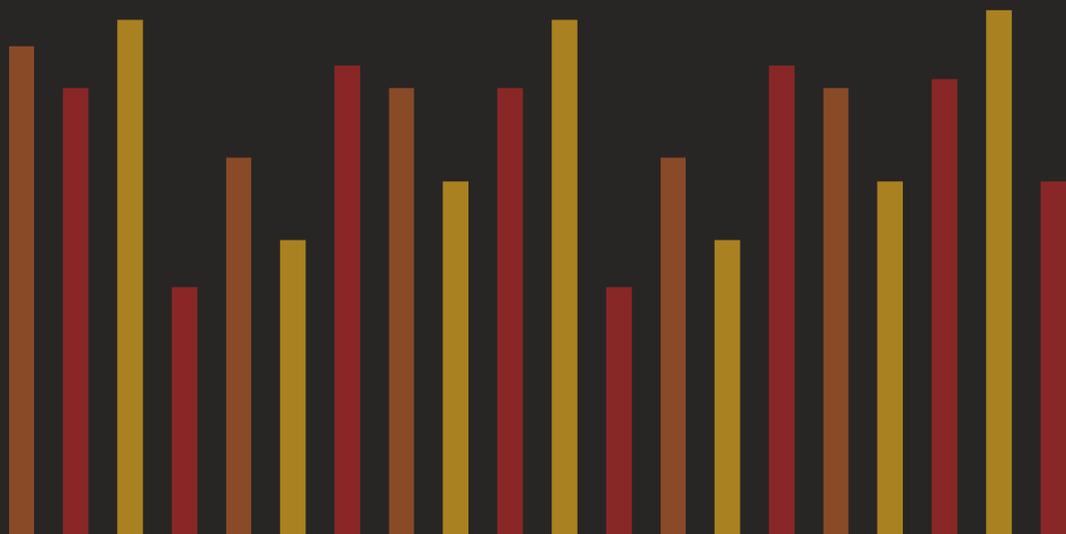


DE TODOS OS MUSEUS, O FOGO
ENSAIOS DE LITERATURA



Charles Vitor Berndt, Erik Dorff Schmitz, Luiza de Aguiar Borges,
Amanda Henes Rabusky, Amanda Nascimento Pereira, André Piazero
Zacchi, Estela Ramos de Souza Oliveira, Joaquin Correa, Júlia Cristina
Willemann Schutz, Maribel Barbosa da Cunha
ORGANIZADORES

DE TODOS OS MUSEUS, O FOGO

Florianópolis
2019

ORGANIZADORES Charles Vitor Berndt, Erik Dorff Schmitz, Luiza de Aguiar Borges, Amanda Henes Rabusky, Amanda Nascimento Pereira, André Piazero Zacchi, Estela Ramos de Souza Oliveira, Joaquin Correa, Júlia Cristina Willemann Schutz, Maribel Barbosa da Cunha

DIAGRAMAÇÃO Luiza de Aguiar Borges

ESTABELECIMENTO DE TEXTO E REVISÃO Charles Vitor Berndt, Erik Dorff Schmitz, Luiza de Aguiar Borges, Amanda Henes Rabusky, Amanda Nascimento Pereira, André Piazero Zacchi, Estela Ramos de Souza Oliveira, Joaquin Correa, Júlia Cristina Willemann Schutz

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

D278 De todos os museus, o fogo [recurso eletrônico] / organizadores, Charles Vitor Berndt... [et al.]. – Dados eletrônicos – Florianópolis: [s.n.], 2019. 627p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-80460-17-5
E-book (PDF)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio brasileiro. I. Berndt, Charles Vitor.

CDU: 869.0(81)-4

Elaborado pela bibliotecária Dênira Remedi – CRB 14/1396

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
<http://literatura.posgrad.ufsc.br/>
ppglitufsc@gmail.com

REPRESENTAÇÃO DISCENTE
NONADA
nonadappglit@gmail.com

O FOGO E O MUSEU: NOSSAS PESQUISAS...

Os pesquisadores e as pesquisadoras que participam deste volume escreveram e apresentaram seus textos motivados pelo VII Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Na chamada realizada no segundo semestre de 2018 destacávamos: “Na noite do dia 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional do Brasil pegou fogo. As chamas se alastraram pelo museu e suas cinzas espalhadas abriram debates sobre o descaso com a história, a preservação, a memória, a pesquisa e a educação. Nesse contexto, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em entrevista, disse que “gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas”. Diante da catástrofe que nos toca, a questão permanece: O que fazer com as ruínas do museu? Podemos salvar, ainda, o fogo, como queria Cocteau?”

O evento realizado de 3 a 5 de dezembro de 2019 nas dependências do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina foi intenso em participação, pesquisa e debates. Foram 70 comunicações discentes, distribuídas em GTs, contando também com a participação de professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura como mediadores das mesas. Os pesquisadores poderiam tanto atender à chamada temática quanto apresentar alguns resultados de suas pesquisas de mestrado ou doutorado. Alguns objetivos foram alcançados e seguem produzindo efeitos com esta publicação: conhecer as pesquisas produzidas

pelos colegas do Programa, fortalecer suas linhas de pesquisa e estabelecer entre elas um diálogo possível, horizontal, valorizando tanto a diferença quanto o que há em comum: temas, *corpus* teórico, métodos, leituras.

As comunicações foram muito diversas e variadas, originando textos que perpassam, dentre outros: Crítica Literária Clássica, Literatura Brasileira. Literatura Portuguesa, Literatura Italiana, Literatura Latino-Americana, Literatura Africana de Língua Portuguesa e Negra, Literatura da Periferia, Poesia, Romance, Distopia, Histórias em Quadrinhos, Teopoética, Arquivo, Artes, Música, Imagem, Cinema, Contexto Político. Os textos apresentados neste e-book foram escritos por seus respectivos pesquisadores e avaliados e organizados pela Comissão Organizadora do evento. Acreditamos que na importância das linhas de pesquisa, seus objetos e temas, pelo desejo que despertam nos pesquisadores, mas também por lidarem com realidades sociais, políticas, econômicas, artísticas, religiosas, educacionais/acadêmicas de nosso país e do mundo.

Diante disso, reunimos e apresentamos aos leitores neste *e-book* os textos elaborados a partir das comunicações de mestrandos e doutorandos no nosso seminário de pesquisa de 2018. Agradecemos aos autores e às autoras deste volume pela participação, esforço e interesse em publicar e tomar parte no projeto. Nosso livro tem fins educacionais e distribuição gratuita. Nosso objetivo é a divulgação e circulação do conhecimento e da pesquisa acadêmica, com vistas ao desenvolvimento de um pensar crítico e criativo nos diversos âmbitos da sociedade.

Boas leituras!

Os organizadores.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	4
Atrás dos textos humorísticos de Jorge Varlotta, relato de uma experiência Alexander Vladimir Belivuk Moraes	10
Sou réu, confesso! Amanda Henes Rabusky	24
De <i>Alemanha, ano zero</i> a <i>Cascas</i> , relatos imagéticos pós-guerra Amanda Nascimento Pereira	39
A literatura é uma fofoca André Piazero Zacchi	53
Entre o céu e a terra: nuvens e ilhas como territórios para pensar a mediação cultural Andressa Argenta e Carolina Ramos Nunes	67
Materialidades em devir: <i>Água viva</i> e a pintura de Clarice Lispector Anna Viana Salviato	83
"Sábio é o homem que se contenta com o espetáculo do mundo?": a exortação aos leitores na literatura de José Saramago Bianca Rosina Mattia	103
Feira Afro Artesanal: um espaço de resistência negra Carla Cristina Mello	119
Cartas para Otello: o processo de criação de uma ópera a partir da encenação, visto pelo Carteggio Verdi e Boito Carlos Eduardo da Silva	131
Rir para não chorar: o espetáculo tragicômico brasileiro Carolina Veloso Costa	147
A voz que ecoa, pulsa e ocupa: um olhar para a poesia slam em Florianópolis Débora Machado Gonçalves	164

Nenhum fogo sem museu Dennis Radünz	177
Banksy, um incendiário Diego Moreira	195
Símbolo e alegoria em imagens de <i>Da Morte. Odes Mínimas</i> , de Hilda Hilst Eduavison Pacheco Cardoso	208
Caminhar, no espaço e na memória: a relação entre memória e espaço em Giovanni Raboni Elena Santi	227
O fogo e o relato: literatura e sagrado em Giorgio Agamben Erik Dorff Schmitz	241
Interdição, rasgo e metamorfose: a trajetória de uma personagem transformada pela guerra Estela Ramos de Souza de Oliveira	254
Corpo e poesia em Giorgio Caproni Fabiana Vasconcellos Assini	274
Aimé Césaire: escrita e engajamento na poética da Negritude Franciele Rodrigues Guarienti	289
O romantismo puro contra o ultrarromantismo no início do século XIX Gabriel Esteves	305
"A realidade é outra coisa": contratempos de burros Guilherme Conde Moura Pereira	320
A figura inclinada de Andrés Caicedo: retrato incessante de um escritor sob o influxo de Saturno Gustavo Osório	333
Como pensavam e pensam alguns historiadores da Literatura acerca da influência do Positivismo na poesia brasileira da virada do século XIX para o XX Isabela Melim Borges	346

Ojo nbori ojo: voz de avós quilombolas e literárias Izabel Cristina da Rosa Gomes dos Santos	360
"Estoy a punto de morir, dame guita" Joaquín Correa	381
Para um Antropoceno literário Julian Alexander Brzozowski	400
<i>Lo nacional es la infancia</i> Lara Torronteguy Brasil	419
Possibilidades de escutar <i>Rumori o Voci</i> , de Giorgio Man- ganelli Lucas de Souza Serafim	433
"Para tal golpe não há bálsamo possível": os movimentos convulsivos da arte carioca Luiza de Aguiar Borges	446
Infância e guerra na obra <i>O divino</i> , de Asaf Hanuka, Tomer Hanuka e Boaz Lavie Mariany Teresinha Ricardo	461
O romance entre a literatura e a matemática: uma leitura de <i>O filho de mil homens</i> Maribel Barbosa da Cunha	481
"Quem são 'as massas'?: anestésica, barbárie e espetá- culo em Jogos Vorazes Monique Heloísa de Souza	494
A Paródia em <i>O Mestre e Margarida</i> , de Mikhail Bulgákov: Pôncio Pilatos Patrícia Leonor Martins	512
As unhas negras de um neorrealismo em tempos de "des- -graça" Rafael Reginato Moura	527
Uma leitura de <i>La invención de Morel</i> , de A. Bioy Casares, a partir da problemática do olhar Renato Bardbury de Oliveira	545

Epigramas e rimances: o acervo poético da Mala de Jorge Amado Roberta Martins	562
Algumas considerações sobre o cinema sonoro: história, técnica, fascismo e montagem Rodrigo Amboni	578
Articulações (anacrônicas?) entre "humorismo" e "poema-piada" Samanta Rosa Maia	595
Anacronismos, sobrevivências: em torno da poética de Dora Ferreira da Silva Sandro Adriano da Silva	609

ATRÁS DE JORGE VARLOTTA

ALEXANDER VLADIMIR BELIVUK MORAES*

RESUMO A seguinte proposta de comunicação apresenta os avanços primários de uma investigação de doutorado em curso em torno dos materiais humorísticos do escritor uruguaio Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004). A partir de um trabalho de levantamento bibliográfico e de pesquisa de campo em Argentina e Uruguai entre finais de 2017 e começos de 2018, se faz um breve relato dessa experiência de pesquisa documental e se tenta descrever brevemente as condições e as características gerais de organização e catalogação encontrados no arquivo pessoal do escritor. Além disto, durante o trabalho, tenta se abrir passo para a discussão das dificuldades e problemáticas envolvidas no trabalho com este tipo de materiais de arquivo. Deste modo, abordam-se brevemente diversos aportes teóricos e críticos pertinentes a contextualizar uma reflexão em torno do objeto de estudo e suas características particulares. Para tanto, utilizam-se textos de Aguirre (2018), Gandolfo (2014), Veccio (2016), Marques (2015), Derrida (2001), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE 1. Mario Levrero 2. Humor 3. Arquivo

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Liliana Reales. Bolsista CAPES (CAPES/CAPG).

Em maio de 2018, apareceu uma breve nota no jornal argentino *Clarín* intitulada “De Varlotta a Levrero y de la ficción a la historieta” a instâncias da homenagem prestada ao escritor no marco da Feira Internacional do Livro de Buenos Aires. O autor da nota, Osvaldo Aguirre, jornalista, escritor e editor rosarino (que em 2015 publicara a *Correspondencia* reunida entre o poeta Francisco Gandolfo e Mario Levrero) faz referência ao momento em que o escritor uruguaio adota o seu segundo nome e o seu sobrenome materno, Mario Levrero, como o gesto a partir do qual o escritor se assume como tal, deixando o seu primeiro nome e o seu sobrenome paterno, Jorge Varlotta, junto aos diversos pseudónimos, para assinar suas participações humorísticas em jornais, revistas e suplementos a começos dos setenta em Uruguay. Um pouco nesta mesma linha, Diego Veccio em “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero” também faz referência a esta dissociação pseudonímica como o ponto de articulação a partir do qual entender a consagração duma obra e duma figura de autor, assim como também a deriva heteróclita das suas publicações dispersas em ambas margens do Rio da Prata. Como sabemos, o autor sempre foi avesso a se deixar encaixar em categorias genéricas “fáceis”, como a *science fiction* ou a literatura fantástica, e a mesma aversão pode ser trasladada à hora de responder sobre esta questão da multiplicação dos pseudónimos ao longo da sua vida. Cabe citar aqui a réplica, em forma de uma humorada, que Levrero lhe devolve ao crítico Pablo Rocca quando este tentou inquirir seriamente sobre a questão do uso dos pseudónimos em relação com a

própria identidade do escritor:

ML: Debo hacer una confesión: mi cédula de identidad es el trabajo de un hábil falsificador. Mi verdadero nombre es Zbinieg Xjrschtshlavsk; soy un inmigrante judeoaustrocroata que entró ilegalmente al país en 1914. Tanto Lavallega Bartleby como Tía Encarnación, Sofanor Rigby, Carlos Nicole, Alvar Tot, Mario Levrero y algún otro que se me perdió, son seres reales: unos enanos que escondo en el sótano y a los que hago trabajar para mí. Los compré hace años, por chirolas, a un circo en decadencia – junto con el elefante que tengo en el fondo. [...]Creo que existe una identidad, lo que no excluye la multiplicidad [...] Felizmente, soy muchos y – de un modo fractal – , soy infinito. (LEVRERO apud ROCCA, 2013, p. 109).

Além de tentar estabelecer se as causas desta dissociação seudonímica correspondem a outra dissociação psíquica ou parapsicológica do escritor (como o deixa entender Veccio em seu artigo) ou se respondem a um problema pontual e contextualizado de descrédito do humorismo perante a crítica literária daquele momento (ambas as hipóteses de algum modo apoiadas pelo próprio Levrero), o que queremos destacar aqui é o crescente interesse suscitado em parte da fortuna crítica recente pela produção jornalística e humorística do escritor. (Estou pensando, entre outros, no número especial dedicado ao autor na revista *Cuadernos de LIRICO* em 2016, ou nos trabalhos de resgate e investigação de Gonzalo Leitón a partir das caixas de fitas cassettes e de vídeo VHS que Levrero deixara com seu afilhado Ignacio Hoppe e publicados na *Revista Sotobosque*, ambos em suporte eletrônico).

De fato, após a sua morte, ocorrida em 2004, a quase totalidade dos seus contos e romances tem sido reeditados, publicados e traduzidos a diversas línguas e em distintos países. Agora, o tom do interesse parece ter se deslocado em direção a zonas pouco transitadas ou praticamente desconhecidas da sua produção, entre elas o cinema, a fotografia, o desenho, os quadrinhos, as notas jornalísticas e também o humor.

Sabemos, a partir da bibliografia preparada pelo próprio escritor em colaboração com Pablo Rocca e publicada em 1992, que existe uma miríade de textos de humor publicados sob diversos seudónimos e em diversas

publicações periódicas entre 1969 e 1987. Material ao qual devemos agregar a participação de Levrero como chefe de redação e “cabeça criativa” em revistas de entretenimento como *Fuegos & Co.*, *Enigmas lógicos* ou *Cruzadas* entre 1985 e 1988 durante a sua estadia bonaerense. Em total o número de textos publicados sob pseudónimo deve superar amplamente as duas centenas.

Perante este *corpus* fantasma de tal extensão e características desconhecidas nos seus detalhes, tanto nos seus modos de publicação e circulação como nos seus aspectos formais ou estruturais, resulta compreensível o interesse suscitado em parte da fortuna crítica do escritor. Interesse este que pode ser trasladado prontamente à indústria editorial.

Voltando à nota de Aguirre, em determinado momento o jornalista cita certo material de arquivo, do qual não dá informação da procedência, e deixa explícita a conexão entre estes materiais e sua possível reunião e publicação em formato de livro manifestada pelo próprio Levrero. Cito o trecho da nota:

En “Materiales disponibles (o más o menos) para publicar”, un listado fechado en octubre de 1991, Varlotta incluye un ítem dedicado a libros de humor. “Uno de ellos podría titularse ‘Álbum familiar’. Necesito dos o tres meses para prepararlo. Hay material no sé si para dos o para tres libros; tengo que corregir cosas y ordenar todo en forma coherente”. (AGUIRRE, 2018, s/d).

“‘Todo esto da para varios libros’, anunciava [Levrero], e Aguirre arremata seu breve artigo dizendo: “La frase sigue vigente: ahora se trata de descubrir a Jorge Varlotta.” (AGUIRRE, 2018, s/d).

De algum modo, por trás deste impulso pelo resgate do trabalho humorístico de Mario Levrero encontra-se o seu amigo e partícipe de várias destas empresas, o escritor e jornalista Elvio Gandolfo, quem em 2014 publicara, também no jornal Clarín, uma nota intitulada “Levrero, Varlotta y el humor”. Naquele momento, há dez anos da morte do autor e no marco dum “boom” de edições, críticas e homenagens, Gandolfo faz referência, por primeira vez (ao nosso entender) à importância deste aspecto do riso

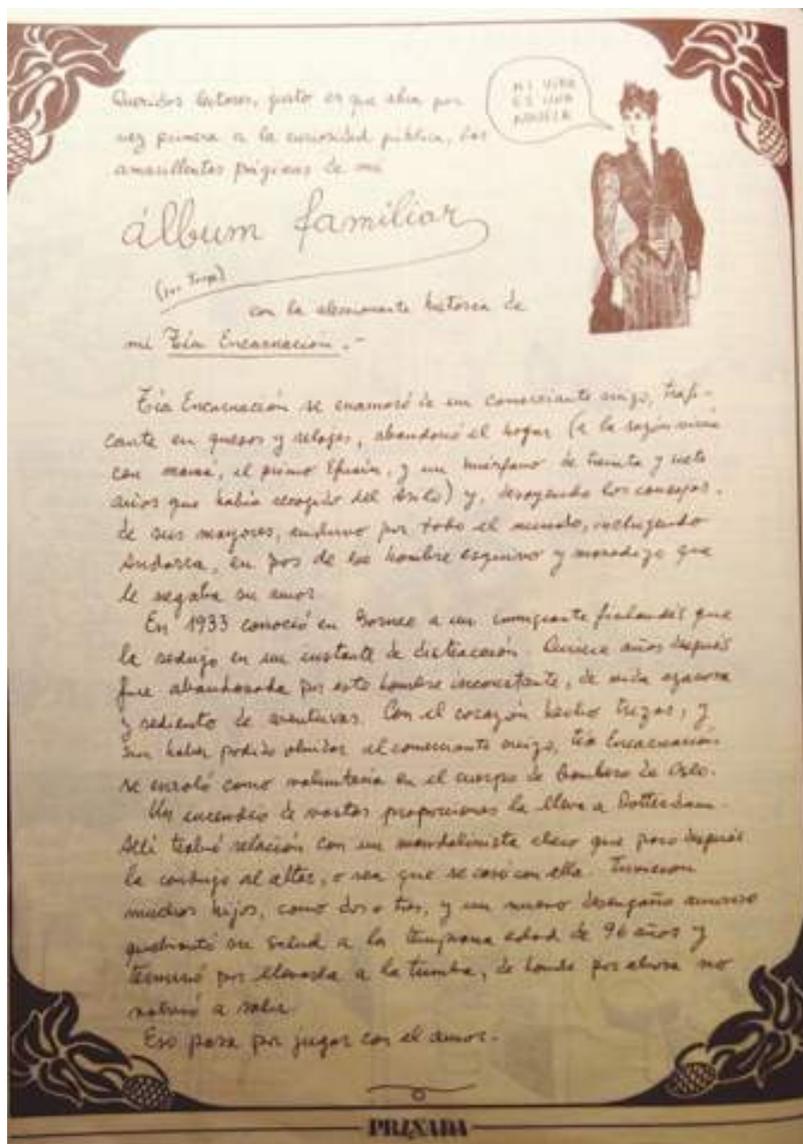


Figura 1 "Album Familiar". Fonte: Privada, n. I, IV/1982.

e do humor em Levrero, apresentando-o como uma prática chave (os “álbuns” de desenhos, os quadrinhos, a autoedição artesanal com a finalidade de circular entre amigos) para um reconhecimento mútuo e como laço de amizade dentro dum pequeno grupo que se reunia no apartamento montevideano do escritor, a começar dos anos setenta.

Além disto, Gandolfo faz menção ao humor como um subproduto do hibridismo genérico praticado pelo autor em alguns dos seus textos como a *nouvelle Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) ou à aquele humor extraído a partir do “subsuelo de ironía considerable [aplicada] sobre elementos tópicos de la cultura francesa: el surrealismo, los folletines” no seu romance *París* (1980). Mas, além destas referências ao humor e ao riso como elementos importantes para uma coesão grupal ou como efeito subjacente nos seus textos ficcionais ou literários, Gandolfo coloca encima da mesa outro aspecto importante do papel do humorismo em Levrero: seu caráter de atividade profissional e remunerada, como forma de sustento econômico que o escritor manteve em paralelo com sua produção de contos e romances desde os começos.

Neste sentido, cabe mencionar a mítica revista *MisiaDura* (1969-1974), onde o jovem Levrero fez suas primeiras colaborações, junto a um grupo de singulares características. Cito a nota de Gandolfo:

Ese humor tuvo plazo de entrega en la revista *MisiaDura*, un suplemento semanal de humor sobre todo político del diario *El Popular*, entre 1969 y 1971. Allí integró un grupo con sus viejos amigos Rubén Gindel (que escribía “Por los cines”), Carlos Casacuberta (de humor barroco) o Jaime Poniachik, con quien escribió unas “Lecciones de geometría” donde el punto, por ejemplo, era definido como un elefante que se aleja, y, en el instante previo a desaparecer, es un punto. (GANDOLFO, 2014, s/d).

Assim também, a nota faz referência à tensa relação entre o tipo de humor praticado por este pequeno grupo (chamado de “surrealista” pelo próprio Levrero) e o resto dos colaboradores da revista, fundada dentro do Partido Comunista e de claras tendências por um humor militante e partidário a finais dos anos sessenta:



Figura 2 Caderno de quadrinhos "Las Aventuras del Ingeniero Strudel", 1975.
Fonte: Acervo da SADIL, FHCE, Universidad de la República.

MisiaDura era dirigida por Jorge “Cuque” Sclavo, quien a veces se sentía abrumado por la diferencia entre el “grupo Levrero” (por llamarlo de algún modo) y el resto de los colaboradores, más seguidores de la tradición del humor político en el Río de la Plata. (GANDOLFO, 2014, s/d).

E finaliza a nota dizendo:

Creo que un libro que reuniera los textos de sus integrantes Gindel, Poniachik y Casacuberta, liderados por Levrero, no sólo sería un aporte bibliográfico sino también una lectura fascinante. (GANDOLFO, 2014, s/d).

Esta última incitação, de ver reunidos (senão no formato de livro, ao menos numa série de leitura) os textos humorísticos de Varlotta e seu grupo, acrescentada à imensa lacuna que este *corpus* fantasma representa na bibliografia do autor, nos levou a nos interessarmos por este material desconhecido e começar o trabalho de levantamento e investigação de arquivo, que aqui se apresenta de modo primário.

TRABALHO DE CAMPO, LEVANTAMENTO E NOTAS EM PROCESSO

Neste sentido, já cursando o doutorado, surge a oportunidade, através do convênio CAPES-CAPG, de realizar uma bolsa “sandwich” com a Universidad del Cuyo, Mendoza, Argentina. Assim, após realizar todos os trâmites burocráticos correspondentes, arribei ao *campus* de Mendoza a começos de outubro de 2017. Além de cumprir com os demais requisitos acadêmicos perante à instituição de chegada, e passado um mês de busca na cidade, consegui encontrar apenas uma pequena parte do material objeto da pesquisa. Com a incitação destes poucos, mas muito valiosos achados, me encaminhei para o segundo passo no itinerário do projeto, a cidade de Buenos Aires. Através das gestões da orientadora, a Dra. Liliana Reales, entrei em contato com o poeta, editor e gestor cultural Guillermo Saavedra, peça chave para o acesso a referências culturais e literárias locais

PARA LA MUJER Y EL HOGAR



por tia encarnación

TIEMPO DE ENCARGO

CUANDO el espíritu más bueno, o sea, el que más se acerca a Dios, se encarna en un cuerpo humano, ese cuerpo adquiere un carácter físico, el cuerpo más perfecto que se haya en el mundo.

Al tener gracia de caridad, honestidad y fealdad que no se ve en el cuerpo humano, se convierte en un cuerpo más perfecto que el cuerpo humano, pero que no se ve en el cuerpo humano, sino que se ve en el cuerpo del espíritu.

LA gracia de caridad, honestidad y fealdad, que se ve en el cuerpo del espíritu, se ve en el cuerpo humano, pero que no se ve en el cuerpo humano, sino que se ve en el cuerpo del espíritu.

... para el espíritu más bueno, o sea, el que más se acerca a Dios, se encarna en un cuerpo humano, ese cuerpo adquiere un carácter físico, el cuerpo más perfecto que se haya en el mundo.

Al tener gracia de caridad, honestidad y fealdad que no se ve en el cuerpo humano, se convierte en un cuerpo más perfecto que el cuerpo humano, pero que no se ve en el cuerpo humano, sino que se ve en el cuerpo del espíritu.

LA gracia de caridad, honestidad y fealdad, que se ve en el cuerpo del espíritu, se ve en el cuerpo humano, pero que no se ve en el cuerpo humano, sino que se ve en el cuerpo del espíritu.



—POR LA INTERVENCIÓN DEL
SEÑOR DON JUAN DE LOS RÍOS

consultorio sentimental

AMOROSA VIDA. La mujer es una de las personas que más se encarga de su hogar, y es por eso que debe tener un carácter sentimental y ser capaz de amar y ser amada.

AMOROSA VIDA. La mujer es una de las personas que más se encarga de su hogar, y es por eso que debe tener un carácter sentimental y ser capaz de amar y ser amada.

PARA UNA HISTORIA DEL TANGO

El tango es una de las formas más bellas de la música argentina, y es por eso que ha alcanzado una gran popularidad en todo el mundo.

El tango es una de las formas más bellas de la música argentina, y es por eso que ha alcanzado una gran popularidad en todo el mundo.

LA HISTORIA DEL TANGO. El tango nació en Buenos Aires, y es por eso que ha alcanzado una gran popularidad en todo el mundo.

El tango es una de las formas más bellas de la música argentina, y es por eso que ha alcanzado una gran popularidad en todo el mundo.

por **LAVALLEJA BARILDI**

Figura 3 Página humorística com intervenções de dois pseudônimos de Jorge Varlotta. Fonte: *MisiaDura*, n. 51, 30/VI/1971.

relacionadas ao humor gráfico e às revistas em quadrinhos durante os anos oitenta. Desse modo, então, consegui entrevistar ou conversar com editores e escritores que tiveram contato direto com Levrero, como Daniel Divinsky, Pablo de Sanctis ou Daniel Samoilovich. Também, em Bs. As., pude entrevistar ao citado Elvio Gandolfo, a quem encontraria novamente em Montevideo, cidade com a qual divide sua atividade literária e jornalística. Ainda que carregadas pelo sesgo anedótico ou biográfico, sempre livrado aos caprichos da memória e do esquecimento, estes diversos encontros me permitiram uma aproximação de primeira mão sobre a vida e as atividades do escritor em Bs. As. Paralelamente, para o trabalho de levantamento especificamente, percorri a Biblioteca Nacional, a Biblioteca do Congresso, entre outras, assim também como centros ou institutos de investigação independentes e bibliotecas especializadas, além das constantes buscas em livrarias, sebos e feiras de bairro da capital portenha.

Próximo de finalizar o ano, viajo à cidade de Montevideu, com a esperança de achar as publicações de Levrero em revistas uruguaias, algumas praticamente desaparecidas, como a citada *MisaDura*, *El Huevo* ou *Privada*. Além das buscas nos arquivos da Biblioteca Nacional ou da Biblioteca del Palacio Legislativo, e das constantes pesquisas em sebos, feiras e livrarias, o ponto central da investigação em Montevideu foi o acesso e a consulta ao arquivo literário do escritor, o qual se encontra na Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L) da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar.

Cabe dizer aqui, que o arquivo se encontra em regime de *commodato*, para sua catalogação e digitalização, e o acesso encontra-se restringido sem a prévia autorização dos herdeiros. Novamente, através das gestões da orientadora com os pares na Faculdade de Humanidades, obtenho permissão para consultar o arquivo do escritor, com a pequena salvaguarda de que estava proibido qualquer tipo de reprodução do material.

Se levarmos em conta, que o arquivo do escritor está organizado em 78 caixas ou pastas, tipo bibliorato e que cada uma delas contém numerosas “pastinhas” recheadas de fólhos mecanografados, manuscritos, documentos pessoais, revistas, fotografias, recortes, etc., a impossibilidade

de reprodução daquele material acrescentada ao tempo limitado de visita disponível ao acervo, faziam inviável o adequado levantamento do material identificado como crucial para a pesquisa. No final, consigo enfim, via *e-mail*, a bondosa autorização dos herdeiros a fotografar o material solicitado.

A partir daqui, e com os documentos levantados na mão, ou melhor, no cartão de memória do celular, começa outro tipo de problemas de ordem teórico e metodológico sobre o trabalho de seleção, organização, composição e interpretação do material segundo uma hipótese de leitura em constante processo de ajuste e ensemble.

Para terminar, portanto, queria deixar uma questão em aberto que parece acompanhar tudo este processo de trabalho com os arquivos. Reinaldo Marques (2015) em “Arquivos literários, entre o público e o privado”, reflete sobre o estatuto ambíguo do “arquivo literário” ao qual fica submetido todo fundo documental quando passa do âmbito doméstico do arquivo pessoal do escritor para ser custodiado por instituições, públicas ou privadas. Nesta passagem institucional, do privado ao público, os fundos documentais dum escritor passam por um processo de apropriação por parte de distintos saberes disciplinares, (arquivológicos, bibliotecológicos, museísticos, curatoriais) que o tornam uma figura móvel, um constructo epistemológico ou um efeito de campos discursivos em disputa, situado no limiar entre o público e o privado. Portanto, neste transito ou metamorfose do “arquivo do escritor” para o “arquivo literário”, que assinala Marques, desenham-se complexas operações topológicas e nomológicas, seguindo aqueles princípios da economia do arquivo examinados por Derrida em *Mal de arquivo* (2001). Neste sentido, durante o processo mesmo de consignação e arquivamento, seleção e interpretação, operado desde distintas perspectivas e subjetividades, como parte da mencionada passagem institucional, e desde antes, o *mal de arquivo* ou a impossibilidade de guardá-lo tudo, já encontra-se operando dialeticamente entre a memória e o esquecimento, no coração mesmo do arquivo. Como coloca Derrida: “o arquivo [...] não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo

tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.” (2001, p. 22). Visto que qualquer operação de seleção implica uma simultânea exclusão, independente do seu suporte de inscrição, o apagamento é inerente à economia do arquivo, isto é, sua potência anarquizante e anarquivante.

Assim, tentando alinhavar o mencionado até aqui sobre o arquivo humorístico de Mario Levrero, desde o jogo de nomes do autor e o interesse crítico e editorial, passando pelas peripécias pragmáticas do trabalho de campo, até as restrições jurídicas e legais de reprodução do material, e colocarmos tudo isto na perspectiva da reflexão teórica minimamente esboçada acima sobre a economia do arquivo, será possível perceber como todos estes elementos parecem entrar em justaposição, numa fricção surda e invisível que configura ao arquivo como um limiar, um campo de disputa entre forças nem sempre reconhecíveis por completo, que permeiam as lutas pelo controle ou a estabilização dos significados atribuíveis a ditos documentos. Diante disto, então, a questão aberta parece evidente: como ingressar, como intervir na estabilização e na composição deste arquivo, sem se perder no labirinto das séries possíveis de modo a que o monstro venha a calhar nas redes do discurso?

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Osvaldo (Org.). *Mario Levrero/Francisca Gandolfo*. Correspondencia. Rosario: Iván Rosado, 2015.

_____. *De Varlotta a Levrero y de la ficción a la historieta*. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/varlotta-levrero-ficcion-historieta_0_HkUCdcDpM.html/. Acesso: Nov. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

GANDOLFO, Elvio. *Levrero, Varlotta y el humor*. Disponível em: https://www.clarin.com/ficcion/levrero-gandolfo_0_SyGSpYw5vme.html/. Acesso: Nov. 2018.

LEITON, Gonzalo. *Los casetes de Levrero; Levrero y el cine*. In: Revista Sotobosque. Disponível em: <https://www.sotobosque.uy/blog/author/Gonzalo-Leit%C3%B3n/>. Acesso Nov, 2018.

LEVRERO, Mario. *Historietas reunidas de Forge Varlotta*. Montevideo: Criatura, 2016.

_____. *Nick Carter se divierte mientras el lector asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Mondadori, 2009.

_____. *París*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1980.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários*. Teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ROCCA, Pablo. Bibliografía (XII/1966-IV/19920. In: LEVRERO, Mario. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Arca, 1992, pp. 87-127.

_____. Formas del espionaje. Mario Levrero responde a un cuestionario. In: DE ROSSO, Ezequiel (Org). *La máquina de pensar en Mario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, pp. 79-111.

VECCIO, Diego. Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero. In: *Cuadernos LIRICO*, N°14, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lirico/2301/>. Acesso: Nov. 2018.

SOU RÉU, CONFESSO!

AMANDA HENES RABUSKY*

RESUMO Utilizo-me de um recorte do filme *Marguerite* da direção de Xavier Giannoli lançado em 2015, em seus minutos finais, para escrever sobre o canto da personagem principal, Marguerite Dumont, interpretada por Catherine Frot. Por volta de 1h 43min e 00s do filme, ela se dirige ao palco para cantar a ária *Casta Diva*, da *Norma* de Bellini na Ópera Nacional de Paris. Durante o seu canto, Marguerite é acometida por uma hemorragia em sua corda vocal ao se esforçar para ampliar a sua extensão vocal. O longa-metragem apresenta uma mulher rica e apaixonada pela música e pela ópera. Ocorre que Marguerite é desafinada, o que provoca risos na plateia, além disso, não lhe falam sobre a sua voz e o seu cantar. Que voz é esta? Será uma confissão pela voz? Utilizo-me de Foucault em suas lições de 1964 e 1981 e da Psicanálise na tentativa de responder a estas perguntas.

PALAVRAS-CHAVE 1. Voz. 2. Ópera. 3. Confissão.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. E-mail: hrabusky@gmail.com.

De início, talvez algumas pessoas se reportem à música de Tim Maia, *Réu Confesso*, mas informo que este texto não se trata de uma canção em que o réu pede à amada o seu perdão. Trata-se, antes de tudo, de uma confissão pela voz. O que isto quer dizer? Na tentativa de responder a esta pergunta: O que é confissão pela voz, eu irei utilizar um recorte do filme *Marguerite*, nos minutos finais do filme, por volta de 1h 43min e 00s do filme até o seu término. Farei uso de um caso narrado na cinebiografia sobre a socialite nova-iorquina *Florence Foster Jenkins* (1868 - 1944) intitulada na versão franco-belga-checo *Marguerite*¹ que tem no papel principal a atriz *Catherine Frot*, estreada no Brasil em junho de 2016.

Este intervalo do filme inicia com a orquestra tocando *Casta Diva*, da *Norma* de *Bellini*, cuja personagem principal dirige-se ao palco para cantar esta ária na Ópera Nacional de Paris. Ela olha para Georges Dumont – seu marido – na plateia e o seu canto muda. A sua voz passa em meio ao canto desafinado e sem tessitura em 1h46’30”, aproximadamente, e então, afinadamente, ela canta cinco compassos em coloratura (“a...(de ‘senza’)vel”). Não sou musicista e desconheço a linguagem e técnica musical, mas esta mudança na voz fica perceptível até mesmo para pessoas leigas e desconhecedoras de música como eu. No entanto, quem desafina e afina no filme, nesta cena, é a soprano *Fanny Crouet*², pois foi ela quem “emprestou”

1 Marguerite, 2015. 1 DVD (127 min.).

2 Disponível em: <https://www.fannycrouetsoprano.com/biographie/>. Acesso: 28 jan 2019.

a sua voz à atriz Catherine Frot³. Ainda assim, é a personagem que afina a voz. É Marguerite que “entrega” ao seu marido a sua voz, agora como uma voz que conseguiu alcançar uma extensão vocal de soprano. Durante o seu canto, Marguerite é acometida por uma hemorragia em sua corda vocal ao se esforçar para ampliar a sua extensão vocal.

Na sequência, Marguerite é levada ao hospital, lugar que permanecerá até o final do filme. O desenrolar do filme mostra as pessoas próximas de Marguerite diante de um impasse: falar-lhe ou não sobre a sua voz. Mas que voz é esta? Para estes personagens parece ser uma voz desafinada, desarticulada, horrível. Para Marguerite, parece-me o contrário, ela crê que sua voz é de uma soprano coloratura, ou seja, uma voz em que se é possível brincar com as notas musicais.

O que se dá nos instantes seguintes do filme, é que Marguerite grava seu canto em um gramofone que posteriormente é apresentado a ela no salão do hospital diante de personagens que a acompanharam no seu percurso como cantora de ópera/ária. O que acontece então? Sem a intenção de fazer *Spoiler* e estragar o final do filme, contarei a cena final, que o diretor Xavier Giannoli, talvez na tentativa de encerrar o filme de forma dramática, mesmo que para algumas pessoas, o filme se trate de uma comédia, a personagem principal ao escutar sua voz no gramofone tem uma parada cardíaca e morre. Assim mesmo! Marguerite morre ao escutar sua voz. O que Marguerite escuta? Talvez eu nunca encontre a resposta para tal pergunta, mas posso criar algumas hipóteses e para tal, irei articular com a confissão que Foucault (1964/2014; 1981/2012) aborda em suas lições nos anos de 1964 e 1981 e com a psicanálise para dizer da voz como uma pulsão invocante. Voltarei à pergunta que eu fiz no início do texto: será confissão da voz?

Foucault, utiliza-se do mito de Édipo rei, de Sófocles, para trazer a confissão pelo corpo, pois Édipo fura seus próprios olhos ao se deparar com a sua verdade, com o seu destino. Neste mito, o acusado – Édipo – é

3 Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/exclusivo-xavier-giannoli-fala-sobre-marguerite/>. Acesso: 28 jan 2019.

o portador da verdade e também quem irá desvendá-la. Foucault diz que: “*Edipe roi, en tout cas, est d’une façon très visible une représentation du droit, puisqu’il s’agit d’un crime, d’un crime sous son double aspect d’infraction par rapport à des lois fondamentales et de souillure religieuse [...] il s’agit de découvrir le meurtrier inconnu.*” [Édipo rei, em todo caso, é de maneira bem visível uma representação do direito porque se trata de um crime, um crime em seu duplo aspecto de infração referentes a leis fundamentais e de profanação [...] trata-se de descobrir o assassino desconhecido] (FOUCAULT, 1981/2012, p. 49, tradução nossa). Tem-se aqui, o âmbito da justiça, da legalidade, mas também aparece algo do singular. O singular deste sujeito que se cega ao se deparar com a sua verdade.

Édipo desconhece quem é o assassino. Ele toma conhecimento de quem assassinou o rei Laio quando o escravo, dá o seu testemunho diante do júri: “*non seulement tu as assassiné La os, mais par-dessus le marché tu as épousé ta mère. Jocaste était ta mère.*” [‘não apenas assassinaste a Laio, senão que ainda tomaste tua mãe por esposa. Jocasta é tua mãe’] (FOUCAULT, 1981/2012, p. 55, tradução nossa). O coro e o júri validam a confissão do escravo e neste testemunho se dá a revelação da identidade de Édipo. A confissão é extorquida do escravo, sob ameaça, perante o júri. E neste momento, Édipo se depara com a verdade, há “*l’émergence de la vérité dans le sujet*”. [a irrupção da verdade do sujeito] (FOUCAULT, 1981/2012, p. 53, tradução nossa). Agora, todos sabem quem é Édipo, e Édipo se reconhece como o assassino que matara seu próprio pai e casara com a sua própria mãe. Édipo na tentativa de aliviar a sua angústia, fura os seus próprios olhos. Neste ato de confissão, emerge o sujeito da enunciação: aquele que diz na posição: “Je”. O “Je” da fala plena para a psicanálise, onde aquele que fala “Je” é o mesmo que escuta. Cabe ressaltar que existe uma diferença entre o sujeito da enunciação e sujeito do inconsciente. O primeiro, aparece no discurso na posição de eu, o eu da enunciação. O segundo, aparece na fala pelos lapsos, erros, equivocações. Não se trata do mesmo sujeito, ainda que eles possam ter semelhanças por se tratar de um sujeito que diz de si.

Para Foucault (1981/2012), na confissão, há um ato de deslocamento

de posição. Quem confessa, deixa de ser um sujeito insuspeito e passa a ser um sujeito suspeito. Há uma surpresa de quem escuta a confissão porque quem confessa era tido como um bom homem, antes da confissão. No mesmo sentido que aconteceu com Édipo, o coro se espantou com o que o escravo disse e o ato de Édipo, em se revelar culpado. Na confissão há um pacto social em que quem confessa, deve ser punido. A memória discursiva do pacto social, de punição, cobrança, justiça vem à tona e se passa a exigir que este pacto se efetive, ou seja, sua restauração. Édipo, logo em seguida, ao se perceber culpado, ele se pune.

No sistema penal moderno, Foucault (1981/2012), aponta algumas razões do que se classifica como confissão. Não basta o indivíduo se dizer culpado, ele tem que reconhecer, e nesse reconhecimento, validar a sua punição. Assim, continua Foucault, os juízes passam a ter fundamentos para condená-lo, ao mesmo tempo em que o culpado se reconhece nesta condenação. Outra razão da importância da confissão, é “*c’est le régime de vérité auquel doivent être soumises et l’enquête et la sentence*”. [o regime de verdade ao qual devem ser submetidas a investigação e a sentença] (FOUCAULT, 1981/2012, p. 207, tradução nossa), ou seja, é a instância em que a verdade se estabelece efetivamente. Temos um elemento importante de intervenção, o juiz, que é quem irá verificar as provas e dar a sentença. E a terceira razão é que a dupla função punição, além de punir, também deve modificar e corrigir. O sujeito deve ser transformado e o ato de confissão, mostra que o indivíduo irá se transformar, se modificar e não cometer o mesmo crime novamente. Com essas razões, o indivíduo se reconhece culpado, aceita as punições e se modifica. Neste sentido, que a confissão é tão importante para o sistema judiciário.

Fiz este breve resumo do que é a confissão no judiciário, de acordo com Foucault, pois o que se destaca nesse ato de confissão, é este sujeito, este singular que vai a júri e se revela diante dos outros, mesmo sabendo que será punido pelos seus crimes. Este revelar-se, tem o sentido de retirar o véu, de se mostrar como se é, ou seja, mostrar a sua verdade. Mesmo que neste ato, lhe traga sofrimento, o alívio dele também deve ser destacado. Isto porque, a angústia que estava encoberta, oculta, se revela com

o aparecimento da verdade. Temos a conhecida frase popular: “A verdade, liberta”. Sim, liberta do retorno do recalcado que se repete a cada ato.

Utilizando este recorte do mito, a confissão de Édipo, esta confissão que não aparece verbalmente, pela fala, mas que aparece no corpo, pergunto: Marguerite, estaria também confessando o seu crime, o crime de mal cantar?

Foucault (2014/1964), utiliza-se das “*Confissões*”⁴ de Jean-Jacques Rousseau para trabalhar as “*Confissões*” e o “*Diálogos*”⁵, trazendo a confissão como um ato de enunciação. Enunciação que se dá como estrutura de enunciação em Rousseau como escritor. Neste sentido, tem-se um sujeito que diz de si sobre o dizer do outro sobre si. No exato momento em que confessa, um sujeito emerge para logo submergir. Assim, a verdade do sujeito aparece.

Na psicanálise, a verdade aparece na contradição. Disse Lacan que nossos atos falhos são bem-sucedidos e as palavras que tropeçam são as que confessam. “Na análise, a verdade surge pelo que é o representante mais manifesto da equivocação – o lapso, a ação a que se chama impropriamente *falhada*” (LACAN, 2009/1953-54, p. 345). É pela palavra que a verdade aparece.

Começa o prefácio de Rousseau, em *Confissões*: “Qualquer um que, mesmo sem ter lido meus escritos, examinar por seus próprios olhos meu natural, meu caráter, meus costumes, minhas inclinações, meus prazeres, meus hábitos e vier a considerar-me um homem desonesto é, ele próprio um homem a ser sufocado” (FOUCAULT, 1962/2011, p. 151). Jean-Jacques Rousseau quer ser ouvido, mas sua voz é sufocada, ela cai no silêncio, ninguém lhe dá ouvidos. A voz invocante não se faz invocar. Rousseau quer que sua voz seja escutada no seu escrito, ele quer se tornar um sujeito de enunciação que diz de sua verdade. Rousseau é sua obra – fala, escrita e sujeito aparecem no mesmo lugar: o lugar da verdade deste sujeito. As tentativas de falar de si por meio da fala vocalizada, não foram escutadas,

4 Rousseau, Jean-Jacques (1968). *Confissões*. Lisboa: Portugalia.

5 Rousseau, Jean-Jacques (1962). *Rousseau juge de Jean-Jacques*. *Dialogues*, Paris, A. Colin, coll. Bibliothèque de Cluny.

a voz aparecia com ruídos, interferências, incapaz de apelar ao outro. O outro lhe fechara os ouvidos. E pela confissão, no seu escrito, Rousseau, encontra um meio de escutar a sua voz.

Neste ponto, tem-se uma aproximação com a personagem Marguerite. Na cena em que ela está escutando o gramofone com a sua voz gravada e vira o seu rosto em direção ao aparelho, apresentando estranheza. Neste momento, Marguerite escuta a sua obra. Ela escuta a sua voz. Por que esta estranheza ao se escutar? Ela se depara com seu destino.

Freud (1919/1996b) no texto “*Das Unheimliche*”, traduzido como O Estranho, O Sinistro, O Inquietante, relaciona-se ao que é assustador, com o que provoca medo e horror. Freud escreve neste texto: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919/1996b, p. 238). Na análise linguística do termo *Unheimliche*, Freud conclui que se trata de algo assustador que é familiar, mas também oculto, ou seja, recalcado. Houve o recalque pelo Eu, justamente, porque gerava angústia. Ou seja, a angústia que causa o recalque.

Comumente se vê na *práxis* psicanalítica os sintomas que aparecem na tentativa de diminuir a angústia. “O recalque começa, depois de ter constituído o seu primeiro núcleo [trauma]. Há agora um ponto central em torno do qual poderão se organizar, em seguida, os sintomas, os recalques sucessivos, e ao mesmo tempo – porque o recalque e a volta do recalcado, são a mesma coisa – a volta do recalcado” (LACAN, 1953-54/2009, p. 252). A angústia é precisamente o medo da castração, podem me tirar algo, no caso dos meninos e foi-me tirado algo, no caso das meninas, e ambos temem a perda de algo real: o pênis. Não há a possibilidade de simbolizar a perda e o que retorna é simbolizado.

Lacan, ao caminhar com Freud em suas leituras sempre atentas ao Pai da Psicanálise, faz um Seminário⁶ inteiro dedicado à angústia. Lacan fala que a angústia está relacionada ao Outro, ao desejo do Outro. Neste

6 LACAN, J. (2005). *O seminário 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-63.).

sentido, penso que um trecho de Freud de “*Das Unheimliche*”, cabe perfeitamente para nos aproximar à estranheza da qual Marguerite se deparou ao se escutar. Escreve Freud na nota de rodapé, situação em que se referia ao duplo – as visões ilusórias que algumas pessoas narravam sobre terem visto espíritos – que lhes causavam um medo estranho:

Porquanto o efeito estranho de um ‘duplo’ pertence também a esse mesmo grupo, é interessante observar qual é o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. Ernst March relatou duas observações dessas em sua *Analyse der Empfindungen* (1900). Na primeira ocasião, não se espantou nem um pouco ao perceber que o rosto diante dele era o seu próprio rosto. Na segunda vez, formou uma opinião muito desfavorável sobre o suposto estranho que entrava no ônibus e pensou: ‘Que professorzinho miserável é esse homem que está entrando!’ – Posso contar uma aventura semelhante. Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. Portanto, em vez de ficarmos *assustados* com os nossos ‘duplos’, tanto Mach como eu simplesmente deixamos de reconhecê-los como tais. Não é possível, entretanto, que o desagrado que provocaram em nós fosse um vestígio da reação arcaica que sente o ‘duplo’ como algo estranho? (FREUD, 1919/1996b, p. 265).

No trecho acima, percebe-se que, há um outro que me é estranho e também arcaico. Sabe-se com o *Ego e o Id* [O Eu e o Isso] de Freud (1923/1996a) que o Isso é a instância psíquica original e que o Eu possui uma parte inconsciente. Em que a função do Eu é desconhecer; ele não é senhor em sua própria casa. Conforme se vê na citação de Freud, ‘duplo’ não se confunde com o Eu, ele aparece como uma outra existência – um outro. Mas, se faz necessário perceber que o duplo mantém uma posição de sombra, de simulacro. Nesta imagem o que se apresenta, é a própria imagem do corpo. Um corpo que aparece na posição de sombra, o que

para algumas sociedades remetem à morte; ao pavor da morte. O pavor da morte, permite-me pensar que o narcisismo se vê ameaçado, e criaria uma outra imagem na tentativa de diminuir a angústia diante da morte. No texto *Reflexões para os tempos da guerra e morte*, Freud (1915/1996c) diz que o homem age como se sua morte não existisse. Apontando que no inconsciente, o Eu crê na sua imortalidade. Ou seja, uma tentativa narcísica de manter o Eu vivo.

Além disto, cabe destacar que existe a posição de amo e de criado, em que o criado imagina que o amo possui tudo o que o criado deseja. E também, há a antipatia do Eu para o duplo. O que se pode relacionar a instância psíquica do Supereu que observa, censura e critica o Eu, ou seja, este outro que me critica me causa antipatia. O duplo como Supereu vigilante do Eu, gera angústia no Eu. O Eu encara esta sombra como alguém ameaçador, que está pronto para puni-lo pelos seus desejos. Quanto mais o sujeito reprime as suas pulsões, mais o Supereu é severo, punitivo e exigente. Para Maliska, “a voz vem oculta na fala, como desejo no Outro, o sujeito se coloca como servo do Outro” (MALISKA, 2015, p. 74). Assim, a ferocidade do Supereu retorna na voz, à medida que o sujeito se coloca como servo do Supereu.

Na cena do filme *Marguerite*, o que causa estranheza à personagem é a sua própria voz. Ela não a reconhece. A voz que escuta pelo gramofone se apresenta sendo de outro, este duplo, que lhe é tão familiar e tão estranho ao mesmo tempo, mas que ao identifica-la como sua voz, sua obra – conforme Rousseau –, Marguerite morre. Marguerite não suportou se deparar com o seu duplo, com a sua imagem, com a sua voz. Rousseau e Marguerite, inicialmente, não escutaram as suas vozes. Eles estavam sobre a sombra do duplo que ocultava as suas verdades.

Marguerite e Rousseau queriam se fazer ouvir. Ela por sua vez, como uma soprano e ele por sua obra. Para a psicanálise, o “Se fazer ver” e “se fazer ouvir” se apresentam de maneiras diferentes em relação ao trajeto da pulsão. O primeiro a direção da flecha retorna para o sujeito e no segundo, “se fazer ouvir”, a direção do trajeto da pulsão vai em direção ao outro: “Os ouvidos são no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode

fechar. Enquanto que o *se fazer ver* se indica por uma flecha que verdadeiramente retorna para o sujeito, o *se fazer ouvir* vai para o outro” (LACAN, 1964/1996, p. 184). Neste sentido, a voz se apresenta separada do sujeito e retorna para este sujeito como externa. Tem-se o “*Das Unheimliche*” que Freud nos apresentou em 1919.

Fazendo referência à *práxis* psicanalítica, os neuróticos reconhecem a voz como lhe pertencendo e os psicóticos, não; estes reconhecem a voz como de outro, isto é, os psicóticos alucinam, eles se ouvem ser ouvidos. Dessa forma, os psicóticos quando alucinam recebem a própria mensagem inversamente. Parece-me que a personagem Marguerite, apresenta um quadro neurótico, de fato não posso afirmar, pois se trata de uma ficção e ela não foi “psicanalisada no filme”, mas o que ela apresenta ao escutar sua voz, assemelha-se ao neurótico que reconhecem a sua própria voz, ainda que com estranheza. Marguerite perde a voz. Assim como Rousseau, um homem absolutamente só, que tem a voz sufocada, uma voz que não ecoa, Marguerite, penso eu, se deparou com sua voz fragmentada, cortada, sufocada, sem eco, sem vida. Afinal, a personagem se percebia como uma soprano coloratura. Que queda deste sujeito ao se deparar com o Real de sua voz! Sua voz caiu e junto com ela, Marguerite.

Foucault (1964/2014) aponta em *Diálogos*, o duplo. O duplo aparece quando os perseguidores começam a falar. Tem-se o duplo e a sua sombra, que lentamente, ao falar, as palavras vão emergir e revelar o que deveria permanecer em segredo. Neste sentido, Foucault (1964/2014) diz que é falando que se é capaz de dizer a verdade. Que verdade? Ora! A verdade do sujeito da enunciação. “Pelo seu corpo mesmo, o sujeito emite uma palavra, que é, como tal, palavra de verdade, uma palavra que ele nem mesmo sabe que emite como significante. É que ele diz sempre mais do que quer dizer, sempre mais do que sabe dizer”. (LACAN, 1953-54/2009, p. 346).

Foucault ressalta que Jean-Jacques Rousseau vai se reconstruir pouco a pouco, como um sujeito falante, a partir do silêncio em que ele foi constrangido pelos seus perseguidores, e acrescenta: “Mas não é ainda hoje que ele vai reencontrar o direito maravilhoso de dizer ‘*Je*’ e ‘*Moi*’” (FOUCAULT, 1964/2014, n.p., tradução nossa). Jean-Jacques Rousseau,

ainda não emergiu como sujeito da enunciação, ele está obscuro pelo seu duplo, Jean-Jacques. Este outro – o duplo – precisa morrer para que a verdade de Jean-Jacques Rousseau apareça, a morte de um, faz nascer o outro, ou melhor, o desaparecimento de um, faz aparecer o outro. Assim como, o jogo *Fort-Da* em que se tem a presença na ausência e a ausência na presença. Nesse jogo, o objeto é um objeto transformado, é um objeto de função simbólica, um signo. E nesta inversão, de presença/ausência, que o símbolo anula a coisa existente, constituindo ao mesmo tempo, “o discurso do sujeito humano e a realidade do seu mundo enquanto humano.” (LACAN, 1953-54/2009, p. 229).

Penso que, em Marguerite, não se trate de automatismo mental, que é um pensamento que o sujeito percebe como sendo de fora. Erik Porge (2015) apresenta que, no automatismo mental, as vozes manifestam as formas verbais do pensamento e uma divisão se produz no sujeito, pois se trata de seu pensamento e ele vem de fora, é um estrangeiro. Diferentemente de um automatismo mental ou uma alucinação, Marguerite, se reconhece na voz. Ela estranha sua voz, mas em seguida a reconhece como sua, a voz não lhe é estrangeira. Tanto não é, que Marguerite morre ao reconhece-la como sua.

Ainda sobre a estranheza da voz, Jean Michel Vivès fala que o cantor e o analisante precisam se ouvir. “O cantor buscará se ouvir a partir de um lugar Outro para fazer ‘sair’ sua voz. O analisante se ouvirá igualmente de um lugar Outro que, [...], não tem a mesma estrutura que a do cantor”. (VIVÈS, 2017, p. 18). Ambos precisam escutar a sua voz, seja para cantar melhor – no caso do cantor – seja para que por meio da fala, o analisante, esteja advertido de si, do inconsciente.

Para Diana Voronovsky, “a intervenção do analista por meio do som aturde o poder do significante” (VORONOVSKY, 2015, p. 149), assim, pela e na transferência é possível uma outra relação entre o enunciado e a enunciação. Voz e palavra estão unidas pela transferência. Embora não se possa falar sem a voz, a voz se separa da palavra ao falar, pois desta forma, há uma separação, um corte na cadeia de associação significativa, feita pela intervenção do analista, cavando um intervalo no próprio ato de falar. Ao

gerar um vazio que separa a voz da palavra como cadeia de significante pleno de sentido, possibilita dar lugar à *práxis* do real. Ao tomar a voz como objeto, se é capaz de ouvir outra coisa, novos significantes. “Ouvir a voz no texto, não o texto na voz” (VORONOVSKY, 2015, p. 150). Ressaltando-se que o significante é o material audível, que pode ou não ser sonoro.

Foi lendo e estudando Joyce que Lacan falou do aparecimento de um significante novo, pela intervenção do analista – *forçage*. “O *forçage* é aquilo que tenta quebrar, com a violência da linguagem, com o real da língua, a metáfora sintomática, e transformar o gozo fálico do sintoma em um gozo produtivo, um gozo da vida” (MALISKA, 2014, p. 180), isto é, é aquilo que tenta quebrar o sentido que os neuróticos se prendem, para lhes tirar o sentido.

As palavras e os sons saem do puro campo simbólico e alcançam um real. Esta intervenção está mais para a voz do que para o significante. A voz, como objeto *a*, permite este desprendimento. Um resto que presentifica outra coisa que não está presente, portanto ausente da fala. Assim, “cada ato da fala traz uma voz enquanto ausência” (REMOR, 2015, p. 175). Dessa forma, é possível transmitir a clínica psicanalítica.

Tentei fazer um percurso, costurando a confissão em Foucault e Psicanálise com o sujeito da enunciação, o sujeito do inconsciente, a voz, a verdade para responder: Marguerite confessa seu crime de mal cantar? Que é confissão pela voz? Não são perguntas fáceis de serem respondidas. E me parece, sim, que Marguerite confessa algo no ato de se escutar e ao morrer. Parece-me que ela assim, como Édipo, revela a sua verdade – não ser uma cantora soprano coloratura. Acontece que esta personagem, paga pelo seu crime com a sua própria vida. Esta foi a sua punição: silenciar sua voz para sempre.

Poderia dizer que Marguerite se igualou ao seu objeto *a*, e nesta operação, o que resta é a morte. A voz como objeto *a* nunca cabe no corpo, pois a voz como pulsão é parcial, há sempre uma falta. Ir à posição de *petit a*, este objeto para sempre perdido e desde sempre perdido, é ir ao lugar da falta. E neste sentido, a passagem ao ato levou à morte de Marguerite. Marguerite cantou e em cada canto seu, sua voz confessava. Os outros

personagens do filme, assim como o coro, em Édipo, testemunhavam o seu crime – ela canta mal. Houve um dizer no canto desta personagem que foi além do som e além do timbre. Ele veio carregado de voz. Assim, como em Foucault, sua voz se deu pela confissão. Pois antes, Marguerite não se escutava e os outros também não a escutavam. Para se fazer ouvir, o que tanto desejava, Marguerite, entregou em ato a sua voz e a sua vida.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, M. (2011). Introduction, *in* Rousseau (J.-J.). In M. Foucault, *Ditos e escritos I*. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (p. 151-168). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1962).

_____. (2012). *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain*, édité par Fabienne Brion et Bernard E. Harcourt, Presses universitaires de Louvain/University of Chicago Press. (Trabalho original publicado em 1981.).

_____. (2014). *La liberté coupable*, Rousseau, juge de Jean-Jacques INA Paris 2014. Disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD99243485/rousseau-juge-de-jean-jacques-l-l-entreprise-audio.html/>. (Trabalho original publicado em 1964.).

FREUD, S. (1996a). O Ego e o Id. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923.).

_____. (1996b). O Estranho. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919.).

_____. (1996c). Reflexões para os tempos de guerra e morte. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915.).

Giannoli, X. (Diretor) & Benki, A., Delbosc, O. & Missonnier, M. (Produtores) (2015). Marguerite [Filme]. França, Bélgica, República Checa: Mares Filmes. 1 DVD (127 min.).

LACAN, J. (2009). *O seminário I: os escritos técnicos de Freud*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1953-54.).

_____. (1996). *O seminário II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado 1964).

MALISKA, M. E. (2015). A voz no fantasma: da constituição ao atravessamento. In M. E. Maliska (Org.) *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (p. 63-79). Curitiba: Juruá.

_____. (2014). Da condensação Freudiana o *Forçage/Chiffonage* Lacaniano: o transbordamento da metáfora na teoria psicanalítica. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*. (33), p. 163-188. Disponível em: <http://www.revista-linguas.com/edicao33/artigo7.pdf/>.

MARGUERITE. Direção: Xavier Giannoli. Produtores: Artemio Benki, Olivier Delbosc, Marc Missonnier. França, Bélgica, República Checa: Mares Filmes, 2015. 1 DVD (127 min.).

PORGE, E. (2015). As vozes, a voz. In M. E. Maliska (Org.). *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (p. 21-45). Curitiba: Juruá.

REMOR, C. A. M. (2015). Intervenção e voz. In M. E. Maliska (Org.). *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (p. 167-175). Curitiba: Juruá.

VIVÈS, J. M. (2017). O que ouvimos quando nos ouvimos? In M. E. Maliska & P. de Souza (Orgs). *Abordagens da voz a partir da Análise de discurso e da Psicanálise* (p. 17-37). Campinas: Pontes Editores.

VORONOVSKY, D. (2015). Quando a voz não se dá. In M. E. Maliska (Org.). *A voz na psicanálise: suas incidências na constituição do sujeito, na clínica e na cultura* (p. 143-150). Curitiba: Juruá.

DE ALEMANHA, ANO ZERO A CASCAS, RELATOS IMAGÉTICOS PÓS-GUERRA

AMANDA NASCIMENTO PEREIRA*

RESUMO O filme *Alemanha, Ano Zero*, de Roberto Rossellini, nos apresenta a Berlim no momento em que a Segunda Guerra Mundial findara: escombros, ruínas, pedregulhos, fumaça em um mar cinza, olhares perdidos frente aos destroços. A guerra mais abrangente da história, com mais de 100 milhões de militares mobilizados, teve um número assombroso de ataques a civis e é, também, a guerra mais letal da história da humanidade: calcula-se que o número de mortos foi de 50 a mais de 70 milhões de pessoas. Inúmeras dessas mortes ocorreram nos campos de concentração, entre esses, Auschwitz, hoje transformado em Museu Estado, assim como podemos ver em mais detalhes no livro *Cascas*, em que Georges Didi-Huberman nos relata sua visita ao campo de concentração. Em *Alemanha, Ano Zero* são os olhos da personagem Edmund que nos contam o desfecho do embate bélico, enquanto em *Cascas*, é o próprio olhar do autor sobre o que restou da guerra, agora em forma de museu. A partir desse cenário de destruição, o ensaio dedica-se discutir a seguinte questão: do horror da guerra ao Museu Estado, o que permanece?

PALAVRAS-CHAVE 1. *Alemanha, Ano Zero* 2. Guerra 3. *Cascas* 4. Auschwitz 5. Museu Estado.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Jair Fonseca. Bolsista FAPESC. E-mail: amandanascimento.jornalismo@gmail.com.

DE ALEMANHA, ANO ZERO A CASCAS, RELATOS IMAGÉTICOS PÓS-GUERRA

Não existe a meu ver imagem mais tocante que a do cego com a cabeça elevada como se estivesse mirando o firmamento. Os crepúsculos da vida se puseram para a luz eterna, que brilha no além plena de consolo esperança e bem-aventurança. (HOFFMANN, 2010, p. 42).

Roberto Rossellini é um nome de destaque no cinema neorrealista italiano. O cineasta apresentou ao público uma série de filmes sensíveis à experiência de guerra. Para esse ensaio, partiremos da leitura de uma de suas obras: *Alemanha, Ano Zero* (*Germania Anno Zero*), rodado em Berlim, lançado em 1948. O longa compõe uma trilogia junto aos títulos: *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*) e *Paisà*. O filme explora a ferida deixada pelo nazismo que, além do terror da guerra, deixou nos alemães (e no mundo) suas marcas, e podemos acompanhar a história do jovem Edmund, o protagonista. O exato momento em que a Segunda Guerra Mundial chega ao fim é o ponto de partida do enredo, em que acompanhamos os personagens e, em especial, Edmund em busca de uma esperança qualquer, de algo que está por vir.

O cenário apresentado ao espectador é Berlim, capital alemã, no momento em que a Segunda Guerra Mundial termina. Trata-se, então, de uma cidade em ruínas, devastada pelos bombardeios e ocupada pelas tropas aliadas. Nesse cenário, Edmund, um jovem de 12 anos, traz consigo um olhar opaco de quem não vislumbra um horizonte. Tudo à sua volta é

destruição, pedregulhos, ruínas, cinza e fumaça. É frente aos destroços que ele se vê obrigado a ajudar sua família. Ele tenta buscar um emprego, porém não tem idade suficiente para conseguir um, então, sai em busca de dinheiro nas ruas ou outras ações que o possam render algum dinheiro, como trocar objetos. O contexto familiar de Edmund também se encontra em estado delicado: seu pai está muito doente e necessita de constante repouso. Já sua irmã é acusada de se prostituir para os soldados estrangeiros, o que faz com que ela também não consiga outro emprego. Seu irmão foi soldado na guerra e se esconde temendo alguma represália.

Perambulando pelas ruas, Edmund reencontra um ex-professor, o Sr. Enning, que pede para que ele venda um disco com um discurso de Hitler no mercado negro e, como recompensa, ganharia uma porcentagem. Assim, os dias vão se sucedendo e Edmund está em busca de migalhas, algum dinheiro, algo para comer, enquanto sua família segue na miséria e seu pai definhando por falta de nutrientes. Desesperado com a situação, o menino desabafa com seu professor, no entanto este comenta que, em tempos difíceis, deve imperar a lei do mais forte. O discurso de tom nazista do professor, somado às próprias queixas de seu pai, faz com que Edmund acredite que deva matá-lo, então, resolve pôr veneno em seu chá. O menino conta o feito ao Sr. Enning, que nega ter dito algo em incentivo a esse ato, livrando-se de qualquer culpabilidade. Edmund vaga pelas ruas da cidade sem rumo. Não se sente à vontade para voltar à sua casa, onde seus irmãos e vizinhos se dedicam a dar um enterro digno ao seu pai. O jovem decide subir um prédio em ruínas e observa o corpo do pai sendo levado embora. Sem mais horizontes, faz o que parece ser sua única saída: ele se suicida, jogando-se do alto do prédio. É frente aos escombros e a partir do olhar de Edmund que podemos nos colocar a pensar o tempo imediato em que a guerra findara e o tempo em que o jovem alemão teria para reconstruir sua vida e de sua família, o tempo que levaria para ver sua cidade novamente de pé.

A essência do Barroco é a simultaneidade das suas ações, afirma Hausenstein, de uma forma um tanto grosseira, mas com uma intuição certa do problema. De

fato, para que se dê uma presentificação de tempo e espaço – e que coisa é a sua secularização senão a sua transformação em puro presente? –, o processo essencial é o da apresentação simultânea dos acontecimentos. A dualidade de significação e realidade reflete-se na organização do palco. (BENJAMIN, 2013, p. 209, grifado no original).

Se é o tempo presente que nos resta, essa relação com o tempo pode ser analisada pela temporalidade do ser-no-mundo, como sugere Martin Heidegger, na obra *Ser e tempo*. O autor disserta sobre o conceito de tempo em múltiplos desdobramentos, entre eles o tempo em que o ser vive com o tempo do mundo em que vive:

A interpretação da temporalidade do ser junto a, tanto o guiado pela circunvisão como o que se ocupa teoricamente do que está à mão e é simplesmente dado dentro do mundo, mostra, igualmente, como esta temporalidade já é, preliminarmente, a condição de possibilidade do ser-no-mundo, em que se funda o ser junto aos entes *intramundos*. A análise temática da constituição temporal do ser-no-mundo leva às seguintes questões: De que modo algo como mundo é possível? Em que sentido mundo é? O que o mundo transcende e como transcende? Como o ente *intramundo* “independente” realiza uma “dependência” com o mundo transcendente? (HEIDEGGER, 2015, p. 352, grifos do autor).

Esse era o tempo em que Edmund se encontrava, a junção de sua memória de antes da guerra, a experiência da guerra e a sobrevivência a ela. Um tempo-presente em busca de um novo horizonte ainda não desenhando, pois, assim como podemos ver em *Alemanha, Ano Zero*, quando a câmera passeia por Berlim no exato desfecho da Segunda Guerra Mundial, o cenário se monta por ruínas, prédios desmoronados, cinza e fumaça. Quem passa pela rua carrega consigo um olhar desassossegado, distante e reticente, assim como os passos de quem não sabe ao certo qual direção tomar. “Antes, ainda éramos homens. Socialistas nacionais. Agora, somos apenas nazistas”, diz um homem ao professor de Edmund, enquanto trabalhava nos escombros de Berlim, por míseros trocados.

Talvez, com as discussões recentes que estamos tendo sobre nosso próprio contexto político e social, relembrar o que foi a Segunda Guerra

Mundial se torne mais importante pelas memórias semelhantes e o pensamento de como sobreviver frente às ruínas, assim como podemos pensar sobre o nosso Museu Nacional. Certo que sempre nos chocamos com o que líamos nos livros de História, mas nunca pudemos sentir o cheiro de cinza tão de perto quanto sentimos agora. Isso evoca o que antes, como brasileiros, teorizávamos, mas não sentíamos: o pavor de uma nova onda fascista, o eco da guerra, o que não aprendemos com o passado, o que julgávamos distante e “história do outro”. Porém Susan Buck-Morss, em *Presente do passado* (BUCK-MORSS, 2018, p. 5), nos relembra e alerta:

A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços. Ninguém possui esses pedaços. Pensar que alguém os possui seria permitir que categorias da propriedade privada invadissem um terreno comum compartilhado em que as leis de patrimônio excludente não se aplicam. A história da humanidade exige um modo de recepção comunista. A meta não é nada menos que uma ordem mundial diferente. Ela exigirá o resgate do passado baseado em uma estrutura de memória coletiva desprivatizada e desnacionalizada. (BUCK-MORSS, 2018, p. 14).

Ao passo que a imagem retorna e volta a ser fugaz, faz com que pensemos no conceito de transitoriedade de Walter Benjamin, uma vez que, assim como “[...] é só de passagem que a verdade está disponível para nós. Sua imagem é sensível ao tempo. Não é que a verdade mude. Nós mudamos” (BUCK-MORSS, 2018, p. 14). Benjamin nos alerta que a história sempre se apresenta de forma alegórica, como uma ruína que não podemos apreender por completo por um único olhar, pois

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2013, p. 189).

Assim, a história pode ser contada a partir do olhar que se lança sobre ela. Edmund conheceu Berlim antes da guerra. Conhecer o que fora antes permite uma outra relação, que vai além da destruição pelos combates bélicos. A partir dessa relação, podemos pensar o choque de Edmund ao se deparar com sua cidade em ruínas e com sua família ainda imersa na atmosfera da guerra, faz com que esse personagem não tenha uma relação meramente factual: ele pertence a esse lugar. Berlim constitui Edmundo e no momento em que se encontra com as ruínas de sua cidade, ele está deslocado pelo percurso corrente do fato historicizado.

Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado somente em uma constelação como o presente. (BUCK-MORSS, 2018, p. 14).

Por isso, para além de uma memória escolar e/ou coletiva, a história não cessa de retornar. Já demos de cara com ela antes e esse movimento de passagem ressurge, nos interpela, nos coloca no mesmo lugar de *Angelus Novus*¹ a pensar o tempo. Recentemente, foi lançada a tradução “A imagem queima”, de Didi-Huberman, feita por Helano Ribeiro, em que podemos conferir o prefácio escrito por Raúl Antelo, “História(s): a arte arde”, em que nos lembra que as imagens

São, simultaneamente, tempos e movimentos, ambos impossíveis de serem detidos e absolutamente imprevisíveis de antemão, já que constantemente migram no espaço e pervivem na história, como mostrou Warburg. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 13).

Antelo se refere a Didi-Huberman como arqueólogo da imagem. O arqueólogo faz uma leitura imagética, comparando a imagem a uma borboleta em movimento:

1 Desenho de Paul Klee, referência no ensaio de Walter Benjamin: “Sobre o conceito de história”. *Angelus Novus* é considerado o anjo da história.

Corremos o dia todo, sem rede, atrás da imagem. Admiramos nela precisamente o que lhe escapa, o batimento das asas, os motivos que são impossíveis de fixar, que vão e vêm, que aparecem e desaparecem à mercê de um acontecimento imprevisível. (DIDI-HUBERMAN. 2018, p. 33).



Figura 1 Roberto Rossellini, 1948. Imagem do filme *Alemanha, Ano Zero*.



Figura 2 Roberto Rossellini, 1948. Imagem do filme *Alemanha, Ano Zero*.

Frente aos destroços de Berlim, Edmund vivencia a experiência do olhar. Por essas ruínas, ele busca uma forma de retomar a vida, com a responsabilidade de contribuir com o sustento de casa. O menino de 12 anos seria, então, a potência para dias melhores, a esperança de sua família para que tenham a comida do dia a dia.

O que diferenciava a família de Edmund das que haviam se perdido (e/ou morrido) com a guerra? Como seguir em frente diante dos destroços? O que cabe, agora, é a busca de um dia de cada vez, assim como ele perambula entre os escombros com a missão de chegar em casa com algo que garantisse sua sobrevivência e de seus próximos. Ele está na impossibilidade de apreender o que um “estar por vir”; o horizonte de escombros não permite um “vislumbrar o futuro”. Era preciso sobreviver diante da guerra, era preciso se acostumar com a ferida aberta. Como Georges Didi-Huberman nos fala, estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. Temos, ao menos, dois tempos nessa experiência: o tempo da imagem e o tempo de que a observa. Por isso, a imagem é sempre dialética, isto é, ela contém todos os passados e possibilitará os futuros, não cessando de retornar a cada olhar sobre ela.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

O olhar perdido e sem brilho de Edmund percebe a cidade que não é mais a mesma. Seu irmão não é mais soldado, sua irmã não pode mais arrumar emprego, seu pai não é mais a fortaleza do lar, não há mais um lar. Sua família e vizinhos se improvisam em uma moradia arranjada, tudo é um arranjo, um improviso, para ir vivendo em uma esperança de um dia melhor. Lembrar do que um dia foi era uma forma de resistir ao cenário, mesmo porque lançar um olhar anacrônico para as coisas – fatos, imagens – permite uma perspectiva apurada ao que se constitui em um atual, o tempo presente. Olhar a contrapelo possibilita perceber nuances que

apenas o distanciamento permite. É como se, ao abrimos o obturador de uma câmera, deixando-a em exposição à luz por longo tempo, a imagem se revela, mesmo que queimada pela luz. O anacronismo também permite se ver mais do que apenas o passado, pois o olhar do presente faz com que esse apreendido temporal não se esgote.

RETORNO POSSÍVEL AO TEMPO – A VISITA AO MUSEU

O “instante” místico transforma-se no “agora” atual: o símbolo é distorcido e tornar-se alegórico. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer. (BENJAMIN, 2013, p. 195).

Se *Alemanha, Ano Zero* nos apresenta Berlim do instante em que a guerra findara, pensemos no que ficou da guerra em um povo que se recusou a apagar essa memória. Berlim de hoje é uma das cidades mais modernas da Europa, repaginada, mas que não deixa de preservar ruínas que recordam os horrores da guerra. Para além da obra de Roberto Rossellini, a Segunda Guerra Mundial deixou sua ferida aberta e, se pensarmos em como se mantém essa memória, não podemos deixar de lembrar dos campos de concentração. Um dos lugares marcados pelo horror e pela morte foi o campo de concentração e extermínio Auschwitz-Bikernau, localizado no sul da Polônia (área anexada pela Alemanha nazista), operado pelo Terceiro Reich, de Adolf Hitler.

Esse retorno ao passado foi feito por Didi-Huberman em *Cascas*. Esse livro é desses difíceis de se categorizar, pois poderia ser um relato pessoal, quase um diário, mas o consideramos como um ensaio fotográfico-textual, em que o autor nos conta sua experiência ao visitar o museu de Auschwitz-Bikernau. Didi-Huberman nos narra a primeira surpresa (ou espanto) em sua chegada ao local: os dizeres “O trabalho liberta”, em toda a sua ironia – seu trabalho era matar e morrer – e uma placa que anunciava “Entrada livre”. Era manhã de um domingo e nesse horário é permitida a visita sem acompanhamento de um guia.



Figura 3 Imagem feita por Didi-Huberman de um dos galpões de Auschwitz. O galpão funciona com lojinha de *souvenir* do Museu de Estado. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 19).



Figura 4 Imagem feita por Didi-Huberman do chão de um dos galpões de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27).

Quem imaginaria uma entrada livre a Auschwitz? Poderia ser de mau gosto brincar com os destroços de uma dor imensurável e de uma tragédia mundial irreparável. No entanto, Auschwitz se apresenta hoje como um Museu de Estado, um estandarte do que já nos alerta Walter Benjamin – sobre seu documento de cultura e documento de barbárie.

O Museu de Estado reverbera guerra e causa no visitante um equiparar-se. Nenhuma dor pode ser mais forte do que aquela testemunhada por Auschwitz, mas o que paralisa Didi-Huberman paralisaria cada um de nós – judeus ou não – frente aos vestígios do lugar. De seu costume de olhar para o chão, Didi-Huberman foi abaixando a cabeça e se curvando sob “abatimento” que o tomava e passou a observar tudo o que estava embaixo, as coisas que temos “debaixo do nariz”, as coisas chãs.

Em Auschwitz, o chão grita, a dor escorre pelas paredes gélidas e por todo lado encontramos o vestígio do que um dia foi, mesmo quando o propósito era calar, emudecer quem foi testemunha da barbárie. Visitar o Museu de Estado é entrar na ferida aberta, ainda mais para o também judeu Georges Didi-Huberman.

No lado externo dos galpões, chega-se a um crematório a céu aberto, ladeado pelo bosque de bétulas. Nesse ponto, os visitantes se deparam com três das quatro imagens feitas, em agosto de 1944, por um membro do *Sonderkommando*, até hoje únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia em seu exato momento de execução. Na impossibilidade de se fotografar com eixo, luz e foco alinhados, revela a condição em que foram feitos os registros, bem como o risco que correu quem se atreveu a fotografar. Como escapar da morte era improvável, o registro revela em rastros e desfoque a tragédia ocorrida.

Além das fotos, as bétulas permanecem desde a guerra, a tudo que testemunharam e reverberam. Por isso, Didi-Huberman faz seu ensaio fotográfico-textual como quem escreve com as árvores, com as cascas que testemunham as marcas do tempo. Essa percepção do autor e sensibilidade ao transcrever sua experiência entre olhar pessoal, imagem, texto e ausência se aproxima do modo como Rossellini nos apresenta a história de Edmund: uma guerra que não terminou e que não cessa a cada vez que



Figura 5 Imagem feita por Didi-Huberman dos únicos testemunhos visuais de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 45).



Figura 6 Imagem feita por Didi-Huberman das bétulas, testemunhas da barbárie no campo de concentração e extermínio. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 51).

lançamos um olhar para ela.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. *Presente do passado*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017. p. 19, 27, 45, 51.

_____. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

A LITERATURA É UMA FOFUCA

ANDRÉ PIAZERA ZACCHI*

RESUMO Uma das categorias mais antigas de análise literária é a verossimilhança. Ela procura as operações que fazem um texto se confirmar. Tais operações podem ser decorrentes das relações entre as imagens que um texto dispõe, do encadeamento narrativo, da competente criação dos mundos diegéticos, mas também de elementos que ao texto se justapõem: um narrador autorizado, uma cadeia de referências e avais, uma outra narrativa já chancelada que o atravesse. Partilhando alguns desses mecanismos, utilizando-se de outros específicos, a verdade é também e sempre uma operação de linguagem. Diante da guerra de notícias falsas, parece pouco eficaz opor o verdadeiro: ele não se sustenta sozinho. A literatura pode, então, tornar a linguagem opaca, sabotar o mecanismo do verismo, interromper o fluxo de tudo aquilo que pretenda informar, retirar autoria e autoridade dos relatos. Um fogo que queime a memória enquanto verdade do ocorrido, que a exponha como matéria-prima da ficção. A arte não consegue lutar a guerra moralista do certo e do errado, mas é potência fabulatória, é ética da ficção que o desejo nos leva, em ato, a subscrever. Desejo, então, neste trabalho, tratar da fofoca enquanto literatura que quer disseminar forças. Ela encontra no seu gestual próprio, no seu tom, no ritmo que não é apenas veículo, mas construção de sentido, uma mise-en-scène da verdade. Autorizam este percurso Edgardo Cozarinsky (com seu Museo del Chisme) e Eloy Fernandez Porta (com seu En la confidencia: Tratado de la verdad musitada).

PALAVRAS-CHAVE 1. Fofoca. 2. Ficção. 3. Verossimilhança.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Raúl Antelo, bolsista CAPES. E-mail: dedezacchi@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Algumas partes desse pequeno ensaio foram apresentadas no VII Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina. Meu objetivo nesta comunicação é o de relacionar linguagem, verdade e ficção através da fofoca. Para tanto, começo com uma breve crítica do uso dos termos da fenomenologia nos estudos literários e cinematográficos, exemplificados num volume sobre a personagem de ficção, organizado por Antônio Candido. Pretendo afirmar, com Nietzsche, que a verdade e a mentira não devem estar no horizonte da literatura, nem das análises literárias, estas, antes, devem estar associadas à ficção e suas potências. A fofoca é uma forma que conjura essas forças no gestual do relato transmitido. E a cena do revelar de uma confidência pode ser estendida à toda leitura, o que nos permitiria dizer, por uma política do literário, por uma política da ficção que quer se carregar dessas forças, que toda literatura é uma fofoca.

VERDADE E VEROSSIMILHANÇA

Antônio Cândido organizou um seminário na USP, em 1961, sobre a personagem de ficção. Como curso se intitulava interdisciplinar, foram convidados Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes. O texto derivado do seminário seria publicado em 1968, com o

título: “A personagem de ficção”, pela Editora Perspectiva. Anatol Rosenfeld inicia o primeiro estudo, sobre literatura e personagem, tentando encontrar um critério para definir *literatura*, critério este que não passasse pelo campo da estética e conseqüentemente, do valor. A saída de Rosenfeld, ou melhor, seu ponto de partida, foi dizer que o que define o literário é a ficção e o imaginário.

A delimitação do campo da beletrística pelo caráter ficcional ou imaginário tem a vantagem de basear-se em momentos de “lógica literária” que, na maioria dos casos, podem ser verificados com certo rigor, sem que seja necessário recorrer a valorizações estéticas. (CANDIDO, 2002, p. 9).

Sem que o leitor possa usufruir dessa definição por mais de alguns segundos, Rosenfeld volta atrás, já na frase seguinte, desdizendo a lógica ficcional, em nome de um *valor estético* que, embora não seja científico, assume ele declaradamente, permitiria postular um “consenso universal sobre o literário”.

Não é sem relação que, a partir do momento que autoriza a entrada da moral na literatura (o tal valor estético), o texto passa a assumir um tom de apostila de fenomenologia, na qual “objetos intencionais”, “contextos objectuais”, “fundamentos ônticos” convivem em pé de igualdade com ficção, imagem, montagem, como se fizessem parte de uma mesma empresa filosófica, e que dessem conta de explicar (palavra decisiva aqui), o que é literatura e o que não é. A personagem é colocada como o agente constitutivo da ficção, a partir das ações e da temporalidade a ela atribuídas.

Nesse esforço teórico-literário de pensadores da USP que alcançou grande sucesso (e da qual a apostila sobre a personagem é somente um exemplo), evidencia-se a relação entre verdade e verossimilhança. Apesar do livro balizar essa travessia e encontrar os pontos que confirmam sua hipótese fenomenológica, eu gostaria de destacar a necessidade compositiva, de construção mesmo, daquilo que supõe tocar a verdade: “isto é verdadeiro como decorrência dessa construção, aquilo, por sua vez, é verossímil por força dessa outra construção”. Em ambos os casos temos a

verdade como horizonte. A literatura de valor, nessa abordagem, deve ser verdadeira, verificável, verossímil, coerente.

Lembremos de nossos estudos de narratologia, que são abundantes no livro citado. O que confere, à narrativa, verossimilhança? – São as relações entre as imagens que um texto dispõe, o encadeamento de ações, a competente criação dos mundos diegéticos. Também há casos em que alguns elementos são adicionados, vêm de um “fora”, como paratextos: pode ser um narrador super-autorizado, uma cadeia de citações, referências e avais, ou ainda uma outra narrativa, já chancelada, que atravesse o texto. As regras de construção da coerência interna se repetem na construção da verdade: pode haver tanto um sistema complexo de autoverificação que exponha o texto como verdadeiro, quanto uma cisão entre o texto e seu fora, e desse fora, arbitrário, vem o elemento verificante.

Deleuze, em seus seminários sobre cinema, dedica algumas aulas àquilo que, nietzscheanamente, chamou de “potências do falso”. Nos lembra que tanto a verdade quanto sua aparência são deploradas por Nietzsche, não deveriam estar no nosso horizonte, não deveriam ser a chave de nossa crítica, de nossas análises literárias. O que resta, diz, são apenas forças, que podem ser qualificadas pela arte.

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. (DELEUZE, 2007, p. 178).

O que Deleuze defende, e há 2500 anos é motivo de discussão, é que a categoria aristotélica da verossimilhança, diretamente ligada à categoria da representação, não está no cerne do literário, não deveria estar no conceito de arte. Discutir a forma e a representação é olhar para uma parcela muito pequena da obra, do objeto artístico que tem, na sua essência, a transformação. Tampouco se trata de um olhar fenomenológico dirigido a

uma realidade ou a um objeto que se transforma. O olhar não é soberano, a percepção não é fixa, não tem um “em si” e não se dirige a um objeto intencional. Antes, o ponto de vista pertence à coisa e ambos pertencem a um devir, a um transformar-se, no qual a partícula “-se” já não tem utilidade. O verdadeiro, se ainda tivermos a coragem de sustentá-lo, é uma construção que se metamorfoseia. A verdade é que as coisas mudam, que o texto é sempre outro, que o mesmo sempre chega diferente (que retorna diferente). Com isso a verdade é uma criação: “não tem de ser alcançada nem reproduzida”. Não há um fora, verdadeiro, que seria o horizonte da arte. Ela é a produção do verdadeiro, a criação ficcional do verdadeiro em transformação, a criação efêmera, transitória, de um ponto de vista mutante que acaba se misturando com a coisa.

A FOFOCA, A CONFIDÊNCIA

Fofoca vem dessa mistura. Diz o Dicionário Houaiss que o termo é provavelmente de origem Banta¹, o que nos confirma Emmanuel Saraiva, embora exponha seu étimo de dupla fonte: “FOFOCA (banto) – substantivo. Intriga, mexerico. O étimo é discutível. Alguns etimologistas admitem ser do quimbundo *fuka*, revolver; outros do bundo *fwafoka*, invólucro vazio.”² As duas etimologias são produtivas. E talvez seja esse o grande papel de uma arquivologia³: encontrar origens duplas, raízes equívocas e fazer valer o tanto de criação que elas podem aportar ao termo. Fofoca pode se

1 Grande Dicionário Houaiss: Dicionário Online da Língua Portuguesa, em www.houaiss.uol.com.br Nos dados etimológicos do verbete *fofoca*, o dicionário remete a atribuição de origem a: Yeda A. Pessoa de Castro, De l’integration des apports africains dans les parleurs de Bahia, au Brésil, tome I, partie II, Faculté des Lettres, Lubumbashi, Zaire, 1976).

2 SARAIVA, Emmanuel de Jesus. *A Influência Africana na Cultura Brasileira*. Edição do autor, p. 48, disponível para compra em: www.clubedeautores.com.br.

3 Raul Antelo intitula suas atuais pesquisas como arquivologias. Em seu recente livro: *Archivologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa Maria, EDUVIM, 2015, propõe que a arte (a pintura, o cinema, a literatura, etc.) não sejam mais objetos na galeria, na sala de projeção ou no livro (na obra), estatuto que lhes confere fixidez e morte. Devemos tomá-los numa mesa de montagem, nas quais o objeto é objeu (ob-jogo, ob-eu), ou seja, no objeto já está o pesquisador implicado e a meta é fabular uma origem, nunca descobri-la.

aparentar a mexerico (que lhe está no campo sinonímico), onde se mexe, revira, embaralha, e que trazem consigo fuxicar, da mesma raiz de futricar. Futricar também se origina bifurcadamente de futre no Português – desprezível, reles; *foutrer* em Francês – e daí *foutriquet*: pessoa insignificante; e do latino futere: ter relações sexuais com uma mulher⁴. Por outro lado, o invólucro vazio de *fwafoka* nos remete ao modo de transmissão, que é parte constitutiva do sentido do discurso. Fofoca acaba remexendo assuntos que não seriam de sua alçada, talvez privados demais, desestabilizando a suposta verdade desses assuntos, de alguma maneira desclassificando os participantes do tal teatro de transmissão, os futriqueiros insignificantes, fofoqueiros desprezíveis. Não apenas remexem os assuntos, mas os colocam em cena na parte do étimo que têm conotação sexual: meter, endereçar, aplicar. Em todos os casos salta aos olhos o caráter gestual da fofoca, suas forças de composição e de desestabilização e, com exceção ao vazio do invólucro, que talvez remeta a uma transmissão sem conteúdo, em nenhum momento trata-se de verdade ou mentira. A fofoca não vale por sua relação com o verdadeiro, não está no seu horizonte a representação ou o compromisso com uma verdade.

Eloy Fernandez Porta, professor de *Novas Formas y Novos Ámbitos Literarios* na *Universidade Pompeu Fabra* de Barcelona, publicou no início de 2018 um livro intitulado: *En la confidencia, tratado de la verdad musitada*. Trata-se de um texto fragmentado, que salta entre tempos históricos e narrativas de vários gêneros, colecionando manifestações da confidência, seu gestual e afeto correlatos, analisando seus princípios e desdobramentos. Todo este livro parece girar em torno de um outro acesso ao conhecimento, diferente da busca individual da verdade. A verdade é eminentemente afetiva, afirma, resultado de uma relação em que se encena a confidencialidade. Encenação, teatro, criação. Por isso a verdade no seu tratado é sussurrada, falada apenas pela movimentação dos lábios. A transmissão, o conhecimento afetivo, segundo Fernandez Porta, se dá

4 Grande Dicionário Houaiss. *ob.cit.* Consultados online os verbetes: *fuxicar*; *mexericar*; *futricar*, *cascavilhar*, o element de composição *futric-*.

mais pelo gesto, pelo *ethos*, o inclinar-se em direção a alguma coisa, pelo maneira de colocar-se em confiança. É desse gestual que uma peculiar verdade pode ser criada. Cito as primeiras palavras do tratado de Fernandez Porta:

DEJAS QUE SE EXTIENDA

Pon en tus ojos un brillo de astucia. Arquea la ceja. Baja la voz. Adopta un aire misterioso sin solemnidad, sagaz sin academia, cómplice sin culpa. La comisura de tus labios dice más que tus palabras; dejas que se extienda, esbozando una mueca muy pequeña, así, intrigante y salaz. Tu espalda está curvada por el trabajo; la inclinas, más carca, como situ cuerpo fuese la pared de un cuarto prohibido . Los magos saben usar las manos; los apuntadores, el índice: sé teatral y brujo al musitar. Sexo, nervio y latido: tienes el palpito de la noticia, el niervo de la urgencia, la sensualidad del revelar. Tu tensión sube dos grados. Has medido una pausa. Ahora sí: el cuerpo de tu oficio ha desaparecido. Vuelves a ser tú. Soy todo oídos.⁵

A cena confidencial tem a capacidade desfazer hierarquias, de propor crenças no que é incrível, através da aceitação de uma verdade afetiva, de um conhecimento que não se alcança mediante a busca científica, racional, individual, técnica, mas de uma confiança, ainda que efêmera. Em todo gesto confidencial, prossegue, transmitem-se dois segredos: um manifesto e outro oculto, possivelmente abjeto. É o que o autor lê em um texto de 1973 de Edgardo Cozarinsky, *Museo del chisme*⁶. Trata-se de uma coleção de fofocas, com 69 pequenos relatos, independentes, aparentemente sobre tema algum, “la victoria del impulso libidinal sobre el argumento”,

5 DEIXA QUE SE ESPALHE: Põe em teus olhos um brilho de astúcia. Arqueia a sobrançelha. Abaixa a voz. Adota um ar misterioso sem solenidade, sagaz sem academia, cúmplice sem culpa. O canto dos teus lábios diz mais que as tuas palavras; deixa que se espalhe, esboçando uma boquinha muito pequena, assim, intrigante e lasciva. Tuas costas estão curvadas pelo trabalho; te inclinas, mais perto, como se o teu corpo fosse a parede de uma sala proibida. Os magos sabem usar as mãos; os ponteiros, o índice: sê teatral e feiticeiro ao sussurrar. Sexo, nervos e pulsação: tu tens o palpitar das notícias, o nervosismo da urgência, a sensualidade do revelar. Tua tensão sobe dois graus. Fizeste uma pausa Agora sim: o corpo do teu trabalho desapareceu. Voltas a ser tu. Sou todo ouvidos. PORTA, Eloy Fernández. *En la confidencia: tratado de la verdad mussitada*. Barcelona, Anagrama, 2018, p. 07, tradução minha.

6 COZARINSKY, E. *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires, La Bestia Equilatera, 2013.

um livro sobre nada. Em cada relato, Cozarinsky maneja a tensão narrativa para simular o gesto confidencial. Mas Porta vê certo índice temático pela negatividade, pelo que escondem aqueles contos: o tema do judeu que tem dificuldades em viver a relação com o judaísmo num mundo antissemítico. Vê também, na omissão proposital disto nas fofocas de não-judeus: os personagens gentios geralmente passam vergonha nas situações, ou estas situações evidenciam seu caráter imoral. Cozarinsky, numa leitura psicanalítica por Fernandez Porta, coloca em cena a vergonha de ser judeu e a salvação pelo orgulho, fazendo o outro passar essa vergonha. Ou seja, os chismes de Cozarinsky nos confidenciariam sempre esses dois segredos: um evidente, exposto e outro ocultado, e geralmente abjeto.

Cozarinsky frequentou seminários de Roland Barthes em meados dos anos 70. Deles resultou um ensaio premiado em 1973 e intitulado: *El relato indefendible* (O relato indefensável) que funciona como prólogo a este livro de fofocas. No texto, encontramos um estudo minucioso sobre as relações entre a fofoca e a literatura, especialmente a participação da primeira, a fofoca, nas condições de emergência do romance: uma forma plebeia e incipiente de literatura, de entretenimento popular e filha do periodismo. (Rabelais, Cervantes, Balzac, Dickens, Flaubert). Cozarinsky segue examinando as diferenças do uso deliberado e enaltecido da fofoca por Marcel Proust e Henry James, até chegar a Borges, que não utilizou os procedimentos da fofoca para um romance, mas copiou seu ritual para “falsear, tergiversar histórias alheias”, escrever esses relatos breves, híbridos, de conto, ensaio, confidência, crítica, apropriação indébita, onde não há hierarquia: tudo é literário. A ficção, neste ensaio inaugural, joga papel relevante, pois assim como a fofoca, trabalha numa zona híbrida, sem a necessidade de referencialidade da crônica que se diz verdadeira e, por outro lado, sem encastelar-se num jogo isolado e auto-referencial como é o da poesia. Continua o texto afirmando que a fofoca seria a modesta circunstância na qual o relato cumpre a missão de fazer o prazer circular (o prazer da narração, de sua transmissão). Porque a fofoca é, antes de tudo, relato transmitido. Conta-se algo de alguém, e esse relato se transmite porque o alguém ou o algo são excepcionais: um jogo de síntese e disjunção entre

personagem e proeza.

Essa disjunção, entretanto, é mais plausível que verificável: ‘O que é o personagem senão a determinação do incidente? O que é o incidente senão a ilustração do personagem?’ perguntava-se Henry James, e seus intrincados romances, tanto quanto a fofoca, valem por uma certa relação, viva, orgânica, entre os elementos que os compõem, e que só o exame crítico, numa instância posterior, pode isolar. (COZARINSKI, 2013, p. 22, tradução nossa).

A personagem da fofoca, personagem de ficção não tem existência prévia, ela é determinada pela contingência do incidente, mas o incidente é também a ilustração da personagem. Cozarinsky e Henry James, aqui, confirmam a tese de que não são as ações da personagem que montam a ficção, mas o literário é sempre uma relação de síntese disjuntiva em que os incidentes são contingências nas ações da personagem e ao mesmo tempo, suas ações vão dando corpo àquilo que convencionamos chamar de narrativa.

O relato da fofoca é um relato posto em cena, numa transmissão cerimonial. Já o texto escrito mediatiza a relação entre um autor e um leitor, ambos ausentes. “A literatura em muitos de seus ramos não é outra coisa que a sombra da boa conversa” diria Stevenson, citado por Cozarinsky, e o romance, prossegue, é o espaço da intersecção entre fala e a escritura. Diz ainda Cozarinsky que a fofoca tem a precariedade de um trânsito, é transitoriedade pura, e por isso põe em cena a impossibilidade de uma repetição idêntica, vive uma incessante transformação. Não são apenas as transformações que sofre toda narração ao transmitir-se, mas aquelas de um processo de formação – na fofoca, mesmo a transmissão mais fiel é desviante, e isso faz parte do amadurecimento do relato. Como não há texto escrito (ou ele existe *a posteriori*), é bem certo que se perde a estabilidade, mas nessa impermanência o relato ganha potência, um universo de possibilidades, infinitamente mais numerosas que o ato de escolha do narrador. Transcrevo abaixo, a título de exemplo, dois *chismes* do *museo* de Cozarinsky:

5

Invitado a la mesa de una distinguida anfitriona, Valéry sintió surgir, imperiosa, la emisión del gas, inevitablemente sonoro, imposible de reprimir. En el momento fatídico movió su silla para que el ruido de las patas sobre el parqué cubriese el de sus entrañas. El ardid, desde luego, fracasó. Ninguno de los invitados, imperturbables, se permitió una mirada, menos aún una sonrisa, pero minutos más tarde la dueña de la casa, literata y femme d'esprit, comentó: "A veces hasta a un gran poeta le resuelta difícil encontrar una rima". (*Parfois même un grand poète a du mal à trouver un rime...*). (COZARINSKI, 2013, p. 47).

7

Me contó Gisèle Freund que, cuando Victoria Ocampo recibió en su casa de Buenos Aires, a pan y mantel, a Roger Caillois, le ordenó que se bañara todos los días. Un día la criada se descuidó, abrió el baño, y descubrió que Caillois, sentado junto a la bañera y leyendo un libro, hacía ruido agitando el agua con una mano para hacer creer que se bañaba. (COZARINSKI, 2013, p. 49).

A fofoca é então um relato indefensável, a literatura dita séria não a pode defender, sob pena de fazer ruir sua relação com a verdade. Por outro lado, essa literatura não consegue se defender da fofoca, pois nela, a verdade se desloca para a cerimônia da transmissão, para a sua transmissibilidade. Transmissibilidade que implica impermanência, transformação, criação pontual e fugaz de verdade. Vontade de decisão, decisão de não se defender do falso alegando o verdadeiro, mas encontrando uma estratégia de oposição que saiba construir seus vetores, ainda que eles se chamem, provisoriamente, de verdade.

NOTÍCIAS FALSAS

As falsas notícias tomaram conta da cena contemporânea. Quando digo tomaram conta, não quero aludir a uma possível catástrofe derivada de uma disseminação imparável de notícias mentirosas, embora a catástrofe tenha dado as caras, e nos mostrado a língua. Tomaram conta porque a discussão em torno das ditas *fake news*, sua origem, seus resultados, suas forças, baliza a política e aponta para um mundo no qual a verdade teria

deixado de ser uma busca do homem. O que há, e cada vez mais, é um elogio da estupidez em detrimento do pensamento, entretanto tudo ainda é feito em nome da verdade. A questão não está em existirem mentiras, produzirem-se mentiras, mas circular mentiras como se fossem verdades. O lado oposto, aquele ofendido (e principalmente caluniado) pelas falsas notícias tenta opor a elas o verdadeiro, que realmente aconteceu, a verdadeira imagem, porque segue a lógica (ainda) grega, de que a verdade, *aletheia*, aparece e salva.

Nesse diapasão podemos afirmar que as tais *fake news* funcionam não porque toquem a verdade, ou que sejam construídas de tal forma que simulem a verdade. Sua elaboração imagética e textual grotesca, como conhecemos, denunciariam essa hipótese. Seu bom funcionamento, no sentido de alcançar o objetivo a que se propôs, está em usar a forma pessoal, privada, confidencial, de transmissão. Em eleições presidenciais anteriores às de 2018, a mídia de grandes veículos desempenhou papel preponderante, mas vinha se degradando nos últimos anos. A autoridade de um grande veículo de comunicação não é mais signo de verdade. Desta vez, as notícias falsas circularam em maior medida nos grupos de *WhatsApp* e pelo *Messenger*, instrumentos digitais da confiança, nos quais a criptografia assegura total privacidade. A verdade aí construída é aquela que deriva da cerimônia da intimidade: fulano falou-me ao pé do ouvido, cochichou-me isso ou aquilo. Ainda que as mensagens tenham sido disparadas a milhares de telefones, chegam a cada tela, a cada ouvido, como se fosse um relato transmitido entre mim e você. Parece-me haver aí uma das forças decisivas de seu funcionamento.

O LITERÁRIO, A FICÇÃO E O FALSO

Como podemos chegar a um conceito de literatura a partir daí? Ou, melhor que um conceito, assumir que diferentes acepções do literário implicam em distintas forças dissipadas ou concentradas. O literário tem relação com a verdade, com a verossimilhança, seu escopo é alcançar uma das duas, as duas, fazer o texto “funcionar”? E qual o alcance desse funcio-

namento diante da mentira? Um texto pode mentir? Quem será o fiel da balança? Ao retirarmos a relação com a verdade do horizonte da literatura encontraremos outros funcionamentos, outros usos e sem dúvida outras forças dos textos. Se a verdade e a mentira estão afastadas, provisoriamente, e tomamos atenção ao gesto, mesmo o gesto que se lê na oralidade de toda escritura, podemos chegar a outros resultados, talvez mais incisivos politicamente. A literatura deixa de seguir a lógica da sinceridade, do *rappport* ou do *report* (reportagem) para valer-se da lógica da linguagem, que é sempre ficcional.

Pôr a ficção no lugar da verdade, em todo o caso, não é desfazer-se da verdade em si, não é negar o seu valor de forma sistemática; é, simplesmente, afirmar que a verdade é segunda, que não está dada mas deve ser criada, que não é princípio mas produto: produto de um trabalho ficcional, subjacente a todo o pensamento preocupado em agenciar o múltiplo (histórico, social, cultural, libidinal). Por detrás ou, se preferirem, para além da verdade e da mentira, oculta-se a ficção como actividade genérica, isto é, como atributo constituinte da humanidade. Desse modo, o filósofo reconhece em si o poeta que expulsara outrora da cidade e procura desfazer esse caminho sem angústias; retorna à aparência, mas na aparência já não há nada que lamentar (nenhuma ausência, nenhuma carência, nenhuma negatividade). (PELLEJERO, 2012, p. 282).

Foucault em *Distância, Aspecto, Origem* coloca a ficção nestes termos: “*la nervure* verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est” (FOUCAULT, 2009, p. 69). É com essa afirmação de Foucault que Eduardo Pellejero abre seu ensaio sobre a relação entre ficção e verdade, do qual extraí o excerto acima. Aparentemente uma ironia jogando com os verbos ser e existir. Não se trata de ironia, mas de uma definição muito própria. Menos ainda a simples associação entre ficção e linguagem: “o giro seria muito simples, embora familiar atualmente.” (FOUCAULT, 2009, p. 68) Haveria entre elas uma relação de dependência, uma relação complexa, que se conjuga na distância:

Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas: mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em

que se dá somente sua presença: e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente. (FOUCUALT, 2009, p. 68)

A ficção é então a nervura verbal daquilo que não existe. Mas o que não existe “é” ou “pode ser” na linguagem. Uma das maneiras da linguagem se manter na distância com relação às coisas e ao mesmo tempo avançar sobre essa distância, quer dizer, uma das maneiras da ficção emergir, expondo sua nervura verbal (e nesse caso gestual) é a fofoca, o relato confidencial.

A leitura, por sua vez, é uma re-encenação do teatro da confidencialidade ou, dito de outro modo, a leitura se assemelha à cerimônia da fofoca, pois, o texto está sempre falando algo ao leitor, algo sempre provisório, uma verdade sempre criada. O texto é sempre potência fabulatória, sempre potência do falso. Tem sim mecanismos que simulam o plasmar de uma verdade, como durante muito tempo se pensou do discurso da História: uma realidade que se funde numa escritura. Mas a literatura é antes de tudo uma fofoca (mesmo a histórica, mesmo o discurso documental, a reportagem verídica), e como tal, busca suas forças numa verdade artística, ficcional, criada e criativa, fabulatória. Diante de um texto, duas políticas me parecem efetivas: ler encontrando os gestos de produção da verdade, para tomá-los como aquilo que são, imposturas e, numa leitura de prazer, vibrar com as forças que o falso produz.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. *Archfilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Villa Maria, EDUVIM, 2015.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1968).

COZARINSKY, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires, La Bestia Equilatera, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.

HOUAISS, Antônio. Grande Dicionário Houaiss: Dicionário Online da Língua Portuguesa, em www.houaiss.uol.com.br.

PELLEJERO, E. A. A realidade da ficção, Uma aproximação a partir da filosofia francesa contemporânea. In: Congresso Internacional Fantasia & Crítica, 2012, Ouro Preto. *Fantasia & Crítica*. Belo Horizonte: Edição da Abre, 2012. v. 1. p. 281-290.

PORTA, Eloy Fernández. *En la confidencia: tratado de la verdad mussitada*. Barcelona, Anagrama, 2018.

SARAIVA, Emmanuel de Jesus. *A Influência Africana na Cultura Brasileira*. Edição do autor, disponível para compra em: www.clubedeautores.com.br

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção dos textos, Manoel Barros da Motta, tradução Inês Aultran Dourado Barbosa, 2a ed. Rio de Janeiro, Forense Univesitária, 2009.

ENTRE O CÉU E A TERRA: NUVENS E ILHAS COMO TERRITÓRIOS PARA PENSAR A MEDIAÇÃO CULTURAL

ANDRESSA ARGENTA*
CAROLINA RAMOS NUNES**

RESUMO É preciso navegar e jogar-se ao céu aberto para cartografar nuvens não catalogadas – é a imersão que permite o pesquisador mergulhar em céus inexplorados para encontrar aquilo que não procurava. Essa é a proposta ao pensar sobre mediação cultural com arte contemporânea: como lidar com a memória e o território nas artes visuais pela narrativa fabulante. Fabular como um sentido próximo à explosão de um texto em pequenos fragmentos em uma superfície, permitindo outras combinações inimagináveis como quando, Roland Barthes, citado por Araújo (2008) diz: “recortando os fragmentos, provoca uma explosão sobre a superfície do texto, deixando seus estilhaços significarem e se comunicarem” (ARAÚJO, 2008, p. 5). Este artigo consiste em um recorte das dissertações das autoras cujo tema consistia em explorar a mediação cultural: uma sob a perspectiva da nuvem enquanto tempestade em quatro instituições culturais no centro de Florianópolis e outra sobre a ilha como potência e os percursos de práticas artísticas e educativas permeados nos atravessamentos territoriais.

PALAVRAS-CHAVE 1. Mediação cultural. 2. Arte contemporânea. 3. Fabulação. 4. Território.

* Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC, sob orientação da professora Elaine Schmidlin. Membro do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens UDESC/CNPq. Bolsista CAPES. E-mail: andyartesvisuais@gmail.com.

** Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC, sob orientação da professora Elaine Schmidlin. Membro do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens UDESC/CNPq. E-mail: c.nunesra@gmail.com.

ENTRE NUVENS E MARÉS, A TEMPESTADE

E a escrita sobre a tempestade pede dela um pouco de tormenta em suas fragmentações. A escritura com a tempestade almeja alcançar, com os ventos, chuvas e nuvens grossas, ensejos, a visibilidade de uma noite em meio ao dia. “Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento.” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 10). E com esse desejo resta para a escritura o rizoma que se espalhou depois de grande tormenta e movimentações marítimas.

Como diria Deleuze, “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 13), e essas regiões por vir estão em todo lugar e em todo momento. Na cartografia em uma pesquisa, quando se está em um ponto desse rizoma, muitas outras multiplicidades lhe são possíveis como um pássaro tem livre seu voo no céu. Nessas escrituras cartográficas sobre mediação, constroem-se rizomas, não formas e significados, mas forças e potências de devir. As tempestades da escrita deixam o ar denso, o solo encharcado transforma as finitudes em infinitas. Ainda, “Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 22, grifo do autor).

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos

campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 30).

Mapear a tempestade não está para a imitação, o decalque ou a cópia, não há no mundo duas tempestades iguais, ela não passa igual em dois lugares e nem é igual duas vezes. A tempestade está para o rizoma e para a mediação.

Tanto rizoma quanto mediação, ambos são da ordem da multiplicidade, da infinita linha de fuga e desterritorialização para movimentos de repouso e retomadas. Ao olhar-se para o céu e o mar na expectativa de tempestade, sabe-se apenas que ela virá, o restante está imbricado de infinitas possibilidades e conexões. Esse desejo de conexão pertence ao espaço das multiplicidades, estas que “se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 17).

A linha de fuga, lugar do fora e também da mediação cultural. Essas linhas abstratas ocupam todo o território, seja o espaço expositivo, da cidade ou quando um grupo ou turma adentra o local da mediação. As linhas estão e vêm de todos os lugares, espalham-se pela cidade, pelo outro, por nós, pela instituição, artista e obra. O sistema parece um grande emaranhado de linhas de todas as formas, cores, tamanhos e texturas, que, naquele instante, se conectam, se juntam, se alinhavam, para depois seguirem seus caminhos.

\verbete\ Tempestade s.f. Temporal; perturbação atmosférica violenta, geralmente associada à chuva forte, ao granizo, ao vento, aos trovões, raios ou nevascas: tempestade de neve. [Figurado] Sofrimento ou desgraça: “depois da tempestade vem a bonança”. [Figurado] Agitação; grande confusão: o divórcio foi a tempestade da sua vida. [Figurado] Barulho repentino, intenso e violento. [Figurado] Perturbação moral: tempestade de sentimentos. Tempestade em copo d’água. Efeito negativo, exagerado e causado por algo insignificante: vivia fazendo tempestade em copo d’água! (DICIO, 2016).

Quase comparável a um barulho repentino, intenso, grande confusão e agitação, a convergência dessas linhas de fuga na mediação são devires-tempestades, que criam perturbações violentas em um pequeno espaço de tempo e logo se esvaem, deixando no espaço a intensidade que a formava:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 18).

Essas fugas criadas a partir das perturbações violentas na mediação fazem com outras linhas outro novo e possível rizoma, pois nesse espaço e tempo há os movimentos de territorialização e desterritorialização. Essa ruptura produz linhas segmentares que explodem e recombina-se, reconfigurando o rizoma.

A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 17).

Ao escolher o mapa ao decalque na escrita cartográfica em/com mediação, precisa-se percorrer outros caminhos a fim de que as linhas per-

maneçam remetendo-se a outras, e acreditamos que esse trabalho seja o mais difícil de todos.

Construir ou encontrar as convergências entre os espaços e suas mediações é o caminho mais fácil para destruir um rizoma, mas também pode ser a forma mais profícua de tornar suas linhas mais complexas e estratificadas.

Quando em conversa com as outras mediadoras de outros espaços, a mediação foi a ação que nos uniu como em uma cartografia repleta de potências e devires. Como em uma tempestade, vozes ressoavam, criando espaços /entre/ vazios de potencialidades plenas.

A cartografia estabelece relações entre os territórios para dar conta de um espaço em movimento, deslocado, desterritorializado. Sendo assim cartografar é, antes de tudo, mapear um território, neste caso, um território onde a arte terá sempre um espaço como protagonista. (OLIVEIRA, 2009, p. 217).



Figura 1 *Tempestade*, 2017. Fotografia de Andressa Argenta.

Nos percursos cotidianos, a cartografia, em nosso trabalho, narra práticas artísticas e educativas desenvolvidas entre museus, escolas e cidade/espços urbanos, no sentido de potencializar ações educativas no ensino das artes visuais e em construção com diversas áreas de conhecimento. Assim, ao utilizar a cartografia como metodologia, os procedimentos são mais abertos e inventivos, portanto, rizomático, cheio de entradas, saídas e transbordamentos, as marés que transbordam nossas ilhas, em seu sentido figurado /marés/ um fluxo e refluxo de acontecimentos.

Assim, nos permitimos, aqui nessa tempestade de potências em mediação, criar devires rizomáticos que desestabilizam as ordens das coisas, ensejando à cartografia e ao mapa serem Panteras cor-de-rosa: “Tenha ideias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos. Seja a Pantera cor-de-rosa e que vossos amores sejam como a vespa e a orquídea, o gato e o babuíno” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 36).

DEVIRES-NUVEM: MUSEU, GALERIA, CULTURA, MEDIAÇÃO

Não sabemos ao certo onde começa ou termina os devires museu, galeria, ou cultura ou mediação, algo que aflora sentir um pouco menos árvore, tal qual Deleuze propõe em seu rizoma:

[...] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 37).

É neste e...e...e... que o /e/ ocupa um pouco do espaço na escritura sobre mediação. Acervo/e/arte contemporânea temporária, dados históricos/e/contrapontos contemporâneos/e/intervenções artísticas, mediação proposição/e/mediação guia.

A efusão de confluências é tamanha que as possibilidades frutificam e espalham-se pelas galerias fazendo cada dia único, ímpar. Uma série de artistas contemporâneos dividem os espaços com acervos, expõe em



Figura 2 Berndnaut Smilde, *Nimbus RWA*, 2017.

sequência eloquente e ao mesmo tempo coerente com aquilo que se espera da cultura no pequeno centro histórico da cidade de Florianópolis. Vê-se nesta localidade delimitada que o /e/ está no /acervo/temporário/ problematizado, cujas mediações, e não só estas, mas também o processo curatorial das instituições são articulados a fim de manter em constante problematização as obras de arte.

A mediação ali não vem de uma procura por contextualizar o cotidiano com o exposto, pelo contrário, todo o seu enquadramento faz-se pertinente ao ser/estar em uma cidade – antes que a mediação se faça um pastiche da realidade, ela é e está integrada ao meio, graças a articulações entre as equipes dentro das instituições: administrativo/educativo/curatorial.../e.../e.../.

E onde estaria a tempestade no meio dessa pequena fração do rizoma? Para que uma tempestade se forme, é necessário que vários fatores específicos estejam alinhados, caso contrário a tempestade pode ser ou uma ventania ou chuva esparsa ou uma nuvem passageira.

A mediação pode ser apenas uma atividade de mera ilustração do acervo que compõe uma ou outra instituição, mas quando pensada em conjunto com outras práticas e outras perspectivas museais/culturais pertinentes a um contexto maior, ela passa a ser então tempestade, que respinga para todos os lados, encharcando aqueles que por ela passarem.

De múltiplos vive um espaço de arte, mas sem que seja necessário estabelecer quem sejam estes: “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 16), e é nessas dimensões que é possível criar rizomas.

DA ILHA, OS TERRITÓRIOS

A escrita vai se tecendo à medida em que os encontros com acontecimentos passados e com aqueles ainda por vir atravessam-se, abrindo novas brechas e fluxos. Os processos são os devires que se conectam, tecendo fios de uma meada.

Nesse processo, as subjetividades são construídas a partir da arte, através e com arte, em caminhadas e observações de experiências com os espaços e os sujeitos. Como afirma Katia Canton (2009), a arte ensina a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas as coisas e aos objetos e necessita de olhares e atitudes curiosas, a arte parece

esmiuçar o funcionamento e os processos de vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos e repleto de atenção. Mas ao mesmo tempo que se nutre da subjetividade, há outra importante parcela de compreensão da arte que é constituída de conhecimento objetivo envolvendo a história da arte e da vida, para que com esse material seja possível estabelecer um grande número de relações. Assim a fim de contar essa história de modo potente, efetivo, a arte precisa ser repleta de verdade. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços. (CANTON, 2009, p. 13).

Nossos percursos com a arte pela cidade são marcados pelo olhar curioso, atento e em busca de conhecimentos. Ilhas por si só já nos chamam atenção por suas composições. Grandes, pequenas, com montanhas, habitadas ou não, rodeadas por águas. São lugares curiosos, a conexão com outros territórios é cheia de possibilidades, peculiaridades da vida cotidiana.

Percorrer tais territórios a fim de refletir e esmiuçar as potencialidades encontradas, deambular pelas paisagens da cidade em encontros com o outro, com memórias históricas e afetivas, são dos desafios da mediação cultural ao colocar a cidade como seu espaço de investigação com a arte. Com pensamento artístico, olhar atento e curioso, as cidades, nossas memórias e histórias são suporte para desdobramentos de conexões com a arte contemporânea. Maria Stella Bresciani (2008) em seu artigo sobre cidade, cidadania e imaginário aponta que

a cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica., diversa e semelhante na forma como se vê nomeada. É a própria experiência do cidadão, este ser ur-

bano plural que constitui o imaginário moderno. (BRESCIANI, 2008, p. 13)

Estes elementos simbólicos e cheios de memórias coletivas estão presentes em todas as pessoas, independente do lugar e contexto que habitam, pois trazem no olhar, e em suas experiências muito do que conhecem e ainda espaços a serem preenchidos. Trazer a questão da cidade para a educação, de modo amplo, torna-se relevante para afirmar a heterogeneidade de situações estéticas, poéticas, políticas e culturais presentes no contexto da cidade. Estas práticas se configuram em cartografias que formam uma rede em que não há pontos fixos, mas fluxos. Diversos pontos que se ligam simultaneamente, com muitas entradas e muitas saídas. Desenvolvida por Deleuze (2006) e Guatarri (2000) a ideia de cartografia aqui, é no sentido de resgate da dimensão subjetiva da criação e da produção do conhecimento.

Para narrar cartografias sobre práticas artísticas e educativas, consideramos aquelas que ainda vibram nesta multiplicidade que nos compõe. Pois, as caminhadas, desde as idas ao mercado até a exposições, ou mesmo, percursos banais de ônibus, viagens, paisagens, filmes, músicas, vida coletiva, entre muitas situações, provocam o olhar estético gerando inquietudes que tecem fios, no sentido de criar práticas artísticas e educativas nas artes visuais. Se tratando de um território ilha, o deslocamento, os modos de compartilhar a cidade e descobri-la, geram inquietudes e provocações que cruzam as fronteiras do imaginário. Como diz Ana Mae Barbosa (2009) é por meio da arte que é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolvendo a capacidade crítica e criativa de modo a transformar esta mesma realidade.

A mediação cultural e educativa a partir do olhar para cidade, oportuniza o encontro com o outro, com a arte, com a educação, de modo a inserir uma narrativa poética no cotidiano citadino. Essa atitude – e proposição – nos faz pensar a arte e a educação no contexto da mediação educativa. Com a mediação cultural, nos propomos a descobrir e nos questionamos: quais possibilidades artísticas e educativas podem ser criadas por



Figura 3 Andressa Argenta, *entender o vento, ver o mar*, 2017.

meio de um processo de investigação envolvendo a cidade e as pessoas? As perguntas da artista Lilian Amaral (2011), vem ao encontro de nossas movimentações: Como nos relacionamos e aprendemos a ser com aquilo que vemos e pelo qual somos vistos? Que lugares em um mundo marcado pelo nomadismo, impermanência e simultaneidade as manifestações artísticas podem ocupar? A essas perguntas acrescentamos ainda: De que maneira as experiências estéticas com a arte e a educação são tecidas ao se caminhar pela cidade?

A arte estimula essas aventuras interpretativas, mas nem sempre estamos preparados para esta viagem estética, não nos damos conta dos complexos fluxos e das relações que podem ser estabelecidas entre a nossa percepção e a produção artística (MARTINS, 2012, p. 15). Estamos imersos em um excesso de informações, opiniões, tempo acelerado, trabalho, impermanência, simultaneidade, como podemos, então, provocar possibilidades de experiências que possam ressoar no corpo?

Aos que adentram a ilha, sem habilidades de andar de ônibus, para onde é sul ou norte. Até entender como o vento sopra, errando as temperaturas, pois na ilha as sensações não obedecem somente ao termômetro.

Estar disponível aos lugares é estar aberto a aguçar a percepção, a refinar o olhar, a sair do automatismo e se atentar aos encontros, texturas,

cheiros e movimentações que a cidade traz e que a arte provoca. Ao criar possibilidades sensitivas com a mediação cultural, provocava-se a percepção, acordando o corpo para perceber o que lhe afeta, oportunizando a experiência sensível do corpo. Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque ao falar sobre estesia, afirmam que, a mesma “é como uma poética da dimensão sensível do corpo que suscita em absoluta singularidade uma experiência sensível com objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos” (MARTINS, 2012, p. 35). É sobre a nutrição estética que Mirian discorre, com o intuito de apresentar as situações e os objetos, “sem pressa, desacelerando o tempo para que o corpo possa vagar e coletar impressões, sensações se deixando invadir pela estesia, pelo saber sensível” (MARTINS, 2012, p. 36), algo que nos propicia a troca de saberes, a experiência e a construção de conhecimentos.

Andar. Trilhar. Percorrer. Deslocar-se. Mover-se. Inquietar-se. Parar. Olhar. Observar. Contemplar. Achar estranho. Encantar-se. Surpreender-se. Conversas. Perguntas. Respostas. Dúvidas. Interação. Conexão. Escutas. Falas. Respiração. Silêncio (MARTINS, 2012, p. 7).

A mediação cultural nos permite criar e percorrer outros caminhos, criar redes e conexões com o mundo. Ainda Martins aponta que em processos de mediação, é preciso o desejo do encontro sensível, porque é nos encontros humanos que crescemos, aprendemos e ampliamos nossos horizontes. Os encontros sensíveis germinam sensações, ações, sentimentos, pensamentos que vão configurando outra forma singular de habitar o mundo, acolhendo curiosidade e abertura às descobertas e novas inquietações. Estes encontros segundo Martins, precisam ser qualitativos, pois ocorrem com diferentes realidades que, no primeiro momento, pode parecer distante e estranha, “encontros que exigem atitudes pedagógicas que podem reforçar e instigar a construção de significações” (MARTINS, 2012, p. 13). É por este motivo que a atitude investigativa é vital, no sentido de capturar a conversa que o museu, a obra de arte ou a cidade pode nos presentear, nós mediadores culturais podemos fazer tal provocação.

Dessa forma, mediar é propiciar vias de encontros, para encontrar a percepção criadora, a imaginação, instigando infinitas combinações para convidar o público a também compartilhar, trocar e somar suas bagagens da vida. A mediação é um ato de se colocar em presença, para que experiências individuais se tornem fluxos em uma experiência coletiva, desbravando territórios desconhecidos, viajando e descobrindo novas paisagens. Cabe considerar que “a mediação pode provocar disponibilidade e empatia, mas também o rebaixamento da sensibilidade e distanciamento de uma experiência estética e artística” (MARTINS, 2012, p. 18). Ao propor novas mediações é importante considerar as ressonâncias das mediações

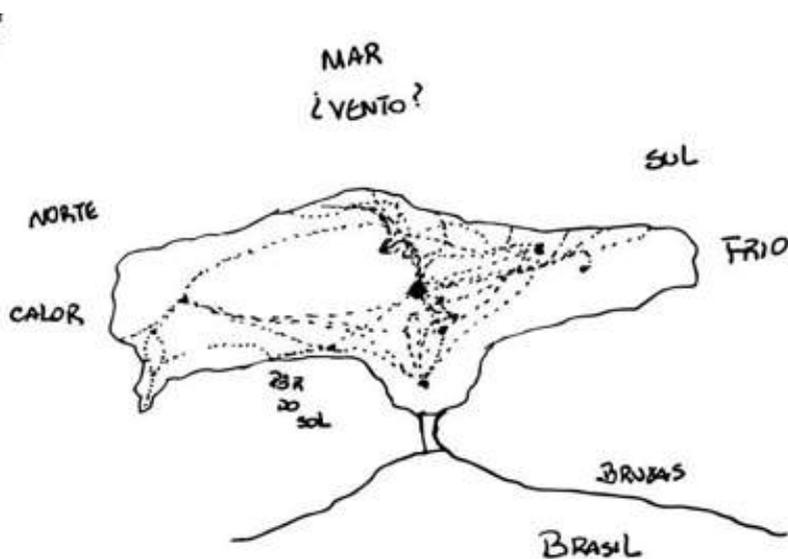


Figura 4 Cartografia da ilha de Florianópolis, 2018.

anteriores pois as mesmas podem nos desafiar, problematizar, para nos provocar com mais atenção, nos deixando com a percepção mais aguçada, pois nas mediações sempre teremos que “lidar com histórias pessoais e coletivas de aprendizes de arte, na teia-sócio-histórica, cultural da humanidade” (MARTINS, 2012, p. 18).

A mediação cultural entre o céu e a terra é estar entre chuvaradas, nuvens, ventos, marés. Tudo isso compõe as tempestades, que movimentam as experiências, as tornando parte do território.

Nessa constituição, é preciso dar tempo necessário ao corpo para entender o vento, mergulhar nas profundezas do mar, entender os processos necessários de mudança e se permitir deambular ao acaso, estando aberta a aprender e construir outras experiências.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Lilian. Inter-territorialities: passagens, cartografias e imaginários. *O público e o privado*, n. 17, janeiro/junho, 2011, p. 129-141.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Semiologia do amor: notas para uma leitura de “Fragmentos do Discurso Amoroso”*, de Roland Barthes. 2008. Artigo Completo do XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/>. Acesso em: 20 maio de 2016.

ARGENTA, Andressa. *Mochilas de viagem: percursos de um mediador andarilho*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2018.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Orgs). *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed UNESP, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. In: PESAVENTO, Sandra J.; SOUZA, Célia (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2008.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Aant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995, 2ª edição, 2011.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

DICIO. Dicionário Online de Português. TEMPESTADE. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/tempestade/>. Acesso em: 25 set. 2016.

GUATARRI, Félix. *Cosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTINS, Mirian Celeste; PSCOSQUE, Gisa. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura*. São Paulo: Intermeios, 2012.

NUNES, Carolina Ramos. *Em devir-nuvem: /propondo narrativas em mediação cultural/*. 173 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2017.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. O papel da Cultura Visual na formação inicial em artes visuais. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs.). *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da (orgs.). *Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ÁGUA VIVA E A PINTURA DE CLARICE LISPECTOR

ANNA VIANA SALVIATO*

RESUMO A pesquisa que desenvolvo tem como tema a relação entre o romance *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e o acervo de pinturas da escritora (também da década de 70). Enquanto pintora, Clarice atua de modo circunstancial e produz uma arte naif abstracionista. É como se, na pintura, Clarice demonstrasse a espontaneidade artística que tanto reivindica ao longo de seus textos (estes, por sua vez, marcados pela premeditação necessária a seu ofício enquanto escritora). O processo criativo da autora é inteiramente permeado por estas duas esferas: espontaneidade e premeditação. A pesquisa visa perceber as diferentes materialidades enquanto meios através dos quais a subjetividade busca dissolver-se em relação ao cosmos, ou seja, pensar a atividade artística como um procedimento relacional, aquém e além do produto final apresentado. Da mesma forma que o texto de Clarice se destaca pela ornamentação abundante de significantes que não conseguem dar conta de um significado objetivo, suas imagens são marcadas pela profusão de elementos em contraste com a ausência da representação concreta do real. Na literatura e na pintura, o vazio em meio ao excesso suspende o sentido.

PALAVRAS-CHAVE 1. Clarice Lispector. 2. Literatura Brasileira. 3. Artes visuais. 4. Pintura.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Tereza Virginia de Almeida. Bolsista CNPq. E-mail: annavianasalviato@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Água viva, de Clarice Lispector, é uma leitura que queima a pele. Não raro, o exercício logocêntrico parece não dar conta da compreensão mais densa sobre o romance em termos de originalidade. Há um apelo sensível à materialidade que se verifica em outra categoria que não a da hermenêutica ou do ato interpretativo. Mais do que isso, é o ato representativo que se coloca como pauta.

Da mesma forma, a pintura abstrata de Clarice Lispector, produzida em sua maior parte na década de 70¹, remete também à crise da referencialidade que marca a modernidade. Sem um referencial concreto, o espectador das telas é provocado a considerar a materialidade proposta no objeto artístico, algo para além (e aquém) do “fazer sentido”.

O processo criativo é considerado por Clarice a partir de duas esferas antitéticas: espontaneidade e premeditação. Na busca pela representação imediata daquilo que se apresenta no imaginário, o escritor está fadado à premeditação necessária a seu ofício na medida em que a comunicação literária se dá pela escolha de palavras. A pintura, nesse sentido, se mostra como uma estratégia para dar vazão à espontaneidade, já que, principalmente a partir da arte não-figurativa de vanguarda do século XX, o quadro

1 Todas as telas aqui reproduzidas se encontram no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e foram fotografadas por mim, com autorização de seu representante legal para a reprodução acadêmica neste trabalho e em minha dissertação de Mestrado.

ou a tela se tornam objetos por si só, sem o caráter de representação concreta do real. A pintura abstracionista de Clarice não requer associação com um elemento factual – ela existe e pronto. Já as palavras no ato da escrita, pelo contrário, atuam como significantes pré-estabelecidos para que a mensagem seja assimilada de forma efetiva.

Essa diferença pode ser sintetizada por uma frase do romance *Água viva*, narrado em primeira pessoa por uma pintora que decide se aventurar na escrita de um livro. Ela diz: “ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). A manipulação do material também é um aspecto fundamental para entender as distinções entre pintura e literatura. Quando fala, por exemplo, “quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998a, p. 12), a narradora chama atenção para a necessidade do contato físico com a matéria, um trabalho manual que não se aplica à literatura.

ÁGUA VIVA E A FLUIDEZ DA LINGUAGEM

Quatro anos antes de morrer, Clarice Lispector publica o romance *Água viva* em agosto de 1973, já internacionalmente consagrada enquanto escritora. A recepção crítica de seu último romance publicado em vida se atém ao caráter fragmentário da escrita, já presente nos textos literários anteriores, mas desta vez potencializado, bem como à abordagem intimista que assume a narrativa, dentro da qual a trama propriamente dita adquire um caráter secundário.

Quanto ao enredo de *Água viva*, do pouco que nos é permitido saber enquanto leitores, trata-se de uma narradora-protagonista que tem por ofício a pintura, mas que se vê diante de um incômodo interior cuja sensação deve ser transcodificada em palavras. Sem uma trama marcada por acontecimentos concretos, as situações vivenciadas são deixadas de lado em prol da narrativa metaficcional.

A narradora é uma pintora que decide se expressar por palavras e toma o irrepresentável como objeto. Na busca pela apreensão do “instan-

te-já”, a protagonista está sempre a alguma distância do que deseja capturar. Seu impulso de escrita surge de um sentimento pelo homem a quem a narradora se dirige em alguns momentos do texto; todavia, ao longo da narrativa, a urgência do apelo às palavras se revela como uma necessidade mais ampla, em nível existencial.

No momento de estreia de Clarice na literatura, a crítica da época classificou seu estilo como “literatura sentimental”, alegando uma ausência de tema nítido. É interessante considerar a resposta de Clarice a essa antiga adjetivação. Em 1941, o estigma “sentimental” já lhe tinha sido atribuído por conta de um artigo sobre Direito Penal, ao qual a escritora Clarice responde com a seguinte nota:

NOTA: – Um colega nosso classificou este artigo de “sentimental”. Quero esclarecer-lhe que o Direito Penal move com coisas humanas, por excelência. Só se pode estudá-lo, pois, humanamente. E se o adjetivo “sentimental” veio a propósito de minha alusão a certas questões extrapenais, digo-lhe ainda que não se pode chegar a conclusões, em qualquer domínio, sem estabelecer as premissas indispensáveis. (LISPECTOR, 1941 apud FERREIRA, 1999, p. 81).

Décadas depois, a crítica literária passou a perceber o equívoco de tal categorização. Silvano Santiago marcou essa mudança de paradigma crítico em seu artigo “A aula inaugural de Clarice Lispector”, publicado em 1999. Segundo ele, para a recepção da época, “a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável, de mulheres para mulheres” (SANTIAGO, 2004, p. 233). A partir de então, um eixo temático distinto em seus romances foi (e ainda é) bem considerado: a noção de *procedimento*.

Nesse sentido, a literatura de Clarice passou a ser pensada também sob a perspectiva da metalinguagem na medida em que expõe, repetidas vezes, a consciência de composição de sua escrita. Em *Água viva*, a narradora – uma pintora que se arrisca a escrever, vale lembrar – explicita e reitera o método de escrita utilizado (que é também o da própria Clarice,

conforme veremos adiante):

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmagô do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem. Começa assim: como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto (LISPECTOR, 1998a, p. 53).

Aqui, está claro o jogo frustrante a que qualquer um precisa se submeter ao usar a linguagem: a escrita nunca é instantânea em relação ao pensamento, tampouco as palavras conseguem exprimir o imaginário. De todo modo, a tentativa é sempre válida – é o que nos resta, no fundo –, como está descrito em outra conhecida passagem de *Água viva*: “não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que me acontece” (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

A escrita fragmentária é uma das marcas fundamentais do estilo clariciano. Há, obviamente, um processo de estruturação textual de *Água viva* que seleciona e organiza as palavras, como em qualquer instância da literatura de Clarice. Consta em sua biografia (BORELLI, 1981), inclusive, que Clarice Lispector teve o importante auxílio de Olga Borelli para organizar e editar seu material, e que este, por sua vez, é composto de fragmentos muitas vezes desconexos. Parte de seu ofício seria, portanto, entender o que fazer diante das palavras que surgem no pensamento, ou seja, de que modo conectar os “trechos que acontecem”.

Em várias passagens, a narradora se coloca em um breve diálogo direto com seu interlocutor – no caso, o leitor – e demonstra a autoconsciência de sua produção ficcional, o que caracteriza sua abordagem metalinguística. Por exemplo, em “de vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR, 1998a, p. 33), o trecho funciona como um aviso para o modo como a personagem procede em sua escrita, que efetivamente se verifica no decorrer do romance: sua “nutridora selva” é o espaço do pensamento

selvagem, do denso discurso que é típico da literatura clariciana. Essa profusão textual é pontualmente quebrada, em raros momentos do romance, como se precisássemos – tanto ela, que escreve, quanto nós, durante a leitura – tomar fôlego.

Consta já na página seguinte outro exemplo do que fora anunciado no trecho supracitado:

Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas mutações faiscentes que aqui caleidoscopicamente registro.

Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto.

Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de uma pessoa que não conheço. Carta derradeira de suicida. Telefonei para São Paulo. O telefone não respondia, tocava e tocava e soava como num apartamento em silêncio. Morreu ou não morreu. Hoje de manhã telefonei de novo: continuava a não responder. Morreu, sim. Nunca esquecerei.

Não estou mais assustada. Deixe-me falar, está bem? (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Durante a leitura, esses parágrafos parecem deslocados do restante da trama, provocando uma ruptura na linearidade do texto. Esse recurso é justamente o que simboliza a presença de um *corpo* que escreve; antes de se estabelecer como uma entidade abstrata, dissociada de qualquer sujeito por trás do texto, quem escreve é também um indivíduo em toda sua complexidade.

Assim como eu, que interrompo a escrita deste artigo para ir à cozinha quando sinto sede, assim como você, que lê o conteúdo deste trabalho e olha para a janela indagando mentalmente se o que digo faz algum sentido, o procedimento da escrita ficcional também é marcado pela humanidade que subjaz à ação. “Fui existindo” é a locução que sintetiza essa amplitude do que não se manifesta em nós racional ou intelectualmente.

A PINTURA DE CLARICE

No início do romance, a voz feminina confessa: “comecei estas páginas

também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que dizer” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Ocorre que, também na década de 70, Clarice Lispector estende os limites de sua criação da esfera literária para a pictórica. Quanto à periodização de seus quadros, Carlos Mendes de Sousa, em seu livro sobre os quadros de Clarice, aponta que o ano de 1975 foi o mais significativo. De fato, a grande maioria dos quadros assinados por Clarice é datada desse ano: “dos 17 quadros depositados no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, 15 apresentam a referência a esse ano e dois deles não estão datados (SOUSA, 2013, p. 145).

Na mesma época em que tornava público um romance narrado por uma personagem angustiada pela incapacidade de exprimir o que subjaz à linguagem, a própria escritora parecia sofrer uma movimentação interior correlata. Inversa, mas equivalente. Para Carlos Mendes de Sousa, *Água viva* é o principal romance a ser considerado ao se tratar de palavra e imagem.

Este livro é o marco que torna decisiva a presença da pintura na obra da escritora. Pode-se dizer que *Água viva* também assume uma feição singular do ponto de vista da adequação entre a forma e o conteúdo. Como que se processa uma espécie de mimetização da prática pictórica (SOUSA, 2013, p. 85).

O que Sousa considera “mimetização da prática pictórica” pode ser entendido também como a expressão do recurso da écfrase. O conceito de écfrase existe desde a Antiguidade como artifício retórico, sendo utilizado atualmente como o que Miriam de Paiva Vieira considera um “fenômeno midiático”. Segundo a autora,

Etimologicamente, o termo vem de uma combinação do verbo grego *phrazein/phrazein* (contar, declarar, pronunciar, mostrar) com o prefixo *ek-* (fora ou completamente, integralmente), ou seja, a *ekphrasis* deve revelar ou relatar algo em seus mínimos detalhes. Em latim, é traduzido como *descriptio* (VIEIRA, 2017, p. 45).

A partir do século XIX, o conceito passou a designar sobretudo um recurso literário, sendo, no século XXI, adotado para “designar descrições literárias de obras de arte visuais” (VIEIRA, 2017, p. 46). A éfrase, por-



Figura 1 Clarice Lispector. “Explosão”, 1975, Óleo e tinta plástica sobre madeira, 37,6 x 50,2 cm.

tanto, caminha em direção a um gênero literário próprio, marcado pelo detalhamento descritivo – verbal, portanto – de um objeto visual.

No caso de Clarice Lispector, na biografia elaborada por Olga Borelli, há algumas citações de momentos em que Clarice trabalha a éfrase; seja dentro ou fora das narrativas, Clarice por vezes faz menção às próprias telas de maneira indireta. O exercício da pintura parece ser, para Clarice Lispector, um escape à pressão sufocante com que às vezes se depara durante a própria atividade da escrita.

Para ilustrar a écfrase clariciana, cabe considerar uma de suas telas, chamada “Explosão” (Figura 1).

Em entrevista a Celso Arnaldo Araújo, Clarice explica a elaboração da tela: “Eu pinto em madeira compensada. [...] O último trabalho, ‘Explosões’, foi produzido com um vidro de esmalte vermelho berrante jogado a esmo sobre a madeira. Arte descompromissada e tecnicamente primitiva” (LISPECTOR, 1975 apud SOUSA, 2013, p. 142).

Agora, vejamos o seguinte fragmento escrito por Clarice, presente na já mencionada biografia elaborada por Olga Borelli:

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito. O clímax de minha vida será a morte.

Quero escrever noções sem o uso abusivo da palavra. Só me resta ficar nua: nada tenho mais a perder (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 65).

Ainda que Clarice não faça, no texto acima, nenhuma referência direta à tela, as cores e os formas de “Explosão” equivalem à descrição, exemplificando o artifício da écfrase. O “borrão vermelho de sangue” é observado nas três grandes formas na tela, pintadas com esmalte, de onde saem as pinceladas de cor “amarelo-ouro com raios de translucidez”.

Observando a tela pela perspectiva da teoria das cores, é possível perceber a predominância das cores primárias no quadro; o vermelho e o amarelo se destacam visualmente mesmo por conta do contraste de valor em relação às demais cores escuras. É admirável a diferença entre as cores primárias vibrantes, que brilham em oposição aos tons escuros bem foscas.

O CONTRASTE NA PROPOSTA ARTÍSTICA CLARICIANA

Cabe considerar, agora, a noção de contraste dentro da teoria das cores². Conforme a *Doutrina das cores* de Goethe, estudo publicado em 1810, sabe-se que o olho humano tende à complementaridade.

Na interpretação de Goethe, as cores do espectro possuem valores diferentes na sua intensidade (luminosidade). A partir dessa luminosidade, Goethe estabelece uma espécie de proporção áurea para as cores: se uma cor é naturalmente mais luminosa, como o amarelo, ao combinar-se com um tom de natureza mais escura, a proporção entre ambas deve ser tal que a área ocupada pela cor mais luminosa seja menor. (BARROS, 2011, p. 99)

A exploração dos contrastes é um recurso frequentemente utilizado na pintura de Clarice. Carlos Mendes de Sousa (2000) já chamou atenção para o que ele chama de “movimento de fuga e concentração”, o que eu considero também como mais uma maneira de trabalhar o contraste. Para o autor,

Pode-se mesmo falar de duas dominâncias: ao lado do centramento, as linhas em desordem. Encontramos casos óbvios como “Explosão” ou “Ao amanhecer” que nos apontam para a direção da abertura, para aquilo que se expande. Assinale-se ainda o fato de as pinturas em que domina o centramento [...] conterem sempre um potencial de fuga. (SOUSA, 2000, p. 165)

Esse processo de concentração e fuga pode ser observado de várias maneiras: seja pelas cores, conforme mostrei no último quadro, seja pelo movimento do pincel, com golpes rápidos na tela – o que resulta em um fundo inacabado, com partes da madeira não preenchidas –, seja pelos próprios títulos que Clarice cria. “Raiva e reindificação”, por exemplo, ou “Luta sangrenta pela paz” sugerem os estados contraditórios evocados

2 Não cabe, aqui, uma exploração mais densa sobre a doutrina das cores. Resumidamente, a fundamentação sobre o estudo da cor atualmente remonta à escola de Bauhaus, do período entreguerras do século XX. Dos mestres da cor, tomo por base o pensamento de Paul Klee e o de Wassily Kandinsky, tanto pela profundidade do trabalho que realizaram, quanto por sua contribuição ao movimento expressionista, com o qual a pintura de Clarice mais se aproxima dentre as vanguardas europeias. As teorias de Klee e Kandinsky são elaboradas a partir de uma subjetividade presente na visão de mundo.



Figura 2 Clarice Lispector. "Raiva e reindificação", 28 abril 1975, óleo sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm.



Figura 3 Clarice Lispector. "Sol da meia-noite", 1975, óleo sobre madeira, 34,6 x 50,2 cm.

pela artista.

Nesta tela (Figura 2), há um ponto claro que funciona como centro. Podemos pensar a forma preta central como um ponto de interrogação³, que surge no fundo vermelho vivo. São nítidos também os contrastes entre a tinta preta e a tinta vermelha. Por fim, a direção das pinceladas sugere algo de caótico – ou verdadeiramente colérico, se considerarmos o título da tela. Esse contato com o nome das obras é um recorte profícuo para considerarmos o contraste. Pensemos em “Sol da meia-noite”, por exemplo (Figura 3).

Já pelo título, “Sol da meia-noite” apresenta uma ideia contraditória. As oposições se intensificam pelas tintas contrastantes utilizadas na tela; há um contraste extremo de valor entre o branco (de valor mais alto) e o preto (de valor mais baixo). Quanto à temperatura, o branco, o preto e o cinza colocados junto ao vermelho vibrante ressaltam seu efeito enquanto cor quente. Por fim, pensando no nível de “concentração e fuga”, há um nítido núcleo de peso no quadro na extremidade esquerda superior – a representação do sol. Esse seria o ponto de concentração, enquanto que as pinceladas sinuosas em cores neutras seriam a fuga. A meu ver, essa é uma tela emblemática para o processo criativo de Clarice, pautado em espontaneidade e premeditação. A dualidade desses dois aspectos se ratifica pela profusão de elementos contrastantes. Neste trabalho, procuro destacar o procedimento de Clarice enquanto uma escritora não-linear; nesse sentido, também em sua pintura prefiro considerar os sentimentos de angústia e quietude não em sucessão, mas como dois diferentes estados que acometem a pintora.

Na biografia elaborada por Olga Borelli (1981), consta que Clarice preparou um texto a ser apresentado no Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá – Colômbia, em 1976. Em certo momento do texto, Clarice Linspector diz:

3 Se voltarmos à tela “Caos/Metamorfose/Sem sentido”, é possível perceber a semelhança entre a figura que agora estamos tratando e o ponto de interrogação escrito com caneta.



Figura 4 Clarice Lispector.
"Medo", 16 de maio de 1975, óleo sobre madeira, 30,2 x 39,7 cm.

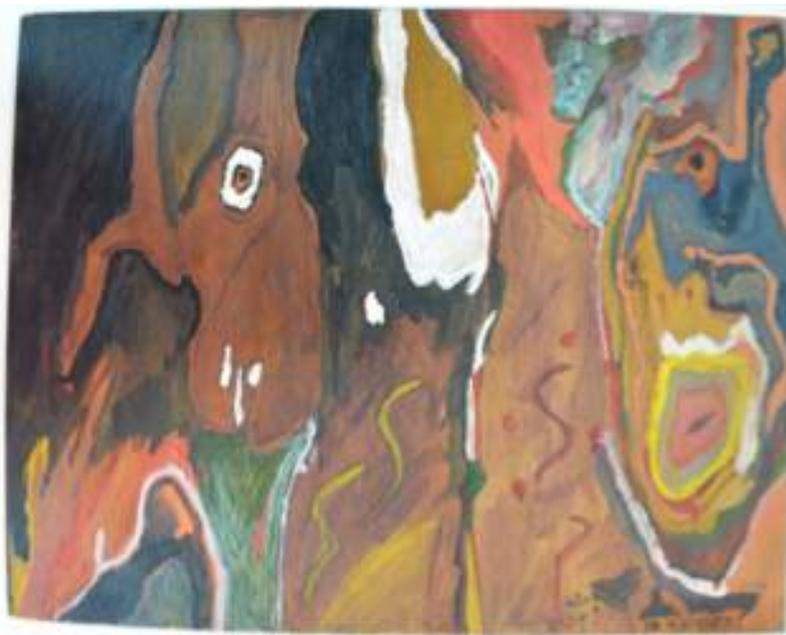


Figura 5 Clarice Lispector.
"Gruta", 1973 a 1975, óleo sobre madeira, 39,7 x 50,2 cm.

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo.

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (LISPECTOR, s.d., apud BORELLI, 1981, p. 57).

O quadro de que Clarice fala é exatamente como consta na descrição, configurando mais uma éfrase.

Chama atenção o fato de Clarice ter descrito o quadro como “uma tela pintada de preto”, e não uma tela com fundo preto. Assim como o medo, a tinta escura invade e oculta a mancha amarela, apesar de esta última ocupar lugar central no quadro. O que parece ser a base da tela na verdade oculta cores anteriormente dispostas, como o vermelho e o violeta, que se deixam entrever em pequenos espaços que a tinta não ocupou. O preto é colocado mesmo depois da assinatura do quadro.

Em “Medo” (Figura 4), é possível identificar o contraste de valor, sendo o branco e o amarelo as cores mais claras e, portanto, de valor mais alto, em oposição ao preto, cor escura e de valor baixo. A tinta violeta na tela também evoca o contraste de complementaridade em relação ao amarelo, que são cores complementares no círculo cromático.

O título, o nome de Clarice e a data são escritos em caneta hidrocor e contornados pela tinta preta. Em alguns pontos, inclusive, a cor escura compete com as linhas da caneta, dando a impressão de esmagar, conter as palavras. A tinta reprime a escrita. Nesse sentido, cabe perguntar: o medo é mesmo essa mancha amarela? Ou seria o fundo escuro da tela, que ameaça se sobressair a todo momento? Ao colocar a cor preta ao redor da amarela, o brilho desta última se intensifica por conta da tendência à complementaridade pelo olho humano, conforme abordado na teoria de Goethe que mencionei anteriormente.

Por fim, outra tela acerca da qual Clarice teceu uma éfrase se chama

“Gruta” (Figura 5). A simbologia da gruta é utilizada na literatura clariciana em mais de um romance, sendo o quadro mencionado também por Clarice fora da ficção.

Em um pequeno manuscrito de Clarice, uma nota rasurada e riscada com um grande “X” se refere à feitura da tela: “Ontem ~~pintei trabalhei no quadro da gruta,~~ e trabalhei tanto que de novo me doem as pernas pesadas de [...] e dor” (LISPECTOR apud SOUSA, 2013, p. 185). É interessante notar que a tela é iniciada em 1973, ano de publicação de *Água viva*, e finalizada em 1975, ano de mais intensa atividade de criação pictórica da escritora. Não é também a primeira vez que Clarice pinta uma gruta. Em 1960, Clarice nomeia o primeiro de seus quadros que hoje conhecemos como “Interior de gruta”⁴.

Há um importante trecho em *Água viva* em que a narradora discorre sobre o exercício de pintar grutas:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbada de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta

4 O quadro pode ser encontrado atualmente no Instituto Moreira Salles, no acervo da escritora.

em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1998a, pp. 15-16)

A gruta, portanto, simboliza também uma parte da tentativa de apreender o instante. A gruta é o espaço do nascimento, caverna-útero. Nesse sentido, a gênese da personagem é também a gênese da coisa; ainda assim, na gruta, a coisa em si se torna “também o seu eco” no momento em que nasce. Nem mesmo no espaço da caverna é possível capturar sua essência. À natureza, à terra molhada e fria se misturam as palavras e os



Figura 6 “Eu te pergunto por quê?”, 13 maio 1976, óleo sobre madeira, 32,1 x 34,2 cm.

ruídos.

Voltando a atenção à tela, “Gruta” se diferencia da maioria dos quadros de Clarice por não apresentar o típico espaço retangular que delimita a inscrição do título, da assinatura e da data, sempre no canto inferior direito. Aqui, os dados parecem ter sido colocado às pressas, e há uma rasura ao lado da assinatura de Clarice. Não é possível saber se ali estava um outro título, um sobrenome... desse primeiro registro, resta apenas o eco.

Tanto em “Gruta” como nas outras telas, a escolha pelo suporte de madeira e a desativação da utilidade dos instrumentos (como a aplicação de esmalte ou cera no quadro) refletem o apelo à materialidade também verificável na literatura clariciana. Por exemplo, a primazia do significante em detrimento do significado age de forma análoga à aplicação do esmalte. Há um desvio da finalidade usual dos elementos.

Da mesma forma, o próprio hábito de escrever em pedaços de papéis ordinários (guardanapos e notas fiscais, por exemplo), atua de modo semelhante à madeira enquanto suporte, já que as fibras ali presentes delimitam um espaço a ser respeitado tanto quanto o reduzido espaço em branco de uma nota fiscal já previamente escrita.

Este quadro (Figura 6) provoca uma série de estranhamentos: seria uma obra abandonada por Clarice?; ora, “por quê” o quê? – esta última pergunta, se considerarmos o título. As pinceladas em curvas, sem um padrão linear de movimento, já agem como interrogações por si só. Contudo, o mais incômodo é a inscrição em branco, quase invertida, em que constam formas e letras ilegíveis. Para Carlos Mendes de Sousa, “em palimpsesto, a tábua deixa entrever um rastro – branco, marcas de pequenos círculos e letras, que dialogam com a inscrição do título, nome e data, em cor preta e traço incerto” (SOUSA, 2000, p. 203). Assim como os textos, a pintura de Clarice provoca inquietação.

Retomo agora o pensamento de Carlos Mendes de Sousa acerca do rastro, já anteriormente mencionado na introdução: “o rastro (na rasura, no acrescento, na assinatura, na data, nas palavras inscritas no verso do quadro) aponta para uma espécie de diário, como aquilo que encontraremos figurado em *Água viva*” (LISPECTOR apud SOUSA, 2013, p. 151).

É bom ter em mente que “Eu te pergunto por quê?” é uma tela datada de 1976, um ano após a grande maioria da produção pictórica de Clarice. De fato, é um quadro que se distingue dos demais. Em relação ao formato, por exemplo, suas medidas são mais quadradas do que as usuais telas retangulares. O fundo cru em boa parte da superfície também é um elemento de destaque em comparação com as outras telas de Clarice. As pinceladas curvilíneas ou diagonais sugerem também uma desordem que, por fim, se apresenta pela abundância de linhas, direções e formas.

Esse é outro artifício utilizado na pintura clariciana que indica a recorrência à materialidade: a exploração pictórica das formas geométricas. Mesmo quando não há uma representação concreta na tela – ou seja, algo que possamos determinar como sendo uma vela, uma cobra, um pássaro ou o sol –, os traços de Clarice são elementos fundamentais na composição pictórica. Na pintura clariciana, muito raramente encontramos ângulos retos. Geralmente, quando há uma linha reta, ela é colocada em uma direção diagonal que se diferencie das demais (como na tela “Explosão”), provocando uma imagem caótica de multiplicidade de direções.

Mesmo quando há uma predominância de direção (como na verticalidade de “Sol da meia-noite”), as linhas tremem de modo a destacar tanto a presença de um corpo manipulando o pincel (há certa instabilidade no movimento da mão) quanto as veias da madeira, espaços orgânicos que interferem no relevo da superfície.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

É preciso ressaltar que *Água viva* é um romance que precede em poucos anos a maioria dos quadros de Clarice (datados de 1975), o que pode ser lido como a apresentação prévia da atividade que vinha idealizando. Por outro lado, *Um sopro de vida*, seu último romance, é publicado postumamente em 1978, ou seja, anos depois do período mais intenso de sua produção pictórica. *Um sopro de vida* apresenta elementos de seu método de pintura, agora na voz da personagem Ângela, quando afirma que “não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos

nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riça é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras” (LISPECTOR, 1999, p. 53). Novamente, as nervuras da madeira podem ser entendidas como o devir do espaço vazio, que não foi pintado e possivelmente não será.

Em síntese, a relevância da reflexão sobre a relação entre a pintura e a literatura de Clarice se concentra na possibilidade de entender a potência do imaginário quando transformado em materialidade. Ao contrário do que ocorre em uma perspectiva fundamentalmente hermenêutica, agora, o ato interpretativo não constitui guia de análise na medida em que o sentido não mais se estrutura em instância alguma que não a da própria materialidade. No caso de Clarice Lispector, o procedimento artístico (seja na literatura, seja na pintura) dá conta do espaço, sempre questionável, entre a substância do conteúdo e a materialidade da palavra. A tinta jogada por cima dos vãos da madeira é a tentativa de expressão sempre marcada, desde o início, pelo que já existe anteriormente à representação. De modo análogo em sua escrita, por baixo das palavras há o irrepresentável.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 4a ed. São Paulo: Senac, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 302 p.

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

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTIAGO, Silvano. “A aula inaugural de Clarice Lispector”: cotidiano, labor e esperança. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 232-242.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VIEIRA, Miriam de Paiva. “Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade”. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 45-57, jan./abr. 2017.

"SÁBIO É O HOMEM QUE SE CONTENTA COM O ESPETÁCULO DO MUNDO?": A EXORTAÇÃO AOS LEITORES NA LITERATURA DE JOSÉ SARAMAGO

BIANCA ROSINA MATTIA*

RESUMO Neste misto de artigo e ensaio, minha proposta é a de expressar algumas reflexões suscitadas durante o mês em que entreguei a dissertação de Mestrado para a banca avaliadora e os dias que seguíram ao da defesa, em 28 de setembro de 2018. Um primeiro esboço deste texto foi apresentado, em formato de comunicação, durante VII Seminário de Pesquisa do PPGLit da UFSC, sendo que o debate realizado naquele momento também contribuiu para esta versão ampliada. Assim, busco estabelecer um diálogo entre algumas manifestações públicas de diversos escritores, brasileiros e estrangeiros, em defesa da democracia no contexto político das eleições presidenciais de 2018 e algumas das bases teóricas que fundamentaram minha pesquisa de Mestrado acerca do engajamento literário e do papel do escritor na sociedade. Para tanto, seleciono como objeto de investigação a produção literária do escritor português José Saramago, que buscou, durante sua trajetória, não dissociar o escritor do cidadão ao mesmo tempo em que afirmava não fazer de sua literatura um panfleto.

PALAVRAS-CHAVE 1. José Saramago. 2. Literatura. 3. Manifesto.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Simone Pereira Schmidt. Bolsista CNPQ/CAPES. E-mail: biancamattia@gmail.com.

Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
Ele sabe que a vida
Passa por ele e tanto
Corta à flor como a ele
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
Que o seu sabor orgíaco
Apague o gosto às horas,
Como a uma voz chorando
O passar das bacantes.

E ele espera, contente quasi e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.

(*Odes de Ricardo Reis*. Fernando Pessoa. 19-6-1914)

Pensar a literatura de José Saramago como uma literatura que desconforta os leitores e os provoca à consciência crítica vai ao encontro de como o escritor dizia viver: em desassossego. Não era senão este sentimento que,

com suas histórias, Saramago, mais que compartilhar, intentava suscitar em seus leitores. Em uma de suas últimas conferências, no ano de 2009, durante o lançamento de *Caim*, quando revelou ao público que já estava a trabalhar em um novo romance, o escritor outra vez expôs o sentimento:

Eu gostaria de ter escrito um livro a que pudesse ter posto o título de *Livro do Desassossego*, mas já está. O Fernando Pessoa antecipou-se. O meu desassossego não seria exatamente o desassossego dele, mas o título convinha-me porque, como eu não vivo sossegado, quero desassossegar os outros, os leitores. Desassossegá-los com o contrário daquela passagem d'*Os Lusíadas* sobre a Inês de Castro: *Estavas linda Inês posta em sossego*. Que é isso de posta em sossego? Posta em sossego e cortaram-lhe o pescoço, ora está! Como é que uma pessoa a quem podem cortar-lhe o pescoço está posta em sossego? (SARAMAGO, 2012 [2009], 1:00:14³-1:01:28⁷).

O desassossego com as mazelas do mundo, mas sobretudo com o descaso humano frente a esse cenário, fez com que Saramago não eximisse de sua literatura as cruéis consequências da opção pela indiferença. Ao poeta *dos grandes indiferentes, dos calmos jogadores de xadrex*¹, ao Ricardo Reis espectador da vida, *que se contenta com o espectáculo do mundo*, José Saramago pergunta se isso é ser sábio. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, o escritor confronta o heterônimo de Fernando Pessoa com o espetáculo do mundo no ano da sua morte que, na lógica de Saramago,

[...] teria de ser 1936, quer dizer, o ano em que começou a Guerra de Espanha, o ano em que a besta fascista ocupou a Etiópia, o ano em que o nazismo consolidou posições, o ano em que se criaram as mocidades e as milícias fascistas em Portugal... Num tempo convulso em que o que havia de melhor parecia desmorronar-se, quando se estava incubando, à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas, Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr do sol se tratasse, e vendo o que se estava a passar, sentia-se sábio. (SARAMAGO, 2013 [1998], p. 34-35).

1 Versos da ode *Os jogadores de xadrex*, de Ricardo Reis, datada de 1-6-1916.

A proposta de Saramago nesse romance, como pondera Teresa Cristina Cerdeira (2018 [1989]²), especialmente a escolha pelo ano de 1936, foi “[...] testar até que ponto se consegue ser ‘sábio’ diante de uma Europa conturbada e agonizante, de valores degradados, onde a liberdade começava a ser um sonho cada vez mais inatingível.” (CERDEIRA, 2018, p. 109). Quanto ao enredo, a autora ressalta que

As referências históricas à Europa de 1936 são para o romance mais que simples pano de fundo de um teatro onde se travam conflitos meramente pessoais. Na verdade, as relações individuais entre os personagens são uma espécie de laboratório político onde se pode testar a influência dos acontecimentos e das crises. Cada um desses personagens pode, metonimicamente, representar um elenco social que responde diferentemente aos apelos exteriores, sejam eles reacionários ou revolucionários, de direita ou de esquerda. (CERDEIRA, 2018, p. 111).

O ponto de interrogação que Saramago coloca no verso de Ricardo Reis traduz o seu desassossego e reverbera a exortação para a ação, como destaca Augusto Santos Silva (2005) acerca da ficção construída pelo escritor: “[...] encoraja à ação, usa a palavra e o discurso para convencer, para incitar à ação, à consciência crítica e à ação transformadora, à plena compreensão dos vários ângulos da história e dos caminhos a percorrer para a fazer avançar”. (SILVA, 2005, p. 47). Para Cerdeira (2018, p. 155), a proposta do romance “é lançar o personagem num emaranhado social, político, ideológico, alargando a sua inquietação para algo como: ‘quem sou eu aqui?’[...]”, colocando-o, assim, em estado de desassossego e requerendo algo que lhe retire da calma daqueles que se contentam em ver a vida passar.

A pergunta que Saramago desafia Ricardo Reis parece ser também a que, mais de duas décadas depois, o escritor lança, não mais àquele a

2 A publicação do livro de Teresa Cristina Cerdeira, intitulado *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, resultado de sua tese de doutoramento, foi publicada de forma inédita no Brasil em 2018. Em Portugal, contudo, a publicação deu-se no ano de 1989.

quem Fernando Pessoa colocou toda a sua *disciplina mental*³, mas ao modesto funcionário de uma fábrica de armas: artur paz semedo, protagonista de *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, último romance de Saramago, publicado postumamente em 2014. Nesta história que, apesar de transcorrer no tempo presente, retoma o ano de 1936 e a Guerra Civil de Espanha, Saramago questiona a ética da responsabilidade individual, tendo como cenário a indústria armamentista e um simples operário “[...] que participa da fabricação de armas, sem jamais perguntar-se qual é o destino desse seu trabalho – que é a morte de outros” (RÍO; MATTIA, 2017, p. 224-225).

Alabardas foi publicado como Saramago o deixou até antes de seu falecimento, em junho de 2010: inacabado, contando apenas com três capítulos. A possibilidade de leitura deste romance inacabado como livro-manifesto foi objeto da pesquisa que desenvolvi durante o Mestrado em Literatura e resultou na dissertação *Do romance inacabado ao livro-manifesto: uma leitura de Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas, de José Saramago*, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Tendo defendido em meio ao forte clima político de nosso país, considerando o pleito eleitoral do ano de 2018, não pude deixar, embora não coubesse mais escrever sobre isso nas páginas da dissertação, de olhar para aquele cenário, especialmente para todas as manifestações que se realizaram no Brasil e pensar em tudo o que eu tinha lido e escrito sobre *Alabardas* como um Manifesto pela Paz. São algumas dessas reflexões que, somadas a esta breve introdução, quero aqui apresentar.

Um dos principais fundamentos teóricos da pesquisa que embasou a possibilidade de leitura de *Alabardas* como livro-manifesto foi a postura assumida por Saramago de não dissociar o escritor do cidadão. Em sua tra-

3 Referência ao trecho da carta de Fernando Pessoa a Casais Monteiro, a 13 de janeiro de 1935, com a gênese dos heterônimos: “[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida.” (PESSOA, 1974, p. 94).

jetória, Saramago não separou sua vida da literatura que construiu. Na voz dos diversos personagens que criou colocou também a sua voz, não apenas do escritor, mas do cidadão e, dessa forma, exortou seus leitores à ação, porque o espetáculo do mundo, para este escritor que não se separou do cidadão ativo que foi, não pode servir a contentamentos, antes a manifestos. Assim, José Saramago reivindicava o regresso do autor

[...] à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ela ou ele nos digam como foi que escreveram as suas grandes ou pequenas obras [...], não para que nos eduquem e instruam com as suas lições [...], mas, simplesmente, para que nos digam *quem são*, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente, ainda que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro. (SARAMAGO, 1999 [1996], p. 117-118, grifos do autor).

A ideia implica, claro está, uma maior responsabilidade por parte dos escritores, o que não foi esquecido por Saramago, antes o contrário, de modo que ressaltava o fato de a escolha por ser um escritor trazer consigo um dever social: “sendo certo que a ele [escritor] ninguém o obriga a ser militante de um partido, também não é menos certo que a sociedade necessita algo mais que profissionais competentes nas múltiplas atividades que gerou e que, nos seus diversos níveis, a gerem.” (SARAMAGO, 1997 [1995], p. 615).

Ser escritor possibilita ter sua voz ouvida, o que, para Saramago, carrega uma importante relevância social que ultrapassa as páginas dos livros e alcança uma incontornável responsabilidade social: “ele [escritor] tem uma responsabilidade moral e ética, portanto, não pode decidir por conta própria que seu único compromisso é com a literatura.” (SARAMAGO; RÍOS, 2010 [1994], p. 346). Além disso, Saramago ressaltava que ambas as funções deveriam ser desenvolvidas de forma coerente:

Nós, escritores e intelectuais – não gosto dessa palavra –, não devemos viver de uma forma, digamos, esquizofrênica, em que o cidadão que o escritor é se comporta de uma maneira e o escritor de outra. [...] Para falar de modo mais simples, o que quero dizer é: sim, é verdade que tenho um compromisso

com meu trabalho literário, mas esse compromisso não é o único. (SARAGAMO; VILLA-LOBOS, 2010 [1998], p. 348).

A postura assim assumida reverbera o engajamento literário proposto por Jean-Paul Sartre (2015 [1949]). “O escritor ‘engajado’ [afirmou Sartre] sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.” (2015 [1949], p. 29, grifo do autor). Mas é sobretudo a leitura que Edward Said faz do pensamento de Sartre que quero aqui destacar. Apesar de utilizar a palavra escritor, Said (2005 [1994]) menciona que Sartre (2015 [1949]) faz referência ao papel do intelectual na sociedade, de modo que, para Said (2007 [2004]), as palavras escritor e intelectual se pertencem⁴ particularmente porque tanto um quanto o outro têm a sua ação no mesmo cenário público dominado pela globalização, de forma que a abordagem da questão pode ser feita em conjunto, bem como [e esta é a proposta de Said (2007 [2004])⁵] levando-se em consideração o que ambos têm em comum quando intervêm na esfera pública.

O problema que se coloca, conforme Said (2005 [1994]), reside no

4 Said (2007 [2004]) explica que, “na linguagem do uso cotidiano, um escritor, nas línguas e culturas com que sou familiarizado, é uma pessoa que produz literatura, isto é, um romancista, um poeta, um dramaturgo. Considero uma verdade geral que em todas as culturas os escritores têm um lugar separado, talvez até mais honroso, do que os intelectuais; atribuem-se a eles uma aura de criatividade e uma capacidade quase santificada para a originalidade (frequentemente de alcance e qualidade proféticos) como não sucede para os intelectuais, que, em relação à literatura, pertencem à classe parasita e levemente degradada dos críticos. [...] Entretanto, nos últimos anos do século XX, o escritor tem assumido cada vez mais os atributos adversos do intelectual, em atividades como falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade. Sinais do amálgama de um com o outro teriam de incluir o caso de Salman Rushdie em todas as suas ramificações, a formação de numerosos parlamentos e congressos de escritores dedicados a questões como a intolerância, o diálogo das culturas, a luta civil (como na Bósnia e na Argélia), a liberdade de expressão e a censura, a verdade e a conciliação (como na África do Sul, Argentina, Irlanda e em outras partes), e o papel simbólico especial do escritor como um intelectual que atesta a experiência de um país ou região, conferindo com isso a tal experiência uma identidade pública inscrita para sempre na agenda discursiva global.” (2007 [2004], p. 155).

5 Said afirma que seu “interesse principal é justamente com o papel do escritor no interior do sistema que existe na realidade.” (2007 [2004], p. 158).

fato de a sociedade ainda tratar com desdém o trabalho intelectual do escritor, preferindo mantê-lo cercado e enclausurado na sua torre de marfim, “dizendo que o verdadeiro intelectual, homem ou mulher, deveria ser apenas um profissional experimentado em seu campo” (2005 [1994]), p. 80). O papel do intelectual, afirma Said, será o de “desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível.” (SAID, 2007 [2004], p. 164-165).

Ao abordar a guerra a partir da problemática da indústria armamentista, em seu romance inacabado, Saramago não deixou de desafiar uma certa quietude normalizada que circunda a fabricação e o comércio de armas, especialmente como fomentadores de conflitos bélicos. À sua voz, contudo, somaram-se outras vozes, o que seleciono como mais um argumento para a possibilidade de leitura do livro-manifesto, de modo que, em *Alabardas*, além do romance inacabado, há também manifestações de outros escritores⁶. Nomes de escritores que se juntam ao de Saramago já na capa do livro. Nesse sentido, o manifesto que emerge dessas páginas é compartilhado, ou seja, um manifesto do qual ecoa uma pluralidade de vozes em prol de um mesmo ideal: a mobilização para a paz. Quanto a isso, a proposta de Said (2005 [1994]), no que diz respeito ao modo de intervenção do intelectual, elucida de que forma uma intervenção alia-se às demais vozes que compartilham de um mesmo objetivo: “O intelectual não sobe numa montanha ou num púlpito e declama das alturas. [...] Sim, a voz do intelectual é solitária, mas tem ressonância só porque ela se associa livremente à realidade de um movimento, às aspirações de um povo, à busca comum de um ideal partilhado.” (SAID, 2005 [1994], p. 103).

Na de leitura de *Alabardas* como livro-manifesto considere ainda as reflexões apresentadas pelo historiador Eric Hobsbawm (2013) quando, ao afirmar que, em sua maioria, os manifestos são documentos do século

6 Escrevem em *Alabardas*, além das ilustrações do escritor e artista plástico alemão Günter Grasso, o escritor e ensaísta espanhol Fernando Gómez Aguilera, o escritor italiano Roberto Saviano e, no caso da edição publicada no Brasil, soma-se a eles o texto do antropólogo, cientista político e escritor brasileiro Luiz Eduardo Soares.

passado, indaga: “Como os manifestos hão de sobreviver ao século XXI?” (2013, p. 18). A proposta de Hobsbawm (2013) retoma a importância das manifestações por parte dos intelectuais, porém, que não sejam vozes isoladas, mas que se amplifiquem com mais e diferentes vozes:

[...] os intelectuais por si não têm condições de mudar o mundo, embora nenhuma mudança desse tipo seja possível sem a sua contribuição. Para isso é preciso que haja uma frente unida formada por pessoas comuns e intelectuais. À exceção de uns poucos casos isolados, isso é provavelmente mais difícil de conseguir hoje do que foi no passado. É esse o dilema do século XXI. (HOBSBAWM, 2013, p. 236).

A leitura de *Alabardas* como livro-manifesto ancorado no conjunto de vozes que dele ecoam pode conjugar um incontável número de outras vozes, quais sejam, as vozes dos seus leitores: nós, as pessoas comuns, como sugere Hobsbawm (2013). Se sem o acontecimento da leitura não é possível pensar na existência de produção de sentido do texto, a importância dos leitores torna-se, então, imprescindível para a concretização do manifesto.

Dentre as manifestações que aconteceram no Brasil em 2018 durante as eleições, os argumentos de minha pesquisa, breve e resumidamente aqui apresentados, podem ser pensados especialmente frente ao que foi chamado de *Manifesto do livro: com Haddad pela democracia, cultura e liberdade de expressão*⁷. Descontentes e desassossegados diante do terrível cenário político brasileiro, às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais, um conjunto de diversas vozes⁸ de escritoras e escritores,

7 A íntegra do documento está disponível no blogue da editora Boitempo: <https://blog-daboitempo.com.br/2018/10/17/manifesto-do-livro-com-haddad-pela-democracia-cultura-e-liberdade-de-expressao/>.

8 Dentre as primeiras 200 assinaturas, nomes como Angela Davis, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Chico Buarque, Conceição Evaristo, David Harvey, Djamila Ribeiro, Leonardo Padura, Lília Schwarcz, Lira Neto, Luiz Schwarcz (Cia. das Letras), Florencia Ferrari (Ubu), Ivana Jinkings (Boitempo), Rogério de Campos (Veneta), José Cortez (Cortez), Rejane Santos (Autêntica), Angel Bojadsen (Estação Liberdade), Samuel Leon (Iluminuras), Cristina Warth (Pallas Atena), Daniel Louzada (Livraria da Vinci), Deysi Bregantini (revista Cult), Ana Luísa Escorel (Ouro Sobre Azul), Luís Fernando Veríssimo, Milton Hatoum,

editores, livreiros e demais intelectuais veio a público, como cidadãos e cidadãos deste presente, mas não dissociados da condição, em sua grande maioria, de escritores, e considerando também a responsabilidade moral e ética de terem uma voz que é ouvida, ou que é ouvida de forma mais ampla em razão do exercício desta profissão. Caracterizado como um Manifesto suprapartidário, aberto a assinaturas da comunidade em geral, além de o documento registrar o apoio à candidatura de Fernando Haddad no segundo turno, ressaltou:

[...] o risco de retrocessos que a candidatura opositora representa, ao apoiar projetos como o Escola sem Partido, que, a pretexto de instituir uma educação “neutra” – ficção em qualquer país do mundo –, visa a doutrinar os alunos com o que há de mais retrógrado e a introduzir a delação na atividade docente. [...]. [Finalizaram afirmando que,] em favor da democracia duramente conquistada e de um país melhor e menos desigual, nosso voto não poderia ser outro. (MANIFESTO, 2018).

Convém lembrar que, no contexto desse cenário político, que teve início ainda antes das eleições [bem sabemos], em fevereiro de 2017, no seu discurso durante a entrega do Prêmio Camões de Literatura, o escritor Raduan Nassar denunciou o golpe e teceu críticas ao governo de Michel Temer e ao Supremo Tribunal Federal. Rompendo com o isolamento e o silêncio voluntários de décadas, o escritor, assumindo sua voz corajosa e necessária de cidadão, finalizou com firmeza e em tom de quem anunciava seu retorno: “Não há como ficar calado.” (NASSAR; MELLO, 2017). A postura de Raduan naquele momento revela o quão necessária é, nesses tempos sombrios em que vivemos, como também afirmou o escritor em seu discurso, a presença do pensamento do intelectual, de escritores que sejam cidadãos do seu tempo, que contribuam para a formação de consciências críticas para além das páginas dos seus livros, tornando-se luzes na escuridão desses tempos.

Além disso, a amplificar, retomando a proposta de Hobsbawm (2013),

Noam Chomsky, Nuno Ramos, Peter Burke, Roger Chartier e Slavoj Žižek, entre outros.

o *Manifesto do Livro* com mais e diferentes vozes, no dia 28 de outubro, dia do segundo turno das eleições, para usar o título das professoras Regina Dalcastagnè e Rosilene Silva da Costa, “os livros saíram para votar” (2018). Muitos eleitores foram às urnas levando consigo um livro nas mãos. A repercussão do ato nas redes sociais foi objeto de pesquisa, realizada no calor da hora, pelas professoras e divulgada em um artigo publicado a 23 de novembro de 2018 no Suplemento Pernambuco. As pesquisadoras salientam que o movimento foi espontâneo por parte dos eleitores sem a influência ou iniciativa de quaisquer marqueteiros e que se deu: “Como uma espécie de resposta às fotos e vídeos postados por eleitores de Jair Bolsonaro no primeiro turno, nos quais apareciam votando com armas, [...]” (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018). Além disso, destacam que

Seu sentido parecia ser mais estabelecer uma identidade e marcar, para aqueles que a compartilhavam, um compromisso de resistência. Porque, mesmo no caso da improvável vitória do candidato do PT, a resistência seria necessária – e o livro simboliza a resistência contra o anti-intelectualismo, a ignorância militante, a incultura, a barbárie e o silenciamento daqueles que pensam ou agem de forma diferente. (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018).

A pesquisa se realizou por meio de um questionário via Google Docs – que permaneceu aberto durante cinco dias – com o objetivo de fazer um levantamento dos livros selecionados pelos eleitores. Destacam as pesquisadoras que “a ideia nunca foi realizar uma pesquisa com base científica. [...] o questionário tem fragilidades que logo se tornaram evidentes.” (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018). Afirmam que foram motivadas “pela curiosidade e pelo desejo de produzir um registro um pouco mais estruturado deste movimento tão singular”. (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018). Os dados, contudo, são bastante significativos. Foram obtidas 8314 respostas de todos os estados brasileiros. O autor que mais esteve presente com os eleitores foi o educador brasileiro Paulo Freire: “nada menos do que 700 respondentes disseram que levaram um livro de Paulo Freire consigo na hora de votar.” (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018, grifos das autoras). Em segundo lugar esteve o sociólogo Jessé Souza seguido de José Sa-

ramago que figurou em 176 respostas. De acordo com as pesquisadoras, as listas dos autores e os livros mais citados que a pesquisa revelou “trazem uma mistura interessante de obras que refletem sobre o país, mais especificamente sobre educação, autoritarismo, feminismo, racismo, direitos humanos e democracia.” (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018). Finalizaram com uma importante ressalva afirmando que

Nem sempre o livro, louvado como objeto de cultura, de civilização, do que a humanidade é capaz de produzir de melhor, realmente emana tantas virtudes. O livro pode ser também um mecanismo de elitismo e de exclusão. Mas, no dia 28 de outubro de 2018, no vasto e infeliz país chamado Brasil, o livro encarnou suas melhores qualidades e foi o símbolo vivo da inteligência, da diversidade, da educação, do pacto de resistência e, até, do amor que, esperamos, um dia realmente há de vencer o ódio. (DALCASTAGNÈ; COSTA, 2018).

Não apenas o objeto-livro foi levado nas mãos dos eleitores-leitores no solene dia do exercício da cidadania e da democracia. No caminho rumo às urnas, milhares de eleitores somaram à sua voz de cidadão comum a voz daquele escritor que levavam consigo, que não era apenas, naquele momento, a voz de um escritor, mas também a de outro cidadão. O regresso do autor não poderia ser melhor ilustrado. E os escritores não silenciaram com o resultado das eleições: a 31 de outubro de 2018, três dias depois do segundo turno, o escritor Julián Fuks, autor do romance *A resistência* (2016), escreveu: “Reunidos e alertas, escritores, cineastas, artistas, músicos brasileiros temos discutido a necessidade de uma arte pungente, que não ignore as brutalidades do tempo, que se faça discurso e intervenção no presente.” (FUKS, 2018). O que retoma a proximidade com o pensamento de Saramago, para quem ser escritor não era apenas escrever livros, mais que isso, em suas palavras: “uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção”. (SARAMAGO, 1978).

Como leitores em um Brasil que sente passar o vento daquela Europa de 1936, não me parece que concordemos com Ricardo Reis, cuja preocupação, se a tinha, era desejar que a *abominável onda* não o molhasse

tão cedo. Finalizo estas reflexões recuperando a fala lúcida e necessária do escritor angolano José Eduardo Agualusa a alertar para a necessidade da literatura e sua força na sobrevivência da democracia:

Num tempo como o nosso de construção de muros, livros operam de forma oposta a esta tendência, ou seja, erguem pontes, livros são pontes. Ditadores, perseguidores, torturadores, pessoas que se dedicam a exercer a maldade a tempo inteiro, não costumam ser leitores de ficção. Podem até ser grandes leitores como Hitler, que gostava de ler biografias e livros de História, mas raramente leem ficção. Pensemos em Trump, um homem que se vê a si próprio como um construtor de muros. É difícil imaginar Trump a ler o que quer que seja, a não ser os tuítes que lhe dizem respeito e não consigo de todo imaginá-lo a ler, por exemplo, Cem anos de solidão. Não acho que pessoas como Donald Trump sejam irrecuperáveis para a humanidade, na verdade, não acho que ninguém seja irrecuperável. Acho é que deveriam ir para campos de reeducação literária. No caso de Trump, primeiro para a escola primária, suponho eu. Também acredito que os países democráticos estariam melhores se os políticos desses países fossem obrigados, não só a apresentar a sua declaração de rendimentos, mas também uma recensão dos livros de ficção que leram nos últimos meses e se os eleitores, nesses países, dessem preferência aos políticos leitores, ao invés de votarem em políticos que declaradamente desprezam a literatura. (AGUALUSA, 2018, 1:08'-2:50').

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. Democracia, literatura e a queda de todos os muros. *Fronteiras do Pensamento* (Canal Youtube), publicado em 13 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BAUfx-CpwFx4&t=64s>. Acesso em: 16 de jan. de 2019.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018. (Coleção Estudos Saramaguianos).

DALCASTAGNÈ, Regina; COSTA, Rosilene Silva da. Quando os livros saíram para votar. *Suplemento Pernambuco*, 23 de novembro de 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2195-quando-os-livros-sa%C3%ADram-para-votar.html>. Acesso em: 16 jan. de 2019.

FUKS, Julián. “Venho de duas gerações de exilados políticos. Não quero ser a terceira.”, 2018. *Blog do Sakamoto*, publicado em 02 de novembro de 2018. [.https://blogdosakamoto-blogosfera-uol-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/uol_amp/2018/11/02/venho-de-duas-geracoes-de-exilados-politicos-nao-querer-ser-a-terceira/?amp_js_v=a2&_gsa=1&usqp=mq331AQCCAE%3D#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=Fonte%3A%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Fblogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br%2F2018%2F11%2F02%2Fvenho-de-duas-geracoes-de-exilados-politicos-nao-querer-ser-a-terceira%2F](https://blogdosakamoto-blogosfera-uol-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/uol_amp/2018/11/02/venho-de-duas-geracoes-de-exilados-politicos-nao-querer-ser-a-terceira/?amp_js_v=a2&_gsa=1&usqp=mq331AQCCAE%3D#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=Fonte%3A%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Fblogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br%2F2018%2F11%2F02%2Fvenho-de-duas-geracoes-de-exilados-politicos-nao-querer-ser-a-terceira%2F). Acesso em: 16 jan. de 2019.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MANIFESTO do livro: com Haddad pela democracia, cultura e liberdade de expressão. *Blog da Boitempo*, publicado em 17 de outubro de 2018. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/17/manifesto-do-livro-com-haddad-pela-democracia-cultura-e-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 16 jan. de 2019.

NASSAR, Raduan; MELLO, João. “Não há como ficar calado”: a íntegra do discurso de Raduan Nassar no Prêmio Camões. *GGN O Jornal de Todos os Brasis*, publicado em 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/literatura/nao-ha-como-ficar-calado-a-integra-do-discurso-de-raduan-nassar-no-premio-camoes/>. Acesso em: 16 de jan. de 2019.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: obras em prosa em um volume*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974. (Biblioteca Luso-Brasileira – Série Portuguesa).

RÍO, Pilar del; MATTIA, Bianca Rosina. Sobre a responsabilidade de ser e estar no mundo: uma entrevista com Pilar del Río. Tradução das respostas de Pilar del Río por Ricardo Viel. *Revista Desassossego*. São Paulo, n. 17, p. 223-230, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/130729/137335>. Acesso em: 22 jan. 2019.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. O papel público dos escritores e intelectuais. In.: SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 147-174.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Da estátua à pedra: o autor explica-se. In.: SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 25-52.

_____. Lançamento de Caim: 30-10-2009 Grande Auditório Culturgest. In.: *Fundação José Saramago* (Canal Youtube), 1:02:20', publicado em 9 de maio de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N-w5xLwWbZTw>. Acesso em: 16 fev. 2019.

SARAMAGO, José; RÍOS, Héctor A. de los. José Saramago, contra toda intransigência. *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca, 28 de outubro de

1994. In.: SARAMAGO, José; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 346.

SARAMAGO, José; VILLA-LOBOS, Juan Manuel. En busca de un nombre. La Jornada (Suplemento La Jornada Semanal). Cidade do México, 8 de março de 1998. In.: SARAMAGO, José; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 348.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Textos Filosóficos).

SILVA, Augusto Santos. O escritor exorta os seus concidadãos: (ou o discurso político da ficção de Saramago). In.: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Literatura, política, cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 13-56.

FEIRA AFRO ARTESANAL: UM ESPAÇO DE RESISTÊNCIA NEGRA

CARLA CRISTIANE MELLO*

RESUMO A Feira Afro Artesanal é um local de exposição e comercialização de diferentes produtos, em sua maioria confeccionados pelos próprios feirantes que trazem as matrizes culturais africanas e afro-brasileiras como referência tanto em suas obras de arte quanto em suas experiências culturais e de existência. Suas atividades tiveram início em 11 de julho de 2017, data escolhida por ser o aniversário da professora e deputada negra Antonieta de Barros, figura histórica na luta pelos direitos da população negra e das mulheres em Florianópolis. A Feira Afro Artesanal funciona todas as terças-feiras, das 10 às 17 horas, na Escadaria do Rosário, que fica ao pé da Igreja Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Homens Pretos. Esse é um espaço histórico de resistência de negros e negras da cidade desde a época da escravização. Ao pensarmos nas culturas de resistência negra é importante não deixarmos de fora tais locais, visto que se consolidam em torno da propagação concreta e simbólica das memórias, culturas e histórias do povo negro, inclusive podemos pensá-los como quilombos urbanos. A partir disso, esse lugar é um exemplo atual e profícuo para se observar as diferentes formas de promover e organizar essas resistências na cidade.

PALAVRAS-CHAVE 1. Resistência negra. 2. Quilombo urbano. 3. Feira afro artesanal.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Susan Aparecida de Oliveira. Bolsista CAPES. E-mail: carlinhamello84@gmail.com.

Ainda tenho um sonho/ numa mesma calçada/
Negros e brancos caminhando se pá de mãos dadas/
O mar tem seus segredos/ mistérios guardados/
Onde navios negreiros por ele singraram
Negro Rudhy
(FAVELA CONVOCA, 2016)

Este breve artigo traz a Feira Afro Artesanal de Florianópolis para problematizar o uso dos espaços públicos da cidade inter-relacionado aos racismos sutis que sustentam os racismos estrutural e institucional em pequena e grande escala ao longo de nossa história. Desde que os negros foram trazidos à força para serem escravizados no Brasil, inúmeras de suas ações se deram através da resistência e muitas dessas ações transformaram-se numa das principais bases de nossa cultura. Hoje vemos essa cultura em toda a parte, embora ainda seja, muitas vezes, criminalizada e considerada “inferior” a uma suposta cultura “melhor”, ou seja, branca. Sabemos que o Brasil que vive o mito da “democracia racial” ainda prefere colocar negros e negras em suas novelas apenas como empregados domésticos ou encenando pessoas escravizadas naqueles cenários históricos que retratam tal época de forma romantizada, mas ao idealizar em pleno ano de 2018 uma novela encenada na Bahia, onde setenta e cinco por cento da população se autodeclara negra, não vemos atores e atrizes negras como protagonistas ou sequer no elenco principal¹.

1 Mais informações sobre o tema disponível na reportagem da revista Carta Capital,

Não por acaso, a música negra, representada aqui pelo rap nacional, traz a denúncia dos racismos institucionais e estruturais que compõem nossa sociedade brasileira. Desde a década de 1980, esse gênero poético-musical escancara as desigualdades sociais e todas as consequências vividas na pele daqueles sujeitos periféricos, e em sua grande maioria, negros, conforme nos explicita Rafael de Sousa (2012):

O enfrentamento sem meias-palavras, o combate efetivo que se faz – somente agora – ao racismo e à baixa autoestima têm ensejado novas práticas de relações sócio-comunitárias entre os jovens das periferias de São Paulo. Essas práticas carregam muitos apelos emancipatórios e veiculam críticas ácidas às instituições oficiais. (SOUSA, 2012, p. 25).

Sousa se refere às periferias de São Paulo, no entanto, isso se aplica às periferias de todo o Brasil, pois através do rap o resgate da identidade negra tornou-se plausível aos jovens autores e consumidores desta arte. Aqui em Florianópolis, temos diversos grupos de rap e, entre os principais dele vigora o grupo Arma-Zen, do qual Negro Rudhy faz parte. Esse artista é o interlocutor de minha pesquisa de doutorado em andamento. Atualmente, o rapper segue carreira solo com lançamento de dois álbuns: “Favela Convoca” (2016) e “Katana” (2018) e foi através dele que conheci a Feira Afro Artesanal.

No mês de novembro, desde 2003, costuma-se trazer a história negra à tona, em função do dia 20 de novembro, data emblemática da captura e morte do líder do maior quilombo de resistência de que se tem registro em nossa história oficial, Zumbi dos Palmares. Porém, para além desta data e deste mês ainda muito pouco se vê e se discute sobre as culturas africanas e afro-brasileiras nos currículos escolares, dado que a Lei 10.639/2003 ainda está longe de se tornar realidade nesse país, ficando apenas lembrado como “pedagogia do evento”, como dizem alguns pesquisadores.

Aqui em Florianópolis a presença negra é significativa (cerca de 15%

da população se autodeclara negra), embora o ideário que se tem da cidade, bem como do Sul do país em geral (4,2%)², é de que a grande maioria da população é branca. Com uma propaganda turística expansiva, o que se vende da cidade são suas belezas naturais, representadas pelas belas praias e “mulheres bonitas”, representadas por mulheres não negras, em sua maioria. Mas há, por outro lado, conforme nos aponta o rap do grupo Arma-Zen uma outra cidade dentro da “Florianópolis” (2012), aquela que tem becos e vielas com o povo negro, que fica nos morros da cidade ou “da ponte pra lá”: “cidade demodê/ ninguém vê o que é real”, diz Negro Rudhy.

A historiadora Beatriz Mamigonian traz as reminiscências de uma “história diversa” para apontar que houve, sim, número significativo de negros e negras escravizados na Ilha. E tão logo houve a “abolição da escravatura”, seguindo-se a lógica do país, começou-se a criminalizar e excluir a população negra do centro da cidade e mesmo das praias, pois havia uma tentativa de fazer a cidade parecer como a Europa. A cidade era local de passagem portuária vinda principalmente do Rio de Janeiro, logo a autora constatou que não há registros oficiais de vinda de navios negreiros diretamente pra cá, mas, por outro lado, houve a entrada de negros aqui via tráfico negreiro e negociações comerciais, onde se trocavam escravizados por produtos, principalmente a farinha de mandioca (MAMIGONIAN apud FRAGOSO, 2006).

Diante dessa retrospectiva histórica é que se insere a importância de um espaço de resgate da memória negra da cidade num lugar que foi desde o início protagonizado por essa população escravizada na cidade. A Igreja Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Homens Pretos bem como sua escadaria, a Escadaria do Rosário, marcam a presença desse povo atualmente através das manifestações culturais como o Projeto Nosso Samba de Terreiro, organizado pela Velha Guarda da escola de samba Dasculia e a Feira Afro Artesanal³, nosso foco aqui. Sobre a Irmandade da

2 Dados do último censo de 2010, do IBGE.

3 O projeto do samba é coordenado pelo Instituto Wilma Garcia, o projeto conta com apoio da Prefeitura de Florianópolis, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte

Igreja, a historiadora afirma que foi fundada em 1750, pois

Em inúmeras outras freguesias e vilas do império ultramarino português os escravos e libertos congregavam-se em torno do culto a Nossa Senhora do Rosário, devido à proibição de participarem das irmandades ‘de brancos’. (MAMIGONIAN apud FRAGOSO, 2006, p. 630).

Desse modo, o espaço escolhido para esses eventos não é por acaso, visando resgatar a importância histórica desses fatos para depreender como funciona a dinâmica afroafetiva na cidade. A Feira Afro Artesanal teve sua fundação no dia 11 de julho de 2017, data escolhida por ser o aniversário de nascimento de uma das mulheres negras mais influentes da história desta cidade, Antonieta de Barros, que foi professora, deputada, escritora e ativista pela emancipação feminina e do povo negro. Os idealizadores e responsáveis pela Feira Afro Artesanal são Márcio de Souza, Solange Adão, JB Costa e Bruno Barbi. Esse é um espaço que busca priorizar o afroempreendedorismo, ou ainda, conforme pontua o artista plástico Bruno Barbi:

A diversidade cultural e étnica de Florianópolis, muitas vezes invisibilizada na dinâmica cotidiana, passa a ocupar mais um espaço no centro da cidade. A Feira Afro Artesanal conta com barracas onde são comercializadas bonecas, roupas, acessórios, almofadas e obras de arte, entre outros produtos, além de comidas associadas à matriz africana. O espaço ocupado é na Escadaria do Rosário, que representa um território negro no Centro de Florianópolis. Certamente a escolha é emblemática, pois é a recuperação da nossa memória: a história da Igreja Nossa Senhora do Rosário assim como o pertencimento dos negros na cidade. Esse processo propicia a retomada de parte de nossa história⁴.

Em agosto de 2017, Negro Rudhy fez um show ao meio dia na nona

e Juventude e da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. Fonte: <http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/cultura/index.php?pagina=notpagina¬i=18646>. Acesso em 21 fev. 19.

4 Relato escrito do artista para apresentação no evento (Re) Existências Negras, organizado pelo Núcleo de Poéticas Musicais e Vocais em novembro de 2018 na UFSC.

edição da Feira Afro. Quando cheguei ao local para acompanhar o evento como campo etnográfico de minha pesquisa, a música foi parada forçadamente, pois segundo os organizadores da Feira um colégio que fica na esquina da rua reclamou do barulho da música. O histórico de censuras ao rap das mais sutis, como essa, até processos judiciais como o do grupo Fação Central, em 2002, denotam a celeuma existente entre determinados dispositivos de poder e a cultura periférica, classificando-as como “de apologia à violência” e descontextualizando seus discursos de modo que tais censuras assumam um viés moralista, pois de fato o “barulho” não foi medido conforme pede a “Lei do Silêncio”, tampouco estava ocorrendo fora do horário estipulado por esta.

Desde esse episódio, comecei a perceber as táticas de organização que esses feirantes procuram utilizar para se consolidar como uma das mais importantes reterritorializações da cultura negra na cidade, posto que durante o restante daquele ano o próprio rapper ocupou o espaço com uma barraca para venda de seus produtos da cultura hip hop, como bonés e camisetas de sua marca, U\$ Fiel.

Talvez o mais correto seja mesmo chamar esse espaço de Re-existência Negra, haja vista que a resistência sempre houve, no entanto agora ela se reveste de novas ações: seja através do resgate da memória daquele espaço, como a retomada da “Caminhada em louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos”, ocorrida em 3 de novembro de 2018; ou seja ainda através da busca de redes de relação e fortalecimento dos afroempreendedores ressaltando nesse sentido que, conforme explicitou Solange Adão, para participar como feirante é necessário que seus produtos tenham relação com a cultura africana ou afro-brasileira, não precisando necessariamente ser negro, mas estar engajado na luta antirracista. Não em vão, também, diversos africanos de países variados que moram na cidade já estiveram expondo e comercializando seus produtos na feira.

Conforme explicita a socióloga Eliane Nascimento (2018), o conceito de afroempreendedorismo foi ganhando força a partir de 2013, quando o SEBRAE passou a publicar o perfil de uma pesquisa intitulada “Os donos

do negócio no Brasil”. Naquele ano, o número de empreendedores auto-declarados como negros havia crescido 27%. Nos anos seguintes, chegou a 50% (2015) e em 2017, 53% dos empreendedores se autodeclaravam como negros. Segundo a autora:

Os afroempreendedores, em sua maioria, afirmam a luta contra o racismo, promovem a visibilidade positiva da identidade negra, realizam atividades voltadas para o empoderamento estético e identitário da população afro-brasileira. Para isso, eles fomentam o afroempreendedorismo e o afroconsumo como estratégia de enfrentamento à vulnerabilidade econômica e social. Dessa forma, incentivam o consumo de produtos e serviços oferecidos por empreendedores negros que valorizam e fortalecem a identidade étnica afro-brasileira e africana. (NASCIMENTO, 2018, p. 2).

Ainda, a ideia de se associar ações empreendedoras ao combate ao racismo não é nova nem aqui nem no exterior, e existem diversos estudos se expandindo nesse sentido, afirma. Acredito que isso possa me fazer compreender como o fato de Negro Rudhy ter atuado nesse espaço como rapper o fortaleceu para criar Relações (GLISSANT, 2011) para sua emancipação cultural e mesmo socioeconômica. Essa é uma tática interessante se pensarmos que negros e negras estão ainda, em sua maioria, com os salários mais baixos e com maiores dificuldades de adentrar ao mundo formal do trabalho, ou quando entram acabam ocupando as funções mais básicas, e pouco ainda se vê dessa população em cargos de chefia e liderança nas empresas e instituições públicas.

Édouard Glissant cunhou o termo “poética da Relação” para demonstrar que a partir da ideia de uma identidade-rizoma, conforme o conceito deleuziano, as Relações podem ser efetivamente mais ricas e abertas, evitando-se cair em essencialismos e possibilitando novas perspectivas para as artes diaspóricas:

A partir do momento em que as culturas, as terras, as mulheres e os homens deixaram de ser algo a descobrir, mas a conhecer, a Relação figurou um absoluto (isto é, uma totalidade finalmente suficiente a si-mesma) que, paradoxalmente, nos libertaria das intolerâncias do absoluto. (GLISSANT, 2011, p. 35)

Ousar se relacionar com o outro nos permite aprendizados que nos tiram de nossas zonas de conforto, e também nos fortalece enquanto coletivo. Para o povo negro, essa identificação e autoafirmação se faz premente para consolidar essa coletividade. Quando houve a “Caminhada” pude presenciar a emoção de Márcio de Souza, coordenador da Feira Afro, pois ele disse que lembra de sua infância quando participava deste momento, que era a segunda maior festa religiosa da cidade. A missa realizada teve também um tom de resistência, dias após a população brasileira eleger um presidente assumidamente racista e preconceituoso no país, as palavras do padre Wilson ecoavam aquilo que o movimento Hip Hop denuncia desde a década de 1980 no país, para ficar na frase emblemática de Elza Soares que diz: “a carne mais barata do mercado é [e continua sendo] a carne negra”. E o genocídio negro⁵ no país prossegue cotidianamente sem que haja uma verdadeira tentativa de estancar essa vergonhosa estatística através de políticas públicas sérias e comprometidas.

Quanto ao papel da Irmandade do Rosário, Márcio assim descreveu no texto do evento:

Em Santa Catarina, por volta de 1750, aconteceu a fundação da Irmandade do Rosário e São Benedito, sob a determinação dos objetivos de fazer melhorar a vida [dos negros e negras] numa realidade tão cruel e desumana. Assim, promoviam finanças para compra das Cartas de Alforria; organizar os preparativos de sepultamentos decentes e dignos; amparar famílias em abandono, e outras práticas sociais.

Por volta de 1787 deu-se o início da construção da Igreja do Rosário e São Benedito nos altos da atual rua Trajano, cuja a conclusão se deu em 1830. A edificação foi realizada pelos nossos antepassados e por brancos pobres, nos dias [em que os negros] que não estavam em trabalhos forçados (dias santos e domingos)⁶.

5 Conforme o Atlas da violência de 2017, a cada 23 minutos no Brasil um jovem negro é assassinado, totalizando 63 mortes por dia. Fonte: https://observatorio3setor.org.br/carrossel/genocidio-cada-23-minutos-um-jovem-negro-e-assassinado-no-pais/?fbclid=IwAR-12CB8uhj9W2hDXZfuZ0EfrSOMa3AIRIC_qiMJ0kh2QtfClm7tfbxJofYw. Acesso em 21 fev. 19.

6 Texto extraído do evento no Facebook e que no dia da Caminhada foi distribuído aos transeuntes do Centro da cidade quando da ocasião da Procissão, que saiu da Escadaria do

Ora, em nosso país não tivemos um apartheid racial, no entanto, nos interstícios da história percebemos que os negros e negras sempre foram vigiados e mesmo proibidos de frequentar determinados espaços, mesmo aqui em Florianópolis onde a história oficial diz haver pouca presença dessa população. Porém, esses mitos e apagamentos permitem que se perpetue um racismo estrutural que, inclusive, não nos faz questionar a escassez ou mesmo ausência dessas pessoas nos espaços de poder em nossa sociedade, por exemplo.

Outro momento histórico que pude presenciar foi o aniversário de um ano da feira comemorado em julho de 2018 com muita cultura e com artistas locais. Teve samba, reggae, Slam Cruz e Sousa e, claro, para encerrar o dia de atividades, um *pocket show* de Negro Rudhy e seu rap. Nessa ocasião, o coordenador Márcio de Souza fez uma fala categórica dizendo que estão providenciando a documentação para registrar aquele espaço como um “quilombo urbano”. Em outros momentos, já o ouvi falando que há reclamações jurídicas em curso acusando o “barulho” causado pela Feira Afro. Diante disso, eles se antecipam e já buscam juridicamente se consolidarem nesse espaço de resistência.

Mas isso é um desafio burocrático e, em se tratando de determinados espaços que podem ser objetos de desejo da especulação imobiliária, a jornada para sua oficialização se torna um grande embate. Houve ao longo dos anos diferentes reelaborações do conceito de quilombo, pois desde a história de Palmares, pensava-se que seriam mais rurais que urbanos. No entanto, os quilombos urbanos se ampliaram no pós-abolição em grandes cidades como São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Conforme aponta Jader Jr. (2007):

As comunidades dos quilombos urbanos buscam o reconhecimento de sua identidade e a segurança jurídica de seu direito à propriedade para romper o ciclo da segregação espacial, prática naturalizada que nega aos setores socialmente diferenciados como negros, índios e pobres, o direito de viver em

Rosário após a missa e circulou por algumas quadras do Centro da cidade. Fonte: <https://www.facebook.com/events/161629051456429/>. Acesso em 29 nov. 18.

determinados espaços urbanos, principalmente aqueles bem localizados e dotados de infraestrutura⁷.

Florianópolis é conhecida como uma das cidades com melhor IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) do país, no entanto, a pobreza é maquiada para que se possa “vender” turisticamente suas praias e belezas naturais. A população negra também continua sendo invisibilizada, dessa forma, acredito que a Feira Afro Artesanal ao buscar se consolidar como um quilombo urbano se torna um espaço de resgate da memória ancestral negra através do afroempreendedorismo e pretende trazer uma dupla tarefa para dar visibilidade aos negros e negras da “Ilha da magia”.

O movimento hip hop também assumiu por aqui um papel de denúncia crítica conforme constatou a antropóloga Angela de Souza em suas pesquisas sobre os percursos do rap desde o início até 2012. Segundo ela,

A música dentro do Movimento Hip Hop possui uma importância que a torna um complexo processo de reflexão destes jovens sobre estes contextos socioculturais, muitas vezes, expressos a partir de suas próprias experiências e trajetórias de vida. (SOUZA, 2016, p. 43).

Não é por acaso, então, que o rap sofre censuras conforme mencionado acima. E menos por acaso ainda que percebi a relação frutífera entre o movimento hip hop e a Feira Afro Artesanal, pois além de Negro Rudhy outros artistas do rap frequentaram aquele espaço estabelecendo novos focos de resistência cultural.

A cultura hip hop ao resgatar a autoestima dos jovens das periferias vai na contramão do imaginário social que prefere naturalizar, ainda, ver um negro no mundo do crime ao invés de ocupando espaço na escola. As artes marginal-periféricas, de um modo geral, buscam preencher o vazio deixado pelas políticas públicas do Estado para minimizar os desperdícios de vidas negras em nossa sociedade. Assim, uma “poética de Relação” se estabelece para co-criar novos paradigmas enquanto ainda, infelizmente,

⁷ Fonte: http://www.ciranda.net/Quilombos-urbanos-no-Brasil?lang=pt_br. Acesso em 21 fev. 19.

escondemos nosso racismo debaixo das máscaras brancas.



Figura 1 Acima, à esquerda, logotipo da Feira Afro Artesanal; à direita, os participantes da "Caminhada em louvor à N. Sra. do Rosário", com a Igreja ao fundo. Abaixo, à esquerda, os feirantes em 2018, à direita, os organizadores da feira: Márcio de Souza, JB Costa, Bruno Barbi e Solange Adão. Fonte: página oficial da Feira Afro Artesanal no Facebook.

REFERÊNCIAS

FAVELA CONVOCA, CD Negro Rudhy, 2016.

FRAGOSO, João [Org.]. *Nas rotas do império: eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português* / organizado por João Fragoso... [et al.]. EDUFES, Vitória, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Editora Sextante, Lisboa, 2011.

NASCIMENTO, Eliane Quintiliano. *Afroempreendedorismo como estratégia de inclusão socioeconômica*. Seminário de Ciências Sociais PGCS-UFES. Disponível em www.periodicos.ufes.br/scs/article/view/21718. Acesso em 21 fev. 2019.

NICOLAU JR., Jader. *Quilombos urbanos no Brasil: desafios e expectativas*, 2007. Disponível em: https://ciranda.net/Quilombos-urbanos-no-Brasil?lang=pt_br. Acesso em 21 fev. 2019.

REVISTA DA ABPN. Ed. Especial – *Caderno Temático: História e Cultura Africana e Afro-brasileira* – lei 10.639/03 na escola, v. 10, maio de 2018. Disponível em <http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/issue/view/25>. Acesso em 21 fev. 2019.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento hip hop: a anticordialidade da “república dos manos” e a estética da violência*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2012.

SOUZA, Angela Maria. *A caminhada é longa e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa*. Trajetos Editorial, São Leopoldo, 2016.

CARTAS PARA OTELLO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ÓPERA A PARTIR DA ENCENAÇÃO, VISTO PELO CARTEGGIO VERDI E BOITO

CARLOS EDUARDO DA SILVA*

RESUMO O tema da presente pesquisa é o processo criativo da ópera Otello, composta tendo como obras fontes a peça de William Shakespeare, de 1603, e na novela de Cinzio Giraldi, de 1565. O objetivo da pesquisa é investigar, no epistolário trocado entre compositor e libretista, se a existência de imagens, indícios sonoros e descrições de cenas, revela que as composições dos elementos musicais (partitura) e dramáticos (libreto) nasceram juntos e, até mesmo, são consequência de uma primeira noção de encenação da ópera, instaurada já a partir das obras fontes e articuladora de imagens geradoras num espaço de múltiplas transposições interartes, numa criação não hierárquica nem linear entre poesia, música e encenação teatral. O *corpus* constitui-se de, aproximadamente, 350 cartas trocadas entre o maestro, Giuseppe Verdi, e o poeta, Arrigo Boito, além de outros interlocutores, durante o processo criativo que vai de 1879 até 1887, mais 5 notícias de jornais e 4 críticas de recepção. A pesquisa funda-se na perspectiva do novo paradigma do pensamento sistêmico, de Vasconcellos (2002); o estudo conta com o emprego do método epistolográfico, segundo Marcos Moraes (2006), Bouvet (2006) e Harouch-Bouzinac (1995), para análise do *corpus*; para abordagem do processo, Cecília Salles (2006, 2011, 2017) traz os conceitos de obra inacabada, criação em rede e em grupo, e de apropriação como técnica criativa em processos coletivos, de acordo com Luciana Borges (2015).

PALAVRAS-CHAVE 1. Opera. 2. Epistolografia. 3. Criação em rede. 4. Encenação. 5. Apropriação.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Sergio Romanelli. Bolsista FAPESC. E-mail: cae.silva@gmail.com.

PRELÚDIO

“Retornemos ao passado, será um progresso.”
Verdi, 1871 in (CESARI e LUZIO, 1913, p. 233, tradução nossa)¹

O prelúdio é um termo compartilhado entre várias artes, empregado na dramaturgia, na literatura em prosa, na poesia, e que na ópera designa “uma peça orquestral executada antes de a cortina se abrir” (Osborne, 1983, p. 312). O presente trabalho parte da comunicação realizada por ocasião do VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, e trata de apresentar sucintamente a pesquisa sobre o processo criativo da ópera *Otello*, visto por meio do epistolário trocado entre seus compositores, Giuseppe Verdi e Arrigo Boito (120 cartas); bem como outros interlocutores, tais quais o empresário do maestro, Giulio Ricordi (220 cartas), e o pintor napolitano e amigo, Domenico Morelli (5 cartas); cartas estas movimentadas no período de composição, que vai de 1879 até 1887. A riqueza e importância dessa fonte deve-se ao fato de que, diferentemente do contemporâneo Richard Wagner, autor de vários livros que refletiam seu pensamento estético, Verdi não produziu qualquer obra literária, estando o seu pensamento presente apenas em cartas.

Segundo a tradição lírica italiana, normalmente, uma ópera é fruto do trabalho entre duas pessoas: um poeta e um músico. O primeiro produz

1 “Torniamo all’antico: sarà un progresso.”

a dramaturgia lírica, isto é, um drama em forma de poesia com argumentos autorais ou adaptados de alguma literatura pré-existente, que segue as normas e convenções (a estrutura) mais ou menos flexível, conforme a época, desse gênero artístico. O resultado desse primeiro esforço é conhecido como libreto. Por sua vez, o músico cria a dimensão sonora, o ritmo, as linhas harmônicas e melódicas que visam materializar os acontecimentos de cena, a partitura. Quando nenhum dos dois deixa o processo, por motivo de força maior, comumente, morte ou intransponível desacordo, assim configura-se a criação. Existe ainda, uma tendência ao primado do maestro sobre o poeta, no sentido de que é muito mais comum ver o musicista pedindo alterações do poema para acomodá-lo em música do que o contrário.

Especialmente, a ópera *Otello* marca o primeiro trabalho da parceria entre o compositor e o libretista numa composição dessa dimensão. A relação se deu conforme os seguintes termos: Giuseppe Verdi iniciou o processo com 66 anos e Arrigo Boito com 37 (29 anos a menos). Portanto, além do maestro estar no auge do reconhecimento artístico, recebendo todas as deferências de uma longa carreira que se acreditava concluída naquele momento, já o libretista era muito mais jovem. Interessante verificar como as cartas mostram a mudança no diálogo entre os interlocutores ao longo dos anos.

Resumo da ópera: *Otello* é baseado na peça teatral “Otelo, o Mouro de Veneza”, escrita por William Shakespeare, em 1603, a partir de argumentos da novela homônima de Cinzio Giraldi, de 1525. Essa ópera, assim como a peça de onde provém, narra uma história ambientada por volta do século XVI em Chipre, da trágica relação de amor entre o General a serviço de Veneza, Otello, e uma nobre e jovem veneziana, Desdêmona. Inconformado com a nomeação de Cássio para o posto de Capitão, o qual almejava, Iago planeja instigar no Mouro suspeitas de infidelidade entre a jovem esposa e o belo Capitão, utilizando como prova, um presente que Otello havia dado à mulher, um lenço previamente roubado pelo invejoso amigo. Assim, envenenado pelo ciúme, o General mata a inocente consorte e suicida-se tão logo descobridor da trama sobre ele lançada.

Quanto aos elementos da pesquisa, o tema circunscreve-se sobre o processo criativo da referida ópera; e o objeto são as cartas trocadas durante a criação, vistas como documentos onde são discutidas soluções adotadas ou desprezadas. Seguindo o paradigma do novo pensamento sistêmico de Vasconcellos (2002), mais detalhado adiante, não se pretende alcançar com esta pesquisa resultados canônicos e que respondam abrangentemente a todos obra de Verdi ou Boito, mas reconhece-se que os problemas e conceitos que dela emergirem encontram nessa específica obra e em seu processo criativo, o seu contexto de sua ocorrência, sem pretensão de responder a outros processos criativos do compositor e do libretista. Assim, o problema parte de uma pressuposição antiga, que revela o processo criativo de Verdi na ópera *Otello* como sendo um procedimento iniciado na sonoridade da palavra, na declamação, conforme os testemunhos que passo a citar:

De: Giuseppe Giacosa, 17 de maio de 1885, sobre uma visita feita à Verdi em 25 de setembro de 1884, ao jornal “*Corriere della Sera*”.

[...] Na minha presença, o grande maestro discutiu com Boito algumas partes do libretto que o último lhe escreveu, seguindo passo a passo da adaptação do *Otello* shakespeariano. E comentando com profunda sabedoria dramática, ele leu em voz alta cenas inteiras do drama. Com nossos olhos, Boito e eu expressamos um ao outro o religioso sentimento de admiração que encheu nossas almas. Naquela leitura nós sentimos sublinhadas as harmonias que irão cruzar o mundo. A voz, a entonação, a cadência, os impulsos [...]. Vimos, pode-se dizer, com nossos próprios olhos, as flores de melodia germinarem, palavras levadas as suas últimas e mais altas potências fonéticas, transformarem-se em ondas sonoras [...] (CONATI, 2015, p. 101, tradução nossa)².

O testemunho do editor e empresário, Ricordi, reforça a tese até hoje

2 “Il grande maestro discuteva, me presente, col Boito alcune parti del libretto che questi gli scrisse, seguendo passo passo la sceneggiatura dell’*Otello* shakespeariano. E discutindo con profonda sagacia drammatica, gli veniva fatto di leggere ad alta voce intere scene del dramma. Il Boito ed io ci esprimevamo a vicenda collo sguardo il religioso sentimento di ammirazione che ci empieva l’animo. In quella lettura sentivamo adombrate le armonie che correranno la terra. La voce, l’accento, le cadenze, gli impeti [...]. Vedemmo, si può dire, coi nostri occhi, germogliare il fiore della melodia, e le parole recate alla loro ultima e più eccelsa potenza fonica trasmutarsi in onde sonore...”

aceita de que a criação verdiana parte da oralidade com a realização da leitura do libreto:

De: Giulio Ricordi, fevereiro de 1893, para a revista “L’Illustrazione Italiana”, comemorativa à estreia de Falstaff.

[...] Pouquíssimos são os rascunhos que Verdi traça durante o período de composição: são [apenas] simples lembretes, indicações de impulsos musicais, e nada mais. Com a leitura do libreto que Verdi concebe a ópera: é com a declamação dos versos que o compositor imagina as primeiras linhas gerais do próprio trabalho. Declamando, ele estuda a inflexão das vozes, as várias cores que as palavras assumem nos sentimentos de ira, piedade e amor: é assim que o grande maestro sempre tem feito [...] (RICORDI, 1893, p. 23, tradução nossa)³.

As duas testemunhas citadas compartilham da percepção de que a criação verdiana dessa ópera partiu de uma apropriação oral do libreto para descobrir sonoridades nas palavras e versos, interconectado à própria concepção de teatralidade que o maestro possuía. Com isso estabeleceu-se uma certa ordenação criativa na qual, primeiro nasceu o libreto, em seguida a dimensão musical e, por fim, criou-se o processo de encenação para definir como meter em cena tudo o que havia sido criado previamente.

A hipótese aqui levantada propõe uma visão diversa em que, talvez, o que as testemunhas acima presenciaram foi uma leitura que anunciava um processo já iniciado, mas não necessariamente era seu ponto de partida. Para tanto, buscar-se-á nas cartas a presença de outros elementos que sirvam como imagens geradoras, tais como descrições pictográficas e propostas de encenação indicando que Verdi esteja compondo. Dessa forma, a pesquisa não vem provar uma certeza, mas testar como ocorre a criação *Otelliana* em Verdi restabelecendo a ordenação do processo criativo como uma criação em que libreto, partitura e encenação entrecruzaram-se em

3 “Pochissimi sono gli abbozzi che Verdi traccia nel periodo della composizione: sono semplici memorie, indicazioni di spunti musicali e nulla più. E colla lettura del libretto, che Verdi concepisce l’opera: è colla declamazione dei versi che il compositore idea le prime linee generali del proprio lavoro. Declamando, studia le inflessioni delle voce, i vari colori che assumono le parole nei sentimenti d’ira, di pietà, di amore: il grande maestro ha sempre fatto così...”

muitos momentos sem que tenha havido uma sequência predefinida.

Portanto, o objetivo da pesquisa é investigar no epistolário trocado entre compositor e libretista se a existência de imagens, indícios sonoros e descrições de cenas, revela que as composições dos elementos musicais (partitura) e dramaturgicos (libreto) nasceram junto e, até mesmo, como consequência de uma primeira noção de encenação da ópera, instaurada a partir do conhecimento das obras fontes, e que tenha articulado imagens geradoras num espaço de múltiplas transposições interartes, sem hierárquias nem ordenações lineares entre poesia, música e encenação teatral.

Tem-se a disposição as cartas trocadas nos anos de composição, reunidas e publicadas por Conati (2015) no “Carteggio Verdi-Boito”; o *Carteggio Verdi-Ricordi* entre 1880-1888, por Casati, Mossa, Ricordi, Petrobelli e Pompilio (1988; 1994 e 2010); e o *epistolário* de Boito, organizado por Bosio (2010a e 2010b). Além de documentos, notícias de jornal e manuscritos apontados nas cartas, e que sejam relevantes para reconstituir o processo criativo.

O trabalho justifica-se por ser o único que observa nas cartas sua rica descrição imagética não apenas como estratégia comunicativa entre o compositor e libretista, mas também como expressão de construção da encenação da ópera em conjunto com sua dimensão musical e dramaturgica. Além disso, é a primeira obra em língua portuguesa a dedicar-se ao processo criativo de *Otello*, trazendo ineditamente a tradução dos referidos epistolários em português. Paralelo a isso, tem-se a configuração de um sistema complexo de criação interartes; o pressuposto da ópera *Otello* visto como obra inacabada; juntamente com a instabilidade circunstancial da noção de autoria apontada pelo epistolar.

METODOLOGIA

Para Vasconcellos (2002), de acordo com o paradigma tradicional do conhecimento, as verdades filosóficas e científicas estariam estabelecidas sobre a tríade: simplicidade, estabilidade e objetividade. Portanto, um certo fenômeno registrado no processo criativo pode ser observado sob a ótica

reducionista, da simplificação e do isolamento, supostamente para melhor compreendê-lo e explicá-lo. De acordo com esse paradigma, seria adequado promover-se uma busca linear, intermitente e objetiva nos vestígios da criação com fins a se atomizar o gesto criativo. Como se o ato primeiro da criação pudesse ser reduzido à mais elementar das suas partes; e cartesianamente separável do contexto e do sujeito criador.

Em alternativa ao modelo tradicional, outros pressupostos epistemológicos emergem na contemporaneidade reconhecendo, por sua vez, que os fenômenos do universo não podem ser reduzidos, isolados e simplificados sem perdas conceituais. Ao contrário, as ocorrências devem ser analisadas na sua dimensão interconectada com outros fenômenos e atravessadas por eles. Essa perspectiva demanda novos paradigmas que tratem os fenômenos observados a partir do pressuposto de sua complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Significa dizer que em todos os níveis da natureza existem sistemas complexos, de causas recursivas. Num mundo estável e constante torna-se razoável que a repetição gere resultados esperados dos acontecimentos, mas num mundo em processo, em fluxo, os fenômenos tornam-se instáveis e, por isso, incontroláveis.

Exponho tudo isso para dizer que parto do pressuposto de que o projeto poético donde surge a ópera *Otello*, contém normas e valores estéticos válidos apenas a ele próprio, sem que com isso se esteja dizendo: “uma ópera, universalmente, se compõe de tal forma”. Além disso, não se pode ignorar o objeto independente do observador. Para Romanelli, “A importância desse paradigma, nascido no âmbito das ciências exatas e transferido para todas as outras, é que procura deslocar o foco da pesquisa do objeto para o observador, rejeitando a presumida objetividade.” (2013, p. 12-13) Não quero, com isso, transformar-me em objeto da minha própria pesquisa, apenas não desconsidero o fato de ser um brasileiro, falando da periferia da periferia da província, sobre a mais barroca das artes europeias, a ópera.

O *corpus* epistolográfico funda-se nas referências já apresentadas, o teórico é formado pelas obras que apoiam o método epistolográfico e nos textos que dedicam-se ao processo de criação da ópera em questão.

O metodológico busca abranger o problema da estruturação e clareza da pesquisa, da abordagem dos seus resultados. Esse *corpus* reúne o novo paradigma do pensamento sistêmico, que já foi introduzido, adotado mediante a perspectiva de Vasconcellos (2002). A abordagem das cartas será feita a partir da concepção metodológica da epistolografia, segundo Marcos Antônio de Moraes (2007), Nora Bouvet (2006) e Geneviève Haroche-Bouzinac (1995).

O método da epistolografia é uma ferramenta importante para a análise das cartas não apenas no que elas expressam, mas na construção das relações histórias que produzem e nas mensagens não escritas, implícitas, que enunciam. O professor Moraes afirma que,

[com a epistolografia] abrem-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. (MORAES, 2007, p. 66).

A parte do *corpus* dedicada a fundamentar o que já se conhece sobre o processo criativo dessa ópera, apoia-se em estudiosos que abordaram outras vertentes desse mesmo, em especial: o estudioso do processo de criação de *Otello*, James Hepokoski (1987) e Maria Viale Ferrero (1990); o biógrafo de Verdi, Franco Abbiati (1963); o organizador das cartas entre Verdi-Boito, Marcello Conati (2015); o investigador das obras de Boito,

Emmanuele D'Angelo (2010); o pesquisador que reuniu todos os escritos do libretista, Piero Nardi (1942).

O PROCESSO CRIATIVO VISTO POR MEIO DAS CARTAS

Existem dezenas de cartas trocadas entre Verdi e Boito no período da criação de *Otello*. Foram selecionadas algumas para identificar certas perspectivas indicadas por Moraes acima. Sobre as características psicológicas dos envolvidos, percebe-se a habilidade de Boito em negociar situações difíceis:

De: Boito, 18 de outubro de 1880

Para o Maestro: Giuseppe Verdi.

[sobre uma má ideia de Verdi para o final do terceiro ato]

Aquele ataque dos Turcos me dá a impressão como de um soco que quebra a janela de uma sala onde duas pessoas estavam prestes a morrer asfixiadas. Aquela atmosfera íntima de morte criada com tanto estudo por Shakespeare é destruída de repente.

[...]

O senhor, Maestro, pode com um movimento de sua pena, reduzir o mais compelido argumento dos críticos ao silêncio. (CONATI, 2015, p. 9, tradução nossa)⁴.

Outro importante aspecto biográfico revelado pelas cartas é que estas foram a única forma possível de comunicação inicial entre os dois principais envolvidos. Pois, é compreensível que no início do processo os criadores não tivessem tanta intimidade e proximidade para encontros presenciais, de sorte que até a mulher de Verdi, Giuseppina, escrevia “expressando” desejos do marido:

De: Giuseppina Verdi, 7 de novembro de 1879

Para o Editor: Giulio Ricordi

4 “Quell’attacco dei Turchi mi dà l’impressione come d’un pugno che rompe la finestra d’una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell’ambiente íntimo di morte creato con tanto studio da Shakespeare è d’un tratto svanito.[...] Lei Maestro con un tratto di penna può ridurre al mutismo i più stringenti argomenti della Critica.”

Cá entre nós, o que até agora ele [Boito] escreveu do “Africano” parece que agradou o gosto dele [Verdi] e está muitíssimo bem feito; certamente o resto também será. [...] Repito, a impressão é boa: modificações e refinamentos virão mais tarde. (CONATI, 2015, p. LXXXIV, tradução nossa)⁵.

Com essa carta, em tom de confiança, para não dizer fofoca, teve-se a primeira confirmação de que a primeira versão do libreto havia agradado. Conforme ressaltado acima, nessa primeira fase (observe-se a data do envio da carta), não eram diretas as comunicações entre os envolvidos, mas oblíquas, da esposa para o empresário, por exemplo, uma vez que naquela altura os artistas envolvidos não eram próximos.

Também aparecem as discussões sobre questões relativas a quais das diversas traduções da peça de Shakespeare melhor expressaria o intento dos criadores, segundo pode ser visto abaixo:

De: Giuseppe Verdi, 8 de maio de 1886

Para: Arrigo Boito.

Caro Boito. Nos três versos feitos ultimamente tenho consultado o original... *‘For sir were I the Moor I would not be Iago’* / Porque senhor, fosse eu o Mourou eu não queria de ser Iago.

Da mesma forma, Hugo diz: *‘Si j’etais le More je ne voudrais pas être Iago.’*

Também na tradução de Maffei: *‘...Quand’io potessi / Trasformarmi nel Moro essere un Iago / Già non vorrei...’*

E, assim, a tradução de Rusconi não é exata... mas eu não me importo... *‘vedermi non vorrei d’attorno un Iago’* / Ver-me não gostaria perto d’um Iago. E então, o que fazemos? [...] (CONATI, 2015, p. 134, tradução nossa)⁶.

E como resposta, Boito escreve:

5 “Inter nos quanto finora ha scritto dell’Africano pare sia di suo gusto e benissimo fatto; sicuro che sarà altrettanto ben fatto il resto.[...] Ripeto, l’impressione è buona: le modificazioni e la lima verranno dopo.”

6 “Car Boito. Sui tre versi fatti ultimamente ho consultato l’originale... ‘For sir were I the Moor I would not be Iago[.]’ fossi io il Moro io vorrei non esser Iago. Così pure Hugo dice, ‘Si j’etais le More je ne voudrais pas être Iago’. Anche nella traduzione di Maffei, ‘...Quando’io potessi / Trasformarmi nel Moro essere un Iago / Già non vorrei...’ E così la traduzione di Rusconi non è esatta.... eppure non mi dispiaceva... ‘Vedermi non vorrei d’attorno un Iago’. Ora dunque cosa contate di fare?”

De: Arrigo Boito, 10 de maio de 1886

Para: Giuseppe Verdi

Caro Maestro.

O que estou prestes a escrever parece uma blasfêmia: Eu prefiro a frase de Rusconi. Exprime mais coisas que não expressam o texto, revela a má índole de Iago, a boa-fé de Otelo, e anuncia àqueles que ouviram toda uma tragédia de ciladas. [...] A fidelidade de um tradutor deve ser bastante escrupulosa, mas a fidelidade de quem ilustra com a própria arte a obra de uma arte diferente pode, segundo entendo, ser menos cuidadosa. [...] (CONATI, 2015, p. 138, tradução nossa)⁷.

Como resultado, na primeira cena do Ato I, Iago assim revela-se a Roderigo:

Assim é certo que se o Moro eu fosse

Ver-me não gostaria entorno d'um Iago.

Iago in: (BOITO, 1887, p. 10, tradução nossa)⁸.

Nessas duas últimas cartas, especificamente, pode-se perceber a criação operando-se em rede, segundo o entendimento de Salles (2013), isto é, entre mais de uma pessoa, mas também interconectada com outras variáveis: diferentes traduções, a escolha baseada numa concepção do que seria melhor para cena, enfim, o processo criativo não ocorre isoladamente, mas atravessado por inúmeras variáveis e outros sistemas.

Por fim, cito uma carta onde a presença de elementos visuais é fortemente perceptível. Percebe-se o pictórico agindo na produção de elementos encenação, como o figurino:

De: Giuseppe Verdi, 24 de setembro de 1884

Para: Domenico Morelli

7 “Caro Maestro. Quella che sto per scrivere pare una bestemmia: Prefero la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non sprima il testo, rivela una tragedia d'insidie. [...] La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa.[...]”

8 “Così è pur certo che se il Moro io fossi / Vedermi non vorrei d' attorno un Jago.”

Caro Morelli.

Você o que diz? São palavras da tua última carta. Digo que se me chamasse Domenico Morelli e quisesse fazer uma cena de Otello, e precisamente aquela onde Otello desmaia, eu não gastaria os neurônios sobre as indicações de cena: em frente à fortaleza. No libreto que Boito me fez, para mim, aquela cena acontece no interior e me basta. Interno ou externo não importa. Para isso, no entanto, não precisa haver tanto escrúpulo, porque ao tempo de Shakespeare a *mise en scene* se realizava como Deus quisesse! – Que Iago esteja vestido de negro, como é negra a sua alma, nada melhor; mas não entendo porque vestir Otello à veneziana! Sei, muito bem, que esse general à serviço da Sereníssima sob o nome de Otello não era senão um árabe judeu veneziano. Mas desde o momento que o senhor Guilherme quis um Mouro, pense nele, o senhor Guilherme. Otello vestido de turco não fica bem; mas porque não o vestir de etíope sem o usual turbante? Pelo tipo de figura de Iago a coisa é mais séria. Você gostaria de uma figura pequena, de membros (você disse) pouco desenvolvidos, e, se entendi bem, uma daquelas figuras astutas, malignas, direi assim, aguçadas. Se você imagina assim, faça-o assim. Mas se eu fosse ator, e tivesse que representar Iago, eu gostaria de ser uma figura mais magra e longa, lábios sutis, olhos pequenos e próximos ao nariz como um símio, a testa alta que corre para trás, e cabeça desenvolvida por trás; fazendo-se distraído, indiferente, indiferente a tudo, incrédulo, cintilante, dizendo o bem e o mal com leveza como se tivesse a aparência de pensar em algo diferente do que foi dito; de modo que, se alguém tivesse que repreendê-lo: “Você diz, você propõe uma infâmia”, ele poderia responder: “É mesmo?... Eu não pensei que....., não falamos mais sobre isso!...” Uma figura como essa pode enganar a todos, e até certo ponto, até sua esposa. Uma figura pequena, maligna, coloca todos em suspeita e não engana ninguém! – Amém! Ria, que rio de tudo isso também. Mas pequeno ou grande que seja Iago, e Otello turco ou veneziano, faça como desejar; ficará ótimo. Apenas, não pense muito. Até, até, até... rápido... Te saúdo também pela minha esposa e creia-me aff. (CESARI e LUZIO, 1913, p. 317, tradução nossa)⁹.

9 “Car. Morelli, Voi che ne dite?... son parole dell’ultima tua lettera.... Io dico che se mi chiamassi Domenico Morelli, e volessi fare una scena l’Otello, e precisamente quella ove Otello sviene, io non mi logorerei affatto il cervello sull’indicazione di scena: “Innanzi alla fortezza”. Nel libretto che Boito ha fatto per me quella scena succede nell’interno, ed io ne sono contentissimo. Interno od esterno non monta. In questo poi non bisogna avere tanti scrupoli perchè ai tempi di Sha|ke|speare la *mise en scene* si conosceva.... come Dio voleva! – Che Iago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio; ma non capisco perchè vestiresti Otello alla veneziana! So benissimo che questo generale al servizio della Serenissima sotto il nome di Otello non era altro che un Giacomo Moro veneziano. Ma dal momento che il Sig. Guglielmo ha voluto un Moro, ci pensi lui, il Sig. Guglielmo. Otello vestito da turco non andrà bene; ma perchè non andrebbe bene vestito da etiope senza il

Domenico Morelli era um famoso pintor napolitano, que após algumas cartas, criou alguns esboços em pólvora sobre Otello e Iago para Verdi. É interessante que Verdi tenha se dirigido a um pintor, um ilustrador, para compartilhar suas visões sobre uma ópera que estava apenas começando a compor. Não seria o caso de se notar aqui apenas uma imagem estática descrita, mas de todo um jogo de cena, de uma noção de encenação presente? Curiosamente, outras cartas entre esses dois foram trocadas ainda no começo do processo.

O PROCESSO CRIATIVO COMO ZONA DE INTERFERÊNCIA ENTRE LITERATURA, TEATRO E MÚSICA: APROPRIAÇÃO E TRANSPOSIÇÃO INTERARTES

Ao comporem uma ópera, o compositor e o libretista (quando não são a mesma pessoa), não estão a criar apenas notas numa partitura ou a metrificar versos num folheto, mas produzindo uma obra sinestésica coisa que o registro não consegue capturar. Como arte cênica, é provável que seus criadores quando a concebiam imaginem no palco de seus teatros mentais, cenas em sucessão, personagens em ação, acontecimentos desenrolando-se e, além disso, tentem capturar o ritmo, a harmonia e as melodias que desse processo emergem. Esse momento, impossível de ser capturado,

solito turbante? Per il tipo di figura di Iago la cosa è più seria. Tu vorresti una figura piccola, di membra (tu dici) poco sviluppate, e, se ho ben inteso, una di quelle figure furbe, maligne, dirò così, a punta. Se tu lo senti così, fallo così. Ma se io fossi att(ire ed avessi a rappresentare Iago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, nonchalant, indifferente a tutto, incredulo, frizzante dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l'aria di pensare a tutt'altro di quel che dice; così che, se qualcuno avesse a rimproverarlo: "Tu dici, tu proponi un'infamia", egli potesse rispondere: "Davvero?... non credevi..., non ne parliamo più! ..." Una figura come questa può ingannar tutti, e fino ad un certo punto anche sua moglie. Una figura piccola, maligna, mette tutti in sospetto e non inganna nessuno! — Amen. Ridi, che rido anch'io di tutta questa chiaccherata!... Ma o piccolo o grande che sia il Iago, e Otello turco o veneziano, fallo come vuoi; andrà sempre bene. Soltanto non pensarci troppo. Giù, giù, giù... presto... Ti saluto anche per mia moglie e credimi Aff?"

torna o compositor e o libretista um pouco encenadores mesmo que operando apenas em suas coxias imaginárias.

Para Piangini (2010), em música, os significantes não são tão evidentes com relação ao seu significado como na literatura, por exemplo. O que resulta numa semântica musical menos direta e unívoca e torna as interpretações possíveis, bastante variadas. Por outro lado, quando se tratar da mesma linguagem, a tradução de um signo literário dramaturgico para o libreto obedece a critérios mais objetivos, quais sejam: metrificação ou conversão de prosa para verso; escolha das ações que devem permanecer e daquelas a se reforçar; cortes de texto, etc. Porém, quando se muda de linguagem, surge o problema, como transpor um signo através de diferentes suportes? A grande questão é, como traduzir um signo literário para um musical? Seria o pictórico um intermediário, nesse processo? Abstrair um significante de tal modo que em música ele continue a dizer o mesmo que dizia discursivamente não é algo direto.

Contudo, existe um espaço intraduzível, visto que se refere à especificidade da própria linguagem de onde se manifeste. Por exemplo, a língua falada pode produzir um efeito, operando na dimensão do enunciado (que leva em conta o que é significado, as imagens trocadas enquanto valores semânticos), que a música não se presta a fazê-lo nem dá conta. Por sua vez a música atua numa zona da enunciação (que leva em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta) que a literatura não logra. Nesse caso, a transposição interartes, conforme Diniz (2012), vira essencialmente apropriação e matéria prima poética para novas criações, segundo Evans (2009).

REFERÊNCIAS

- ABBIATI, F. *Giuseppe Verdi*. Milano: Ricordi, v. II, 1963.
- BOITO, A. *Otello*: dramma lirico in 4 atti. Milano: G. Ricordi & C., 1886.
- BOSIO, E. *L'epistolario di Arrigo Boito – Tomo I*. Università degli Studi di Padova. Padova, p. 621. 2010a.
- _____. *L'epistolario di Arrigo Boito – Tomo II*. Università degli Studi di Padova. Padova, p. 598. 2010b.
- BOUVET, N. E. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- CASATI, M. D. G.; MOSSA, C. M.; PETROBELLI, P. *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*. Parma: Istituti di Studi Verdiani, 1988.
- CASATI, M. D. G.; MOSSA, C. M.; PETROBELLI, P.; CELLA, F.; RICORDI, M. *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1994.
- CESARI, G.; LUZIO, A. *I Copielettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.
- CONATI, M. *Carteggio Verdi-Boito*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.
- D'ANGELO, E. *Arrigo Boito drammaturgo per musica: idee, visioni, forma e battaglie*. Venezia: Marsilio Editori, 2010.
- DINIZ, T. F. N. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- EVANS, D. *Appropriation* (Whitechapel: Documents of Contemporary Art). Cambridge: The MIT Press, 2009.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução Ligia F. Ferreira. S. Paulo: Edusp/IEB, 2016.

HEPOKOSKI, J. A. *Giuseppe Verdi: Otello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HEPOKOSKI, J. A.; FERRERO, M. V. *'Otello' di Giuseppe Verdi*. Milano: Ricordi, 1990.

MORAES, M. A. D. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. Manuscrita, *Revista de Crítica Genética*, Vitória/ES, n. 14, p. 65-70, Dezembro 2006. ISSN 1415-4498.

NARDI, P. (. C. *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*. Milano: Mondadori , 1942.

OSBORNE, C. *Dicionário de Ópera*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

PIANGIANI, G. *Giuseppe Verdi. Otello*. Pisa: ETS, 2010.

POMPILIO, A.; RICORDI, M. *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 2010.

RICORDI, G. Come scrive e come prova Giuseppe Verdi. *L'Illustrazione Italiana: Verdi e il Falstaff*, Milano, p. 23, Fevereiro 1893.

ROMANELLI, S. *Gênese do processo tradutório*. Vinhedo: Horizonte, 2013.

SALLES, C. A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2a. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5a. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VASCONCELLOS, M. J. E. D. *O novo paradigma da ciência*. 3a. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

RIR PARA NÃO CHORAR: O ESPETÁCULO TRAGICÔMICO BRASILEIRO

CAROLINA VELOSO COSTA*

RESUMO Neste trabalho, proponho-me discutir a atualidade do romance *Bolero* (1985), de Victor Giudice, frente aos últimos acontecimentos da política brasileira. Principalmente, no que diz respeito ao riso motivado pelas situações absurdas em que o enredo da obra está inserido: uma vez que o Circo revela-se como centro da Cidade e do regime monárquico, onde cabeças são cortadas e retornam ao lugar, onde pães são multiplicados e, descobre-se, afinal, que o palhaço é o rei. Essa caricatura do rei, líder máximo da monarquia, como um palhaço no comando de um circo, representa uma provocação satírica que nos remete ao atual contexto brasileiro. Em 2016, o Brasil viu sua jovem democracia ruir aos aplausos de homens de terno e aos panelaços de uma classe média de verde e amarelo. Entre patos, bonecos infláveis e coreografias, as manifestações a favor do “impeachment” da presidenta Dilma Rousseff clamavam pelo fim da corrupção e algumas pediam pela intervenção militar – apoiadas por políticos acusados e investigados por corrupção. Cenário muito semelhante se deu na recente eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República. Observamos, incrédulos, cenas e situações absurdas tornarem-se realidade. A farsa circense de *Bolero* nos remete ao grande espetáculo do golpe parlamentar de 2016.

PALAVRAS-CHAVE 1. Victor Giudice. 2. Riso. 3. Democracia. 4. Golpe de 2016.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Tereza Virgínia de Almeida. Bolsista CNPq. E-mail: carolinavelosocosta@gmail.com.

“– É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional.
– Com o Supremo, com tudo.”¹

Publicado em 1985, e provavelmente escrito em 1984, *Bolero* não é um romance convencional. Sua estrutura fragmentada e polifônica torna a leitura difícil, porém, leva-nos a uma experiência literária singular. Logo no primeiro parágrafo do texto, temos as informações de que o personagem-narrador está na maternidade esperando sua esposa dar à luz ao seu filho, e que, nesse meio tempo, o regime político da Cidade² havia oscilado de República para Monarquia. Assim, num piscar de olhos de sete anos.

A Primeira Monarquia foi consolidada já na fundação da Cidade às margens do rio de janeiro³ por Duque de Gammedal, desde então uma série de desventuras e divergências ideológicas levaram a Cidade a recorrentes mudanças de regime governamental, de modo que tanto as etapas dos processos de transitologia quanto de consolidação de governos nunca

1 Diálogo interceptado entre o senador Romero Jucá (MDB) e o empresário Sergio Machado sobre as investigações da operação Lava Jato e os próximos passos do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff.

2 Refiro-me à Cidade com letra maiúscula por ser essa a grafia utilizada pelo autor em seus textos, no romance e no conto. Provavelmente, o motivo é exatamente pela Cidade não possuir um nome próprio específico.

3 Faz-se importante ressaltar que a grafia em letra minúscula de “rio de janeiro” está obedecendo à grafia presente no romance, que, por sua vez, não está se referindo à cidade e nem ao estado do Rio de Janeiro

são concluídas. Consequentemente, a fragilidade e imaturidade do sistema político refletem na sociedade da Cidade, que demonstra, ao longo do romance, não se importar com quem esteja na posição de autoridade monárquica ou republicana, importando-se somente com a multiplicação de pães que ocorre durante os espetáculos do Circo.

Por meio do conto “Miguel Covarrubra” (1979)⁴ é possível conhecer a história política da Cidade e a ascensão e queda de seus fundadores, no caso, a família descendente do personagem homônimo ao conto, um dos auxiliares diretos de Duque de Gammedal. Todas as gerações Covarrubra estiveram comprometidas com as causas políticas da Cidade, alguns mais, outros menos, alguns voluntariamente, outros involuntariamente, seja lutando pela monarquia, pela República ou, simplesmente, negociando com quem estivesse no poder. A fim de confirmar essa informação, há uma passagem no conto em que o autor associa forma e conteúdo para denunciar as relações corruptas de um membro influente da família Covarrubra.

Para contar sobre Pedobarão Covarrubra, o narrador repete uma mesma informação ao se referir à importante participação do personagem na Monarquia e também na transição para República. Conforme o trecho, na Sexta Monarquia:

Pedobarão se casou com a sobrinha de uma cunhada do rei, Alzira, fato que não só lhe angariou mais prestígio social, como também lhe facultou algumas liberdades quanto ao recolhimento dos impostos reais. Quando o monarca estava cansado, passava um momento na Pedra Negra, servindo-se de escravas que Pedobarão lhe oferecia (GIUDICE, 1979, p. 42).

Com a queda da Monarquia deu-se início à Quinta República, e a família Covarrubra continuou suas relações com a política, entretanto, diz o narrador sobre Pedobarão:

Dessa vez casou-se com a sobrinha de uma cunhada do presidente, Júlia,

4 Além de “Miguel Covarrubra”, outros contos e elementos paratextuais presentes na coletânea de contos *Os banheiros* (1979) mantém uma relação intratextual com o romance *Bolero* (1979).

fato que não só lhe angariou mais prestígio social, como também lhe facultou algumas liberdades quanto ao recolhimento dos impostos republicanos. Quando o presidente estava cansado, passava um momento na Pedra Negra, servindo-se de escravos que Pedobarão lhe oferecia. (GIUDICE, 1979, p. 42).

A relação de Pedobarão com as autoridades monárquicas e republicanas não causa nenhum estranhamento ao leitor brasileiro, pelo contrário, ele tem ciência do sistema corrupto que o país está inserido desde a invasão dos portugueses até os dias atuais. Por isso, causa riso, por vezes, constrangedor, pois é uma realidade muito próxima de si. Eis a sacada da sátira giudicianiana. O riso funciona, nesse momento, como um gesto social proporcionado pelo contexto de urgência crítica em que a sátira está inserida. Quer isso dizer que, a desmistificação e degradação de um sujeito, no caso, o político Pedobarão, que manifesta desvios de caráter, aproxima a sátira de uma realidade melhor, seja ela, de um passado nostálgico ou de um futuro utópico. Dessa forma, o texto satírico deverá levar o leitor, através da situação narrada, a olhar sua história com outros olhos, menos inocentes, e, conseqüentemente, levá-lo ao riso (BERGSON, 1983).

Isso tanto para o leitor contemporâneo da década de 80, como para nós – leitores do final da segunda metade da década de 2010. Há aqui uma questão comum entre esses dois momentos: o desejo de mudança clamado pela grande nação. No primeiro momento, a transição de um regime autoritário, a ditadura militar, para uma democracia. Porém, como sabemos, e Giudice faz questão de assinalar nesse romance, a redemocratização não aconteceu efetivamente, e o processo ainda está frágil e em andamento. Podemos ir além, conforme salienta Francisco Lopes Dias, a democracia brasileira é uma farsa, pois, de tanto ser subjugada, nunca chegou a concluir o processo de consolidação.

A democracia no Brasil, desde seus primeiros ensaios de vida, esteve destinada a existir como tragédia. Nas poucas vezes em que foi concebida, a democracia não concluiu seu ciclo gestacional. Por isso, os raros e frágeis experimentos da soberania do povo no Brasil podem ser qualificados de natimortos. Causas dessa situação são, dentre outras, o não aceite, por parte da elite, seja ela de estirpe agrária, comercial, industrial, bancária, especulativa,

jornalística etc., do fato de o poder econômico-político do país ser, ainda que em esferas e proporções mínimas, compartilhado com as classes sociais empobrecidas (DIAS, 2018, p. 64).

Os fantasmas do Golpe de 64 fizeram-se presentes durante o processo inicial de redemocratização, em 1985, e na promulgação da constituição de 1988. De tal forma que a tentativa de renovação parlamentar e os direitos políticos e sociais duramente conquistados pelos trabalhadores e consagrados pela constituição padeceram prematuramente. Nos anos 1990, uma vez reinstaurada a unidade burguesa em torno do neoliberalismo, primeiramente com a eleição de Fernando Collor de Mello (1990–1992, PRN), estes mesmos direitos conquistados através da constituição de 88 foram alvos de ataques, inclusive com o suporte de frações que apoiaram sua ampliação durante a transição, como a pequena burguesia (MACIEL, 2014). Qualquer semelhança com a narrativa de Giudice não é mera coincidência.

Em *Bolero*, o personagem-narrador anônimo ocupa o papel de revolucionário e protagonista na transição da Monarquia para República, porém, após o declínio do rei Vezirrê Budru não acontecem mudanças efetivas, apenas as nomenclaturas, reorganizações de cargos e as cores da bandeira são diferentes do antigo regime. O sistema permaneceu o mesmo. Algumas medidas foram tomadas pelo presidente da recém-República, como: a descentralização do Circo e, conseqüentemente, da multiplicação dos pães, a fim de camuflar a real intenção do governo de não desenvolver políticas públicas que viabilizassem romper com as desigualdades socioeconômicas, mas continuar a política assistencialista de pão e circo.

O próprio personagem-narrador se vê, ao final da narrativa, inserido nessa grande teia de relações, que é o sistema político da Cidade. Depois de aceitar ser o último republicano na ativa e sua missão de matar Vezirrê Budru, o herói descobre que não havia de fato assassinado o palhaço Eusebius, que por ventura também era o verdadeiro rei, todo o ato não passara de mais um número do espetáculo, e, posteriormente, na República, nosso herói torna-se presidente das Indústrias S.A, a mesma que um dia

criticara por corrupção e exploração trabalhista. Junta-se aquilo que ele chama de “corja putrefata”.

Bolero não é uma obra premonitória (se é que isso existe), Victor Giudice faz uma severa análise crítica do sistema viciado em que a política brasileira estava antes e durante o Golpe de 64 e o que esperar do reestabelecimento democrático pós-ditadura. Sua perspectiva sobre os próximos passos da democracia brasileira caminhava na direção correta, a “esquerda” definitivamente poderia esperar, tal qual sugere ao final da narrativa. O processo frágil criou um ambiente político favorável à construção de uma nova burguesia neoliberal, com o aumento da acumulação capitalista, superexploração da força de trabalho e da supressão de direitos sociais. Depois da instalação definitiva do neoliberalismo, agora pelo governo Fernando Henrique Cardoso (1995–2002, PSDB), os problemas sociais se agravaram. É possível listar uma série de questões neoliberais acentuadas no governo FHC: desregulamentação econômica para plena liberdade ao Capital; privatização da indústria, do comércio e serviços que antes eram prerrogativas do Estado (educação, água, petróleo, etc.); reestruturação produtiva; flexibilização das leis do trabalho (privatização da Previdência e reforma trabalhista); etc.

Contudo, a vitória nas urnas do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003–2010, PT), em 2002, soou como uma esperança: a “esquerda” finalmente teria a oportunidade de reestruturar a democracia e o desenvolvimento da luta de classes. Caracterizado por uma trajetória ascensional prodigiosa, o Partido dos trabalhadores aumentou suas cadeiras nos três parlamentos, conquistou prefeituras e governos estaduais, por outro lado, à medida que o partido progredia no governo, distanciava-se dos movimentos populares e sindicais que lhe deram origem. Os governos petistas (2003–2016) apostaram em estratégias que não dependessem da avaliação e aprovação do Congresso Nacional, como as Medidas Provisórias, vetos e programas sociais (MARTUSCELLI, 2014). Até meados de 2013, a presidenta Dilma Rousseff (2010–2016, PT) acreditou conseguir perseguir uma agenda que permitisse a formação de uma coalizão de governo capaz de reunir elementos do empresariado brasileiro, das classes populares e das

frações rentistas da elite econômica.

Na primeira cena da recente tragédia brasileira, quando a esquerda brasileira iludiu-se com a possibilidade da burguesia viver sob um regime democrático de bem-estar social, ela deu aval para que o golpe contra a democracia fosse uma realidade. Por outras palavras, a possibilidade de um governo popular bem sucedido existir concomitante com a satisfação das elites econômicas é praticamente nula, de tal forma que a direita brasileira, juntamente com o capital financeiro e industrial, almejava a implantação rápida das diretrizes neoliberais, o que não foi viabilizado pelos governos da frente popular. Sem outra saída, a oposição com o apoio da elite financeira adotou medidas estratégicas para assegurar o golpe no Brasil, por meio de “mecanismos complexos de desestabilização contínua explorando-se a crise econômica, inflação e o noticiário constante de acusação de corrupção do Partido dos Trabalhadores e do governo” (ALVES, 2016, p. 11). Desse momento em diante, um misto de situações trágicas e hilariantes tornaram-se corriqueiras no Congresso Nacional, o riso de nervoso tornou-se o único riso possível para o brasileiro que um dia duvidou ser possível a efetivação do Golpe parlamentar de 2016.

O Brasil, assim como a Cidade, tem uma tradição de pelo menos dez golpes em sua História, desde a invasão portuguesa. O que eles têm em comum? Todos foram protagonizados pela burguesia. Nas palavras de Fernando Dias, “esses fatos históricos não se repetem; são, todavia, igualmente, instrumentos usados para vitimar mortalmente a democracia no Brasil” (DIAS, 2018, p. 63). Em uma disputa acirrada, Dilma Rousseff venceu as eleições de 2014 contra o peessedebista Aécio Neves, o qual, juntamente com a oposição de direita inconformada, deu início a uma grande conspiração nacional que forjou e efetivou o golpe contra a democracia disfarçado de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e resultou na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. Diante do exposto, o que pareceu ser um acontecimento repentino foi, na verdade, resultado de uma articulação muito bem construída pela oposição ao longo dos anos que a coligação de frente popular esteve no governo. O que não se esperava era a eleição pelo voto democrático de um político medíocre, neofascista e

pernicioso, como Jair Bolsonaro (PSL). Com uma campanha motivada pelo discurso de ódio, o candidato eleito somou um total de 57,7 milhões de votos, contra 47 milhões de Fernando Haddad (PT) e 42,1 milhões de eleitores que não escolheram nenhum candidato, cerca de um terço do total⁵.

O Golpe de 2016 foi promovido pelas facções do legislativo que demonstraram insatisfação com as políticas desenvolvidas pelos governos petistas e por não conseguirem a vitória nas urnas desde o término do mandato de Fernando Henrique Cardoso, em 2002. Ainda que tenham declarado as “pedaladas fiscais” como motivo do “impeachment”⁶, não há dúvidas de que tenha sido resultado da articulação entre os três poderes (o vice-presidente, Michel Temer [PMDB]; o presidente da câmara de deputados, Eduardo Cunha, [PMDB]; o senador e candidato derrotado à presidência da República, Aécio Neves [PSDB]; a ministra do Supremo Tribunal Federal, Carmen Lúcia; a procuradora-geral da República, Raquel Dodge, indicada de Temer; o presidente do senado, Renan Calheiros [PMDB]) e, um quarto poder, a mídia (Rede Globo). Como se pode perceber, são inúmeros os personagens visíveis e invisíveis que estiveram por trás dessa conspiração nacional.

O processo de “impeachment” desmascarou a fragilidade da democracia brasileira e perplexos acompanhamos a ela ruir aos aplausos e panelaços de uma classe média insatisfeita por ver as classes populares ocuparem os espaços que antes lhes eram negados; e aos grunhidos de uma corja de parlamentares celebrarem o golpe com louvores a Deus e aos líderes e torturadores da ditadura militar de 1964. Inclusive, por ironia do destino, o relator do processo no Senado foi Antônio Anastasia (PSDB), o qual pertence ao mesmo partido que denunciou Dilma Rousseff e casou a então presidenta, e também tem relações diretas com Aécio Neves (PSDB), aquele mesmo senador e candidato derrotado nas urnas, em 2014.

5 Informações obtidas no site do Tribunal Superior Eleitoral: <http://www.tse.jus.br/>. Acessado em 19 de fevereiro de 2019.

6 As aspas nesse caso são utilizadas para destacar que o impeachment tratou-se de uma farsa, e, que na verdade, a deposição da presidenta foi uma consequência do golpe parlamentar.

Todo o processo do golpe, juntamente com os dois anos de governo ilegítimo e os meses iniciais do novo presidente da República representam a farsa circense do nosso sistema político. Um trajeto trágico, porém, desta vez do trágico não emergiu o épico, mas uma tragédia ainda maior com um toque ilusório da farsa. O Brasil caminha na direção de uma tragico-comédia⁷. O Circo de *Bolero* poderia muito bem ser lido como uma alegoria do sistema político brasileiro e a Cidade, a própria sociedade brasileira.

A informação de quando o Circo surgiu e adquiriu um papel central na Cidade não nos é dada por Victor Giudice. Todavia, é de conhecimento que a multiplicação dos pães como encerramento dos espetáculos teve início na oitava monarquia, 1872, durante a comemoração da derrota da ofensiva republicana, liderada pelo alfaiate real, e ignorante por opção, Miguel Covarrubra (outro Miguel), e da instituição das novas fardas vermelhozuldouradas da tropa. A multiplicação dos pães é um fator fundamental, ao levar em consideração que esse número do Circo não se restringe apenas à Monarquia, mas a República também o manteve como atração principal. Mais uma vez, nos deparamos com a seguinte questão: quais mudanças efetivas ocorrem nas transições de regimes e governos, se os vícios das práticas políticas não mudam?

No Brasil, assim que as mudanças sociais propostas e implantadas nos governos Lula e Dilma começaram a dar resultado, não obstante o vice-presidente tomou posse e já conseguiu em tempo recorde voltar vinte anos em dois, conforme sugere seu próprio slogan se retirar a vírgula: “O Brasil voltou, 20 anos em 2”. Com um alto índice de impopularidade, Michel Temer deu início ao programa da elite burguesa de não diminuir a desigualdade ao priorizar as reformas trabalhistas, educacionais e previdenciárias, ou seja, as principais pautas neoliberais já levantadas durante os governos Collor e FHC de desumanizar o cidadão brasileiro. Essas reformas visaram retirar a obrigatoriedade de disciplinas como filosofia e sociologia do currículo básico, “de fato, o conteúdo crítico-reflexivo

7 Um subgênero do teatro e da literatura que alterna ou mistura comédia, tragédia e farsa. O dramaturgo romano Tito Múrcio Plauto teria sido o primeiro autor a criar uma obra teatral nomeando-a de tragicomédia: foi o escrito intitulado *O Anfitrião* (194 a. C.).

dessas disciplinas exige existir na e pela democracia”, bem como retirar o direito de aposentadoria em vida do trabalhador e legalizar, novamente, a escravidão no Brasil (DIAS, 2018, p. 71). Apesar das votações em tempo extraordinário, algumas pautas não foram vencidas durante o desgoverno do vice-decorativo, mas foram asseguradas pelo seu sucessor. Ou seja, mudou o presidente, mas não as políticas.

Não muito diferente de *Bolero*, após a queda da Monarquia, o Circo passou a ser administrado pelo governo republicano, que, por sua vez, manteve os números circenses e, principalmente, a multiplicação dos pães como atração principal:

o novo Governo resolveu descentralizar os espetáculos. Foram construídos treze picadeiros por toda a Cidade, coordenados por Florestan, o filho de Eusebius. Com isso a população está mais satisfeita. A multiplicação ganhou um sentido verdadeiramente social e a presença de Máximo e da Guarda Republicana não é mais tão acintosa como no tempo da Monarquia (GIUDICE, 1985, p. 333).

A multiplicação trata-se de um dos mais conhecidos e comentados milagres realizados por Jesus Cristo, quando a multidão de seguidores passava por necessidades, eis a salvação de seu povo. Já a máxima *panem et circenses*, de Juvenal, ganhou fama por descrever as políticas praticadas pelo Império e pela República Romana para satisfazer a sociedade. Basicamente, consistia no entretenimento do povo através da distribuição do pão (o trigo) e das apresentações circenses (os espetáculos) pelos imperadores e governadores, e, com isso, os súditos acomodados não teriam tempo e nem motivos para pensar em revoltas. Ainda que haja muitas controvérsias sobre esse termo, o ditado segue sendo reproduzido, e Giudice utilizou muito adequadamente para descrever uma estratégia eficaz do governo para manter o povo distraído aos acontecimentos e satisfeito com a administração pública.

O termo foi retomado com força após a concretização do Golpe de 2016. Muitos pesquisadores e jornalistas passaram a usar a expressão pão e circo para referir-se ao governo ilegítimo de Michel Temer. Além do mais,

com a aprovação da lei antiterrorismo (sancionada com vetos pela própria presidenta Dilma Rousseff), integrantes dos movimentos sociais arriscaram-se a dizer que a lei abria brechas, ao ver que tudo que não fosse resolvido com bala, porrada e bomba, e algumas prisões, seria resolvido com pão e circo, visto a aproximação das Olimpíadas no país.

Além da multiplicação dos pães, o número dos irmãos Pons também tem grande relevância no Circo. Os três trapezistas, segundo o narrador “era um trio maravilhoso. Em toda minha infância eu nunca teria apreciado tamanho perfeccionismo na arte dos trapézios” (GIUDICE, 1985, p. 143). No entanto, no último ato do número, o mais novo dos Pons, o Príncipe, falhou ao tentar um salto triplo, e a consequência: execução por decapitação pelo palhaço caricaturado de rei.

Surgiu Eusebius, sem o manto, sem a coroa e sem as momices de poucos minutos atrás. [...] Numa das mãos calçadas com luvas negras, trazia um machado que, pelo cromado reluzente da lâmina, parecia novo em folha. Aproximou-se do Príncipe. [...] O machado estourou o pescoço do Príncipe. A cabeça rolou na areia, seguida de um jato escuro. Fechei os olhos. Abri. Tentei ficar de pé. Auriflor me impediu. Eusebius se retirou com o machado. Nenhum som na plateia. Só os tambores (GIUDICE, 1985, p. 144-5).

No entanto, é importante lembrar que se trata de um número de circo, ou seja, o impossível torna-se possível. Conforme a descrição da continuação do ato:

Repetindo: o corpo do Príncipe sem cabeça subiu a escada de corda até chegar à plataforma onde a irmã o esperava. O público, Auriflor, eu, todos ficaram de pé. O Príncipe mergulhou no espaço como um pássaro sem cabeça. Deu uma cambalhota, duas, não sei como descrever. No lapso entre a segunda e a terceira, o pirata atirou a cabeça no ar. Ela desenhou uma parábola e se revivesceu no pescoço do Príncipe (GIUDICE, 1985, p. 145).

A plateia, incluindo o personagem-narrador, ovacionou os artistas de pé ao som do hino da Monarquia. Na sequência, o próximo número do espetáculo justamente a multiplicação dos pães e, em fim, a surpresa: o número da decapitação do trapezista acontece em todas as noites de espe-

táculo. Todas as noites, a plateia assiste ao número com a mesma surpresa da primeira vez. Uma farsa que serve como exemplo para quem ousar desobedecer às ordens do rei ou, simplesmente, desagradá-lo.

Saindo da ficção e voltando para nossa própria tragicomédia. Durante a trajetória de cassação da presidenta, muitas contradições surgiram e foram manipuladas pela mídia golpista, como as investigações da operação Lava Jato que pareciam focar, principalmente, se não somente, no PT e seus aliados. Porém, fazia-se necessário punir alguém entre os aliados, nem que fosse de aparência. Portanto, ao aceitar o pedido de abertura de processo de impeachment, o deputado federal Eduardo Cunha já era réu, inclusive, abriu o processo no mesmo dia em que a bancada do PT decidiu, no Conselho de Ética da Câmara Federal, votar a favor da continuidade da cassação de seu mandato. Após dar início ao impedimento e cumprir sua participação no golpe, Cunha afastou-se das funções de deputado federal e, conseqüentemente, de presidente da câmara federal, por ordens do ministro do STF, Teori Zavascki, e teve seu mandato cassado por seus pares e prisão decretada pelo juiz Sérgio Moro (responsável pelas investigações e prisão do ex-presidente Lula e, atualmente, ocupa o cargo de ministro da justiça, de Bolsonaro). A prisão de Cunha foi comemorada e aplaudida por muitos, inclusive por mim. Mas não demorou muito para entendermos que sua prisão fazia parte do espetáculo circense dos golpistas. Era necessário decapitar um dos seus para distrair a plateia, fazê-la acreditar novamente que se tratava de um processo a favor da democracia. Todos seriam punidos. Como diriam os favoráveis ao golpe “Primeiro a gente tira a Dilma e depois a gente tira o resto” (sabemos o fim dessa história).

O fato dos governos petistas não terem firmado leis que assegurassem de verdade os direitos sociais dos trabalhadores/as e das classes populares, facilitou o retrocesso em tempo recorde no desgoverno do ex-vice-presidente Michel Temer e as desventuras dos primeiros meses do recém-eleito Jair Bolsonaro. Se 2018 foi um ano difícil para os brasileiros conscientes e até para os desavisados, o ano de 2019 tem sido um circo de horrores. Como dito anteriormente, esses acontecimentos tornaram-se possíveis graças a uma gama alienada e manipulada da sociedade que

clamou por mudança e uma “classe média” insatisfeita com o governo popular (os antipetistas, também conhecidos pela alcunha de bolsominions).

A eleição do deputado apólogo da ditadura militar com quase 30 anos de carreira política “mau sucedida” e, que, por sua vez, está formando um time de corruptos, investigados e desqualificados para lhe acompanhar durante os próximos quatro anos. Ainda durante as eleições, Jair Bolsonaro já havia se envolvido em escândalos de propina, além da denuncia de caixa dois para financiar as notícias falsas difundidas em massa nas redes sociais. No entanto, em menos de dois meses de governo, o atual ministro da justiça, Sérgio Moro, apresentou à câmara federal um pacote anticrime que prevê a prática de caixa dois enquanto um crime grave, não enquanto corrupção⁸. Por sua vez, quando Sérgio Moro exercia a função de juiz da operação Lava Jato defendeu em palestra na Brasil Conference de Havard e MIT, nos EUA, em abril de 2017, que caixa dois correspondia a um crime pior que corrupção, tratava-se de um crime contra a democracia⁹. A opinião arbitrária e contraditória de Sérgio Moro leva-nos a questionar, mais uma vez, se a lei tem lado e, se sim, de que lado ela está?

Como sabemos bem, mas parece estar em fase de esquecimento, os vinte anos de ditadura militar foram de intensa repressão aos movimentos populares, universitários e a todos aqueles que demonstrassem ser uma ameaça, do ponto de vista do governo, tal qual é bem colocado por Victor Giudice, quando a prisão política e a tortura aparecem inúmeras vezes na narrativa: o personagem-narrador (por roubar uma flor dourada da praça principal), o pierrô branco (por produzir esferas e música através do pensamento e, com isso, provocar a plateia), o palhaço Corsário (acusado de delator e suspeito de ser um dos responsáveis por fomentar o pensamento na plateia do circo, apesar de ser surdo e mudo) e os integrantes do clube

8 Notícia vinculada nos principais meios de comunicação do mundo. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/20/politica/1550619251_555945.html, acessado em 19 de fevereiro de 2019.

9 Notícia vinculada nos principais meios de comunicação do mundo. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/mercados/politica/noticia/6336148/caixa-crime-contra-democracia-pior-que-enriquecimento-ilicito-diz-moro>, acessado em 19 de fevereiro de 2019.

dos torturados (jornalistas, universitários, funcionários públicos, professores, médicos e romancistas que foram torturados por diversos motivos pela monarquia).

Há um familismo reacionário na narrativa de Giudice, o mesmo observado nas medidas tomadas por Temer sobre as manifestações desfavoráveis ao seu governo e do discurso do atual presidente sobre os seus opositores, o qual já afirmou ser apólogo a ditadura e que o problema do regime militar teria sido o fato de torturar e não matar seus opositores. Como se pode ver, durante campanha eleitoral, em outubro de 2018, o então candidato do PSL discursava na Avenida Paulista em alto e bom som que os desfavoráveis ao seu (futuro) governo deveriam se retirar do país ou seriam eliminados¹⁰. Diante dessa ameaça óbvia aos seus opositores, sua eleição foi efetivada e ainda há quem duvide sobre estarmos em um regime autoritário.

A apatia da população da Cidade, que se contenta em ir ao circo e esperar pela multiplicação dos pães, somada com uma dinâmica viciada de transitologias e a falta de mudanças reais, torna o cenário insustentável para o desenvolvimento de uma política social eficaz. O final da monarquia e o início da república são marcados pela morte do rei, que também é uma farsa, uma ilusão circense, pois “os punhais do pensamento ferem ideias, mas não matam ninguém” (GIUDICE, 1985, p. 322). A transição de poder ocorre de forma pacífica, sem provocar qualquer abalo grave nas estruturas sociais, além de que a plateia se submete ao picadeiro, a população não interfere no processo de mudança política, ficando mais uma vez alheia a tudo. Por fim, aquilo que deveria retomar a ordem surge como mais uma das mentiras apresentadas, os valores éticos e morais permanecem os mesmos, a sociedade continua alienada e a política foi somente uma transformação burocrática. Ora se isso não nos faz recordar o dia da votação do “impeachment” da presidenta Dilma Rousseff? Uma parcela da população marcava em suas redes sociais a *hashtag* tchau querida, a dúvida era se es-

10 Informação disponível em <https://www.revistaforum.com.br/bolsonaro-ameaca-adversarios-de-cadeia-em-discurso-transmitido-na-avenida-paulista/>. Acessado em 18 de fevereiro de 2019.

tavam se referindo a presidenta ou a democracia; outra parcela mantinha o rumo de suas vidas como se nada lhes atingissem; e, por último, aquela parcela da população que acompanhava nas ruas ou em suas casas sem acreditar que a presidenta eleita era deposta de seu cargo aos aplausos.

Teoricamente *Bolero* pode ser lido como um romance fantástico, que beira o absurdo, mas, conforme o próprio Victor Giudice nos diz, “a ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras”, eis a melhor explicação para a sátira apresentada no romance, e como o enredo aparenta-se tão contemporâneo a nós. Somado ao conto “Miguel Covarrubra”, conseguimos compreender a relação entre a sociedade e a organização política da Cidade, o processo de transição entre o regime ditatorial para democracia e, até mesmo, o nosso próprio contexto político da segunda metade da década de 2010. O Golpe de 64 parece similar ao Golpe de 2016 por ambos serem “golpes de classe, dos donos do dinheiro e do poder: o primeiro usa os militares, o outro o parlamento. Os meios são diferentes, mas o resultado é o mesmo: um golpe com a ruptura democrática e violação da soberania popular” (BOFF, 2016, s/p). O golpe mascarado de impeachment culminou no reestabelecimento do poder às elites econômico-financeiras e à casta política conservadora, culminando em reformas votadas em tempo recorde durante o desgoverno de Temer e a recente eleição de Jair Bolsonaro, uma ameaça real ao que restou da jovem democracia em construção, desde 1985.

Não por acaso, o palhaço e rei, Eusebius revela que seu filho Florestan deve ser o próximo a liderar o Circo, conseqüentemente, assumirá a próxima Monarquia. Um legado familiar que deverá dar continuidade as transições de regime da Cidade (qualquer semelhança à família do recém-eleito presidente do Brasil é mera coincidência). Giudice deixa-nos com a sensação de desesperança com relação á redemocratização do país após o Golpe de 64, e muito mais quando termina seu livro com a seguinte frase: “A esquerda que espere” (p. 338). Seria cômico, se não fosse trágico.

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. *O golpe de 2016 no contexto da crise do capitalismo neoliberal*. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/06/08/o-golpe-de-2016-no-contexto-da-crise-do-capitalismo-neoliberal/>.

ANASTASIA, Antônio. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/05/04/veja-aqui-a-integra-do-parecer-do-senador-antonio-anastasia/>.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOFF, Leonardo. *Golpe de 1964 e golpe de 2016: a mesma natureza de classe*. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2016/09/05/golpe-de-1964-e-golpe-de-2016-a-mesma-natureza-de-classe/>.

CARTA OS BRASILEIROS (Luiz Inácio Lula da Silva). São Paulo, 22/06/2002. Disponível em: www.fpabramo.org.br.

DIAS, Antonio Francisco Lopes. A democracia como vítima do golpe tragicômico de 2016 no Brasil. Argumentos: *Revista de Filosofia*. Fortaleza, ano 10, n. 19, p. 62-72, jan./jun. 2018.

GIUDICE, Victor. *Bolero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

MACIEL, David. Crise do desenvolvimentismo e transição política no Brasil. In: SILVA, Carla Luciana; CALIL, Gilberto Grassi; SILVA, Marcio Antônio Both da (Org). *Ditaduras e democracias: estudos sobre poder, hegemonia e regimes políticos no Brasil (1945–2014)*. Porto Alegre: FCM Editora, 2014. p. 175-194.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Autoritarismo civil no Brasil pós-1988. In: SILVA, Carla Luciana; CALIL, Gilberto Grassi; SILVA, Marcio Antônio Both da (Org). *Ditaduras e democracias: estudos sobre poder, hegemonia e regimes políticos no Brasil (1945–2014)*. Porto Alegre: FCM Editora, 2014. p. 195-210.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 1998.

A VOZ QUE ECOA, PULSA E OCUPA: UM OLHAR PARA A POESIA SLAM EM FLORIANÓPOLIS

DÉBORA GONÇALVES*

RESUMO O espaço urbano tem um grande potencial de abarcar diversas formas de arte pública, sejam elas visuais, como os graffitis, ou performáticas, como as batalhas de rap ou os slams – isso para citar exemplos de arte dentro do movimento hip-hop, que é a raiz do que se propõe esta investigação. É a partir do olhar e das experiências perante às expressões artísticas que acontecem nos espaços públicos que permitem a nós termos percepções e leituras acerca do que é a Cidade ou o que ela representa. Desse modo, proponho uma discussão acerca da cena literária do slam em Florianópolis, poesia que acontece pelo corpo, na performance, e pela rua, na ocupação do espaço. A poesia slam, por fim, tende a nos mostrar o que Henri Lefebvre (2001) explicita acerca do direito à cidade: a importância de uma reconstrução da sociedade urbana, a fim de ir contra ao estabelecimento geral das coisas. Assim, sugiro, nessa reflexão, que o slam florianopolitano atua como essa expressão artística que reestrutura a ordem geral das coisas, que se expressa pelo corpo e pela voz – não mais só pelo papel, e que ocupa a cidade urbana – não mais apenas as academias e bibliotecas.

PALAVRAS-CHAVE 1. Poesia slam. 2. Espaço público. 3. Poesia popular.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Susan Aparecida De Oliveira. Bolsista CAPES. E-mail: goncalvesmdebora@gmail.com.

Tendo a descrever que a cidade em que vivemos é caótica. O caos que percorre as ruas, o espaço público e por vezes o privado nos faz entender que toda ação humana, por mais individual que seja, está ligada a um Outro; seja este um objeto material ou um outro denominado sujeito humano. Toda essa rede de sociabilidade cultural e humana que surge faz com que entendamos que essas relações fazem parte de uma transformação política. Explico: o caos urbano propiciado pelos embates naturais de uma sociedade contemporânea oferece à ação humana a oportunidade de criar a arte. É a partir desse caos que surge uma arte voltada aos problemas urbanos e sociais. Essa crise da cidade contemporânea, cada vez mais envolta dos problemas de mobilidade urbana, de moradia, de assistência à saúde, de direitos básicos etc., propicia o surgimento de uma arte com um significado muito político, em que ela própria atua como atividade política. Desse modo, a reflexão que proponho neste ensaio é de uma faceta antropológica e experimental, que se quer etnográfica, no que tange às manifestações artísticas que despontam dessa crise contemporânea tendo como foco o centro urbano de Florianópolis.

Para quem é observador, um pequeno passeio pelo centro de Florianópolis já faz abrir questionamentos sobre as diversas manifestações culturais que exemplificam o teor político dessa crise contemporânea. Poderíamos falar sobre as práticas de resistência cultural, como a feira do centro ou os antigos bares e restaurantes do “centro velho” que resistem à insistente gentrificação urbana. Entretanto, o que proponho acentuar nes-

te trabalho é sobre as expressões artísticas que usam desse espaço público como suporte para suas intervenções poéticas. Falo, então, dos vários movimentos artísticos que derivam do hip-hop, pois eles nos oferecem apoio para pensarmos nas questões políticas que o caos urbano incita.

Tomando como ponto de partida a proposta que inicia este ensaio, a de que a arte urbana e política surge do caos, temos o exemplo vivo do movimento hip-hop. O movimento surgiu no Bronx que, segundo Roberta Estrela D'alva, na época, era um bairro extremamente violento, com vários problemas sociais e falta de políticas públicas causadas pelo abandono do Estado.

Todo esse contexto faz com que o hip-hop possa ser analisado em suas raízes como um efeito colateral, uma explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrollável peste às avessas, alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem. (D'ALVA, 2014, p. 3).

Temos a partir de então, uma expressão cultural derivada do caos e que por este motivo é latente o significado político pelo que os do movimento lutam. Entretanto, não podemos resumir o movimento apenas a esse lado. Como aponta a autora, o hip-hop surgiu em um momento festivo, nas chamadas *block party*. As festas eram um momento em que as pessoas podiam extravasar seus sentimentos e se imaginarem em um mundo democrático e igualitário. Essa concepção converge em certo ponto ao conceito de *carnevalização* de Bakhtin, em que se constituíam as manifestações da cultura popular. Para o autor, em análise das festas oficiais e os carnavais, festas do povo, estas convertiam-se em modos de utopia de uma universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 1987). Além disso, “as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem” (BAKHTIN, 1987, p. 8). Dessa forma, mesmo que surgidas num contexto festivo, as celebrações populares, como o hip-hop, fazem parte de uma manifestação política.

O movimento hip-hop é um exemplo catalisador para tomarmos com

referência neste ensaio sobre as manifestações artísticas populares. Fruto de berço de uma cultura negra, o hip-hop apresenta quatro pilares essenciais: o rap, o Dj, o *breakdance* e o grafitti. Uma questão interessante de se lembrar aqui também é sobre a resistência dos setores do poder em assumir essas expressões como dignas de serem chamadas de arte. É o famoso binômio “arte erudita” *versus* “arte popular”. Na academia, lugar das teorias embasadas na cultura francesa de literatura escrita, também demorou para que entendessem a oralidade como forma de ciência e de campo de estudo. Pensando em cada elemento do hip-hop, a hipótese que surge é a de que essa diferença cultural, vindo das margens, assustou a hegemonia dona do poder. O contato com o diferente quase nunca é de um modo equilibrado. Por isso, vemos tudo o que não é tomado como “certo” pela hegemonia cultural sendo jogado às margens: crenças, estilos de vestimenta, de música, de cabelo etc. É preciso entender que nessa alteridade social o corpo está sempre sob a perspectiva do outro, como aponta Butler (2018).

eu sou, como um corpo, e não apenas para mim mesma, e nem mesmo primariamente pra mim mesma, mas eu me encontro, se me encontrar de todo, constituída e desalojada pela perspectiva dos outros. Então, para a ação política, devo aparecer diante dos outros de modos que não posso conhecer, e, desse modo, meu corpo é estabelecido por perspectivas que não posso viver, mas que, certamente, vivem em mim. (BUTLER, 2018, p. 86).

Desse modo, é possível entender como várias expressões artísticas e culturais que fugiam dos moldes hegemônicos foram relegados como “subculturas”. A partir disso, também podemos nomear essas manifestações culturais como movimentos de contracultura, as quais surgem em oposição a uma cultura dominante, encarando-a e questionando-a de diversas formas.

É comum, então, que esses modos de fazer artísticos sejam atribuídos à margem (aquilo ou aquele que está à margem da sociedade, ou, ainda, aquilo ou aquele que pertence, geograficamente, na margem da sociedade). Se observarmos em nossa história nacional, houve períodos em

que artistas construíram formas de fazer arte que iam contra dos modos tradicionais do poder; é o caso da tropicalia, por exemplo, que surgiu na década de 60 e que lutou severamente contra o regime político instaurado na época. Tomando como referência as expressões artísticas atualmente, vemos que esse chacoalhão na área das artes ainda existe. No *rap*, por exemplo, as letras das músicas falam, explicitamente, sobre o descaso social perante àqueles da margem, da truculência militar, dos problemas de saneamento básico, sobre a negritude etc, temas que caem diretamente na ferida daqueles que a sofrem. Essa ferida, que parece nunca ser estancada, causa uma antipatia por aqueles que a provocam. Temos, como exemplo, as manifestações de hip-hop no centro de Florianópolis que muitas vezes são interrompidas pelo poder policial. Essa voz, carregada de peso político, deve ser entendida como fruto do caos social: abundante em enfrentamento, questionamento e mudança. Como explicita Fernando Aguilera, em seu texto *Arte, ciudadanía y espacio público*.

Quizás, en este contexto urbano de crisis, y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero, en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que, superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinventiones en la perspectiva de un horizonte inédito, mestizo y complejo, aún por dibujar. (AGUILERA, 2004, p. 38).

Essas formas de expressões artísticas coletivas diminuem da distância entre e o eu e o outro, criando laços de sociabilidade e de pertencimento. No momento em que, para os pertencentes da margem, existe uma forma de cultura que os contemple e na qual eles podem se espelhar, cria-se um espaço de acolhimento e de representação. Se estamos lidando com formas de artes que são coletivas, estamos falando também das pessoas que participam dessas manifestações, logo, um conceito de povo pode ser interessante para que consigamos refletir sobre elas. Quem são essas pessoas que produzem esse tipo de arte e quem as consome?

Segundo Cláudia Neiva de Matos (1992), em seu texto *Popular*, no

qual trabalha a questão do conceito do popular conjuntamente com o de literatura, nos traz uma imagem do que foi, historicamente, e o que pode ser considerado hoje como a concepção do termo. A autora mostra que durante a república romana, havia a distinção entre “populus” e a “plebs”, no qual o primeiro refere-se a um povo com poder e o último àquele que tem representação social mas não tem direito às funções governamentais. Depois, com as transformações de regimes políticos essa dicotomia ficou mais forte, principalmente com a instauração do poder monárquico, no qual a referência ao “povo” era a de “amontoado informe de massa demográfica” (MATOS, 1992). Nesse sentido, o conceito foi se transformando, passando por momentos em que “popular” significava a escória, a ralé do povo, portanto, atingindo um nível de degradação do termo, até o momento em que o conceito atingiu uma representação do popular como força política nacional, como exemplifica a autora: “‘Povo’ servirá doravante com seu teor de coletividade corpulenta, disponível para a mobilização no trabalho e na guerra” (MATOS, 1992).

Seguindo nesse caminho, quando o conceito de “povo” integra-se a uma concepção de nação, formando a base da força política nacional, há uma tensão no próprio significado dessa representação. Isso porque essas pessoas que constituem o “povo” começam a intensificar seus atos políticos por meio de uma oposição àqueles que participam do poder hegemônico. Surgem, a partir disso, os movimentos revolucionários, sejam eles explicitamente políticos, ou aqueles que, ligados a movimentos de arte, lutam contra as concepções hegemônicas e tradicionais. Matos afirma que com essa disputa de discursos, principalmente com os avanços do capitalismo, essas manifestações populares tornam-se, para a classe dominante, extremamente perigosa:

A exacerbação dos conflitos torna as classes trabalhadoras potencialmente perigosas aos olhos das classes dominantes, que se vêem obrigadas a confrontar um duplo e antagônico sentido do *popular*: resíduo tradicional da nação e ameaça contínua para a sociedade burguesa. (MATOS, 1992, p. 313).

Entretanto, por mais elucidador que seja a exemplificação do concei-

to de “popular” por Matos, percebe-se que, ao longo do tempo, e conforme as mudanças sociais e históricas, o que representa “o povo” é algo que não é uniforme e exato. Por isso tamanha dificuldade, também, da autora, em seu texto, de conseguir conceituar o que seria uma literatura popular, partindo dessa concepção. Butler afirma que determinar o que significa ser o “povo” é uma encruzilhada discursiva, já que ao tempo que estamos definindo quem seria o “povo”, estaríamos definindo também quem seria o “não povo”. Essa dualidade, portanto, de “povo” x “não povo” demarca uma barreira, seja ela no sentido de fronteira de nações ou como uma divisa aos que são “reconhecíveis” como o povo e os que não o são (BUTLER, 2018).

Respalhando-se no texto de Matos (1992), é relevante situar aqui a dificultosa tarefa que a autora traz ao texto em identificar o que seria ou quais características fundamentam uma literatura popular. Segundo ela, falar sobre o “popular”, como o faz em seu texto escrito para uma coletânea de ensaios sobre Teoria Literária, causa certa estranheza. Isso porque, pela Ciência ou pela Teoria, tais questões revelam-se insignificantes de serem estudadas. Algumas propostas trazidas pela autora para exemplificar a poesia popular auxiliam nesse entendimento. Ao sustentar a ideia de lidar com os binômios, que propõem a oposição entre os termos, como arte erudita x arte popular, já mencionadas aqui, Matos convida, em seu ensaio, a um diálogo entre os termos.

o que me parece indispensável não é decidir sobre o corpus ou a essência da literatura popular, e sim assegurar a permanência, senão a instituição, de um *diálogo* enriquecedor entre cultura letrada e iletrada. Para ser efetivo, para ser honesto, esse diálogo tem de começar pelo questionamento da hierarquia lítero-cultural que, instalada entre criação erudita e popular, reduplica velhos mecanismos ideológicos das hierarquias socioeconômicas. **Disponha-se ao diálogo é abrir espaço para uma verdadeira parceria, onde se compartilhe o direito à voz e ao sentido.** (MATOS, 1992, p. 336, grifo meu).

Dessa parceria que surge ao instalar-se a alteridade entre os diferentes, coloca-se como pano de fundo a questão sobre quem, o que e onde pode falar. Os espaços, já há muito naturalizados como lugares privados,

onde somente certos tipos de pessoas (questão raça, classe social, sexualidade etc) podem acessá-lo, começam a disporem-se de autonomia para o diálogo. Vimos isso ocorrer em 2018 quando saiu a lista de obras literárias para o vestibular de 2019 da Unicamp, na qual listou-se o álbum do Racionais MC's como uma das leituras obrigatórias: a academia, lugar onde teorias e ciências são formuladas e aceitas, dando espaço para, enfim, considerar essas expressões populares como dignas de serem chamadas de literaturas.

Agora, e em espaços públicos que, em teoria¹, são democráticos, pois permitem a participação de qualquer sujeito nessa esfera, como ocorrem e como são vistas as manifestações poéticas populares nos centros urbanos?

No caso das manifestações artísticas do movimento hip-hop, uma característica interessante é o valor coletivo que se dá a elas. O hip-hop, em sua essência, apregoa essa questão por demarcar ideologicamente um sentido de irmandade, de comunidade. Há frases, por exemplo, que cunham esse sentido, como “a rua é *nóiz*”, na qual o “*nós*” referencia todo aquele que participa e soma com o movimento. Por ser uma arte de rua, esta última funciona como base estrutural para que aconteça as expressões artísticas do movimento. As ruas de Florianópolis, ao que se presta este ensaio, são povoadas por manifestações artísticas desse cunho: batalhas de rap, poesia slam e, até mesmo os artistas que, seguindo os fundamentos das ideias do hip-hop, cultuam a produção independente, vendendo seus CDs ou poesia em *zines*.

Em Florianópolis, há uma grande dinâmica das expressões populares do hip-hop. Partindo de uma escrita etnográfica, é possível fazer um roteiro em que em cada dia da semana há algum evento de hip-hop ou de manifestação de poesia popular acontecendo pela Grande Florianópolis. Como exemplo, temos o sarau e batalha da costeira, no qual reúnem-se

1 Aqui, elenca-se a concepção de democracia de Butler (2018) que, segundo a autora, “mesmo quando dizemos ‘todos’, em um esforço para propor um grupo que incluía a todos, ainda estamos fazendo suposições implícitas sobre quem está incluído” (BUTLER, 2018, p. 10) e, nesse sentido, também de quem está excluído. Ou seja, nesses termos, uma democracia completa é difícil de ser alcançada.

todo domingo diversos jovens na pista da skate da costeira para declamarem versos no sarau e participarem da batalha de rap. Só para citar algumas manifestações poéticas populares, já na segunda-feira, mesmo que não sendo, geograficamente, uma parte de Florianópolis, Biguaçu recebe os poetas para competirem poesia slam no evento denominado Slam das Tribos, na Praça Nereu Ramos. Na terça acontece o Slam Continente, por muito tempo na conhecida “Praça do Melão”, no Kobrasol, e recém transferida para a pista da Skate da beira mar de São José. Quinta-feira, por exemplo, acontece o maior evento de hip-hop da semana, em termos de participantes, a Batalha da Alfândega, no Largo da Alfândega. Além disso, no sábado acontece a Batalha das Mina, uma batalha de rap organizado por e para mulheres, no Terminal Velho do Centro de Florianópolis. Esses são alguns dos exemplos da grande movimentação que ocorre na cidade de Florianópolis e no entorno dela, para se ter uma ideia da dimensão.

Como se pode perceber, o grande aspecto nas manifestações artísticas populares é o uso do espaço público como objeto central para atingir essa quase-democracia: um evento aberto a todos, em que qualquer pessoa possa participar. A questão é fundamental para que exerçamos a posição de questionadores pois, mesmo que o espaço seja aberto para que todos possam participar, como exemplifica Butler (2018), há os que são invisibilizados na esfera pública. O hip-hop, por exemplo, surgido em um contexto de sociedade patriarcal, muito se evoluiu até agora nessa discussão; atualmente, as mulheres estão conseguindo ganhar mais espaço nesses lugares. Entretanto, não foi uma luta fácil. Em Florianópolis, mesmo que na Batalha da Alfândega seja um espaço aberto a todos os tipos de pessoas competirem, as mulheres costumam se sentir diminuídas e desencorajadas para rimarem com homens (PETRY, 2017). Ou seja, mesmo contendo um discurso de irmandade e comunidade, o hip-hop há muito operou com discursos e posturas machistas, as quais, por exemplo, excluem as mulheres da participação efetiva do movimento hip-hop. A Batalha das Mina, por exemplo, surge nesse contexto de explorar uma cidade mais democrática, em que as mulheres possam se expressar, também, por meio do hip-hop, um espaço que se quer mais aberto e democrático.

Nesse sentido, conduzo a discussão aqui para pensarmos nas formas poéticas do slam, uma competição de poesia oral que está ganhando cada vez mais espaço pelas ruas do Brasil. A poesia slam é uma modalidade de competição de batalha de poemas, criado na década de 80, nos Estados Unidos, por Marc Smith. Há algumas noções gerais que coordenam essa competição de poesia: os poetas que desejam participar devem preparar três poemas a fim de seguir nas três fases, se assim as alcançarem. O júri é escolhido na hora, entre a plateia, pelo slammaster, a pessoa que organiza o evento; dessa forma, então, o jurado é responsável por dar uma nota de zero a dez, de acordo com seu próprio gosto pela performance desenvolvida pelo poeta. Outras regras são importantes para entender a poesia slam: há um tempo cronometrado de três minutos para o poeta desenvolver sua performance poética, no qual se for excedido é descontado pontos da nota final do poeta. Ou, ainda, a primazia pela originalidade dos poemas performados e a proibição de equipamentos musicais na performance, fantasias e vestimentas especiais ou objetos cênicos.

No contexto de criação, a poesia slam surge para diminuir a distância entre a poesia e o poeta, característica observada por Smith, o qual acreditava que a poesia estava sendo colocada em um pedestal em que somente os que tinham acesso eram os que participavam da alta cultura da sociedade ou os que estavam dentro da academia. Para tanto, ele pensou em uma modalidade em que a poesia poderia ser mais acessível às pessoas, de um modo divertido e que chamasse atenção: tomando conta do âmbito dos Estados Unidos, o formato de competição “caiu como uma luva”.

A questão central nessa modalidade de competição de poesia, pensando no caso do Brasil, é a diferenciação dos moldes daquele que foi criado por Smith, principalmente pela característica do ambiente onde acontece esses eventos. Smith inaugurou o *slam poetry* em um bar de jazz, em Chicago, o The Green Mill, aqui, portanto, o slam adaptou-se de uma outra forma: ocupando os espaços públicos.

É claro que em se tratando de um país grande e diverso, a adaptação dessa forma de expressão não é a mesma em todos os lugares. Há uma forte ligação do slam com a arte de rua pois ele foi trazido ao Brasil pela

poeta, dramaturga e apresentadora Roberta Estrela D'alva, por meio do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um coletivo que mistura teatro e hip-hop. Dessa forma, então, esta conta como uma proposta investigativa de entender o porquê do slam, no Brasil, obter tanta característica de um movimento marginal, que ocupa o espaço público.

A fim de caracterizar, ainda mais, o slam, é essencial que saibamos a importância da oralidade nessa expressão literária. As discussões entre a cultura escrita e a oral fazem-se presentes aqui, tanto na questão da marginalidade como na organização desse fluxo literário. Por muito tempo, considerou-se a escrita como a forma autêntica da palavra e do conhecimento, essa questão ainda hoje reverbera dentro das academias, as quais ainda tem uma certa resistência e dificuldade em a tratar como objeto central de análise. Na literatura, por exemplo, discute-se muito sobre a hierarquização da literatura escrita sobre a oral, esta última muito deixada de lado pelos críticos literários. Leda Martins, em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*, discute sobre como o corpo pode ser também um espaço de transmissão e guardião da memória. Ela postula essa questão de que a escrita serviu como metáfora ao conhecimento, que poderia ser visto somente pela grafia; entretanto, segundo a autora, o corpo, por meio dos gestos e da voz, também é fonte de saber.

[...] numa performance da oralidade, por exemplo, um gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. (MARTINS, 2013, p. 65).

Por fim, sabendo que a expressão literária da poesia slam, assim como o movimento hip-hop, é ligada à ideia de universalidade, de disponibilizar o acesso à poesia a todos, a forma como ocorrem os eventos de slam serve para ir de encontro a essa prerrogativa. A ocupação do espaço público tem sido tema recorrente nas discussões sobre as manifestações urbanas, sejam elas de cunho político ou artístico. Nesse caso, ainda que o slam não seja um espaço em que os poetas devam falar somente de política

– pelo contrário, é insistente a informação de que o tema das poesias é livre –, a própria constituição do movimento pela forma que se instaura, na ocupação de praças e ruas, por exemplo, é um ato político. Reestruturar a cidade e o pensamento social não é tarefa fácil, mas a arte, surgida a partir do caos, ajuda muito nesse quesito. É ingênuo pensar que não é potente o significado, por exemplo, do Slam Cruz e Souza, que acontece toda primeira terça-feira do mês, na Feira Afro-Artesanal, na frente da Escadaria da Nossa Senhora do Rosário. Marco de uma história negra, a Escadaria do Rosário e a Igreja de São Benedito dos Homens Pretos carrega um forte símbolo da resistência negra, como o é a Feira Afro. Desse modo, assim como Henri Lefebvre pontua sobre o direito à cidade, é preciso que haja na sociedade uma ação revolucionária a fim de colocar fim à segregação de classes. Para ele, essa revolução só é possível com a classe operária; não que ela vá fazer todo o trabalho sozinha, mas que sem ela, a reconstrução da sociedade não ocorre. (LEFEBVRE, 2001). Nesse sentido, as artes de expressão popular colaboram para reestruturar esse quadro social, construindo um espaço de diálogo e de manifestação em que eles próprios possam exercer o direito à fala e a posicionamentos. Não é, portanto, dar voz aos excluídos e marginalizados. É não silenciá-los.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. Arte, cidadania y espacio público. *on the w@terfront*, Barcelona, n. 5, p. 36-51, março de 2004. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049>. Acesso em: 25 fev. 2019.

BAKHTIN, M. *A cultural popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop*: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/fc/Lefebvre_Henri_O_direito_a_cidade.pdf. Acesso em: 26 fev. 2018.

MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar de memória. Letras, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 27 fev. 2019.

MATOS, Cláudia Neiva de. Popular. In: JOBIM, José Luis. (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

PETRY, Heloísa. *Batalha das Mina*: o rap como território de lutas em Florianópolis. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2017. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PPSI0767-D.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2019.

NENHUM FOGO SEM MUSEU – MISIONES

DENNIS RADÜNZ*

RESUMO O livro de poemas *Roça barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista, instaura um “espaço cultural contrapontado”, no conceito de José Lezama Lima em *A expressão americana*, que atravessa os *mundus* ameríndio e ibérico, situando-os numa cena neobarroca. Partindo da diglossia guarani / português (Bartolomeu Meliá), as duas línguas em contato no livro, sua poesia abre a paisagem e o enquadramento do local e do nacional ao extracampo do ilocável: heterotopias e heterocronias. Nessa “invenção da paisagem” (Anne Cauquelin), os poemas “nenhum gesto/sem passado” e “Misiones” parecem atualizar a imagem das antigas reduções jesuíticas como museu e epitáfio. Lidos pela antanáclase (diaforia), os dois poemas são contrapostos a um relato da história oral guarani (Aldo Litaiff) e à cataclismologia contemporânea (Danowski/Viveiros de Castro), o que permite uma leitura do presente como sendo era imaginária tomada pelo fogo, das “reduções” do Setecento e sua relíquia vazia ao recente sinistro do Museu Nacional.

PALAVRAS-CHAVE 1. Josely Vianna Baptista. 2. Poesia contemporânea. 3. Di-linguismo. 4. Antanáclase.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Susana Scramim. E-mail: dennisradunz@gmail.com.

NENHUM GESTO
SEM PASSADO
NENHUM ROSTO
SEM O OUTRO
(BAPTISTA, 2011, p. 109).

Toda a poética de *Roça barroca* (Cosac Naify, 2011), de Josely Vianna Baptista, parece cifrar-se, infinitesimalmente, na estância dessa estrofe em que as duas máximas – se lidas pelo *enjambement* – procuram situar os diferimentos dos tempos *aion* e *chronos* – nos versos “nenhum gesto / sem passado” – e os do espaço físico que se desdobra e *desobra* sobre um mundo alterno: “nenhum rosto / sem o outro”. Ou, na passagem da “plena realidade do virtual ao atual”, como enuncia Deleuze em *Diferença e repetição*, cada gesto e rosto passados e de feição ibérica e ameríndia se *atualizam* e *diferenciam*. De um a outro gesto, todo um drama trágico (*Trauerspiel*) do desencontro entre culturas reapresenta, numa sutura de tempo-espaço, os corpos imemoriais decuplicados: nenhum rosto sem passado de aparição ibérica, nenhum gesto sem a *pervivência* guaranítica – e de parte a parte. Uma estremadura. Uma stratigrafia.

É como se esse dístico encerrasse, sendo a sinédoque de todo o livro, a imagem do tempo que revolve e queda de novo no pretérito, ou a do tempo que invita ao devir, mas como transcrição de era antiga. Eis um tempo cumulado e sempre díspar, ao modo do que José Lezama Lima, na

teoria do ‘tectonismo’, denominou “era imaginária”, uma temporalidade de duração aiônica e que, sob o efeito dos embates entre a *causalidade* e o *incondicionado*, faz com que, no *eros relacionável*, tipos de imaginação transcendam suas culturas de nascença e ressurjam em outras. Em *Preambulo a las eras imaginarias* (1958), Lezama Lima conceitua a potência dessa “iteração”:

El poema es el testimonio o la imagen de ese ser causal [o poeta] para la resurrección, verificable cuando el potens de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias. La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección. (LIMA, 1958, p. 385).

Nessa mesma direção, Eugênio D’Ors antevia, em 1918, em um dos aforismos de *Lo Barroco* (1944), a mesma ‘recaída’ de culturas (ou ressurreição, ou renascimento, ou transmigração), substanciada (hipostasiada) pelas ‘figuras’ de cada época:

La “Tras-Guerra” será una recaída en el “Fin-de-Siglo”. Como el “Fin-de-Siglo” lo fue en la “Contra-Reforma”; y la “Contra-Reforma”, en el “Franciscanismo”; el “Franciscanismo”, en el “Alejandrinismo”; el “Alejandrinismo”, en el “Oriente”. Y el “Oriente”, en la “Prehistoria”. (D’ORS, 1944, p. 34).

Rebento da era imaginária neobarroca, NENHUM GESTO é declaração lapidar da mímica (o gesto) e da máscara (o rosto) e talvez decorra e flua de um *espaço cultural contrapontado* (conceito de Lezama em *A expressão americana*), em que um aparente dilema ibérico / guarani pedirá, necessariamente, o arranjo de um trilema – isso porque a roça barroca é insita, ilocável, e varia de um a outro mundo, anacronicamente.

Nessa *ordem do discurso*, Josely Vianna Baptista apresenta o seu tempo-espaço distendido a partir do poema-letreiro de feição antiga – com o aspecto de homilia – que simula ser o *ethos* ou mesmo a *etopeia* de todo o livro *Roça barroca*. Ao firmar sua genealogia, o poema lapidar parece sustentar a “declaração de princípios” da linguagem renovadamente comu-

nitária – em que cada gesto presente procura presentificar o gesto passado –, sendo um liame de cultura a cultura, de época a época, e de uma a outra era (em outras palavras, “todo gesto *com* passado” pode significar o dispositivo museu).

E, não obstante, o fim do verso pede segunda leitura, heterotópica, considerando que “fora” do *enjambement* – nas intermitências da mancha gráfica, na cesura intertérmino – o texto inteiro tem aceção reversa, porque seus elos semânticos colapsam em quatro sentenças/elocuições desmembradas: “nenhum gesto”; “sem passado”; “nenhum rosto”; “sem o outro”. De elisão a elisão. Cessação. Ninguém: nada: nunca.

Sem a sua sutura, essa cena da privação é enunciada pela preposição “sem” (*sine*) e pelo pronome indefinido “nenhum” (*nec unu*) e, assim, a imagem terminal¹ é a do “sem nenhum”, a imagem do tempo cesso e da terra destrutível, considerando-se que o poema “NENHUM GESTO / SEM PASSADO / NENHUM ROSTO / SEM O OUTRO” evidencia na “caixa alta” dos grafemas um epitáfio (ou elegia) que é a *myse en abyme* da roça (ou seja, cultura) ao mesmo tempo ceifa e dissolução. Barrocamente: o mundo.

Na primeira série, a da contiguidade, gesto e rosto ancestrais “cumpririam” uma comunidade. Na segunda, a da cessação, rosto e gesto se consomem. O poema instaura, assim, a legibilidade bifronte, e, enquanto o lemos, lê-nos atravessado pela antanáclase, a figura de linguagem da diaforia, em que um mesmo termo é semanticamente dúplice: dobrado. Minha hipótese de uma terceira seriação – em que o poema evidenciaria, *ao mesmo tempo*, contiguidade e cessação – parece consumir a imagem de um volume do vazio, ou, como o penso, o museu-mausoléu. Todo museu começa em uma arruinação.

No rastro dessa hipótese – sendo que “a linguagem é o médium da

1 A hipótese de “Nenhum gesto...” como epitáfio toma corpo no fato de que o quarteto é também a “fala final” do videopoema *Mbaeve ndaipori oivaiva / Nada está fora do lugar* (2017), uma criação coletiva de Josely Vianna Baptista, Yasmin Thainá, Waltel Branco, Guillermo Sequera e Francisco Faria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTugKZpYGHl>.

presença e da ausência”, na formulação de Derrida –, considere-se que o “princípio-atlas” de *Roça barroca* dá a ver, pelo dizível, a Serra Geral, a Escarpa Devoniana, os rios e as terras roxas; o ar, chuvas, guapuruvus, embaúbas-da-mata; as épocas de plantio e colheita e a elipse das constelações-animais; as vozes de Dante e Góngora, de Manuel da Nóbrega, de Hans Staden e Pablo Vera; os jesuítas das ‘reduções’ e relíquias barrocas; os guaranis ancestrais e os atuais, resistentes; a língua guarani e, ainda, o neobarroco. Tudo roça.

Assim, considerando que o atributo da roça substantiva é a sua *maneira* barroca, essa breve leitura parte da dubiedade de “nenhum gesto / sem passado” para identificar o elemento barroco dos extremos entre proliferação e caducidade – o roçar como afagar, aflorar; roçar como foçar ou derrubar. Nessa procura, observe-se a *diaforia* no poema “Misiones” que parece vozear os saberes sobreviventes das reduções guarani-jesuíticas:

campânulas frouxas
oscilam entre as ruínas:
primeira chuva
depois das sombras
nítidas
dos sóis longos

pétalas crespas
estremecem entre
o preto dos gravetos
que o vento açoita
e o estouro das vagens
em sementes
(pequenas naves
singrando o pasto
com seu folheto
negro de brotos
e destroços)
– caroços de outono,
restos de estio –

reliquias

(BAPTISTA, 2011, p. 115).

Depois dos “sóis longos” (verão), restaram as campânulas pendidas entre ruínas, e as naves das pevides, pela dissemínula, proliferam sementeações no espaço. Entretanto, pela figura da diáfora, lemos a campânula como flor-do-sino (*Campanula americana*) – uma das flores fotografadas por Karl Blossfeldt nas lâminas de seu *Unformen der Kunst* (As formas originárias da arte) –, ou como o sino em si, símile àquela campana da ruína da Igreja de São Miguel – no sítio da antiga Misión de San Miguel Arcángel, em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul –, que se preserva como uma relíquia silente e esquecida no museu do sítio arqueológico de visitação turística.

Nessa redução jesuítica, um primeiro final de mundo sobreveio pelo incêndio, em 1756, nos estertores da Guerra Guaranítica, e há “horror vacui” ainda no presente – quando o sol incide nos vãos de pedra e desenha retângulos de luz sobre a grama fria –, evocando a cessação do *mundo-para-o-homem* do Setecento (o indígena e o espanhol), mas tendo, em contraparte, o tempo recidivo do outono e a longa sobrevida museológica das pedras da edificação derruída no entorno da vegetação. Broto: destroço. “Misiones” é *uma paisagem de cultura*, um ponto medial no espaço “dobrado” dessa roça barroca.

Como o museu nacional de outra época, toda ruína de redução é “marca muda”. Então, apenas a fala (*lexis*) faz ver (*opsis*), em “operações para o advento da paisagem”, o que, na poesia de Josely, têm uma visada política. Desdobrar essa *dobra barroca* (uma função operatória) é o procedimento primeiro da poesia de *Roça*, porque instaura outro mundo contra a “evidência da paisagem” – digamos, os Campos Gerais territorialmente “brasileiros” –, na invenção de espaços que descerram as molduras do nacional/do local e se abrem, no *extra-campo*, para o “ilocável” Guarani-Mbyá. É a tomada da paisagem como *dado cultural* que torna os poemas-paisagens de Josely o *espaço contrapontado* e toda a tarefa do/a tradutor/a – guarani/espanhol/português – é essa procura (poética e biopolítica) que desloca a sua moldura por completo e percorre outros enquadramentos.

Anne Cauquelin, no ensaio *A invenção da paisagem* (2007), examina as fontes históricas e epistemológicas do processo lento (e provisoriamente definitivo) em que a *paisagem* – um “artifício”, essa “arte do enquadramento e da composição” que surgiu da perspectiva (abertura; passagem através, *per-escapere*) da pintura holandesa do séc. XV – tornou-se equivalente à própria *natureza* e, pelo estatuto do *análogon* (relações de semelhança), se lhe tornou sinônima: “a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural” (CAUQUELIN, 2007, p. 8).

A paisagem está naturalizada e, como a *opsis* (visão) tende a ser inconteste, não inferimos o quanto a “ideia da paisagem dá forma e enquadramento a nossas percepções – distância, orientação, ponto de vista, situação, escala” (CAUQUELIN, 2007, p.11). Ignorando a *construção do visível*, “temos a impressão de que a paisagem preexiste a nossa consciência, ou, quando menos, que ela nos é dada anteriormente a toda cultura” (CAUQUELIN, 2007, p. 29). É a natureza-paisagem em que “a imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva [mero modelo simbólico], confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem”. (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Não sendo originária a paisagem², qual seria a “operação geral de interversão de paisagem em natureza”? (CAUQUELIN, 2007, p. 119). Cauquelin explicita as “operações indispensáveis para o advento da paisagem”:

Primeiramente, o *enquadramento*, pelo qual subtraímos ao olhar uma parte da visão – “Isso não entra”, diremos nós e harmonizaremos os elementos naturais numa unidade recortada pela moldura (...). Em segundo lugar, um jogo de transportes entre os *quatro elementos* de que a Natureza se constitui para nós (porque são necessários água e areia, terra e céu). (CAUQUELIN, 2007, p. 134).

2 A pesquisadora enfatiza que “a escrita de nossa percepção visual partiu do domínio restrito – tela, madeira, paredes, cores – do que os pintores da Renascença fabricaram”. (op. cit. p.77), em que “a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura” (op. cit. p.37).

Procedimento radical de *abertura* da paisagem é, nesses poemas, o di-linguismo.

Di-linguismo³ que se desdobra em *Roça barroca*, desde a translação de *Ayvu rapyta*, o canto mítico guarani, na primeira parte do livro, criando um contraponto no espaço idiomático ibérico, para sobre-exaltar a equivalência guarani de palavra e alma⁴:

Ayvu rapyta (de *ayvu*, linguagem humana, idioma, fala, e *apyta*: base, alicerce (...)) – O fundamento da linguagem humana, a fonte da fala, é a palavra-alma originária, “aquela que Nossos Primeiros Pais repartiriam com seus filhos ao enviá-los à morada terrena para se erguerem (nascerem)”, conforme o relato do cacique Pablo Vera num encontro com [León] Cadogan. (...) Aliás, foi a descoberta intrigante e instigante de que *ayvu* (linguagem humana), ñe’ẽ (palavra) e *e* (dizer) contém o duplo conceito de “expressar ideias” e “porção divina da alma” que levou Cadogan a debruçar-se, anos a fio, no estudo da religião guarani. (BAPTISTA, 2011, p. 69).

Aqui, a “fala primordial” – Ñamandu *Ru Ete tenondegua (...)* *tataendy*, *tatachina ogueroñoñoña* (BAPTISTA, 2011, p. 30-31) – reverbera na oralização dos significantes, natureza antes da paisagem, as palavras compósitas, pois, segundo Milagros Ezquerro:

3 O conceito de di-linguismo afirma a língua guarani contra a hipótese do bilinguismo espanhol/yopará. Contra a “paisagem” do Paraguai como país bilíngüe espanhol-guarani (porque, segundo Bartolomeu Meliá “esse bilinguismo é uma fábula ideológica, um mito”), é necessário sublinhar a condição minoritária do guarani, pois “*la situación del Paraguay es la diglosia, predominantemente, sin excluir de todo ciertos casos de bilinguismo pasivo que usa una segunda lengua como lengua de relación*”. Nesse caso, “*la noción de diglosia, al ser utilizada en el análisis de lenguas en contacto, tiene la ventaja de no enmascarar, como suele hacerlo la noción de bilinguismo, la realidad de los conflictos lingüísticos y el poder que una lengua ordinariamente ejerce sobre otra*. Sendo a *diglossia* a situação linguística em que se dá uma variedade alta, *standard*, mais formalizada de uma língua e uma variedade baixa, mais inculta, Meliá prefere definir o fenômeno linguístico do Paraguai como *di-linguismo*. (ORLANDI, 1988. p.111-113).

4 Conforme a cosmogonia Guarani, explica Pierre Clastres, “o canto sagrado assegura a comunicação entre a tribo dos excelentes e o mundo dos deuses. Ele é, sobretudo, Palavra cujo movimento conduz do mesmo ao mesmo, dos homens enquanto região do divino ao divino em si. (...) São então sucessivamente estabelecidas a Palavra, como essência do humano; a sociedade dos eleitos, como lugar do desdobramento dessa Palavra; o canto sagrado, como presença da Palavra; enfim, os deuses e deusas, pais e mães verdadeiros da Palavra-habitante, ñe’ẽ. Parcela da *ayvu*, esse termo significa palavra, mas também, em nossa linguagem, alma, espírito. (CLASTRES, 1990. p.31).

(...) Desde el punto de vista puramente lingüístico el guaraní es una lengua polisintética y aglutinante donde la frase se construye aglutinando palabras, añadiendo prefijos e sufijos. Es además una lengua con una tendencia poética marcada ya que utiliza mucho las imágenes, las metáforas y *la expresión de lo abstracto a través de lo concreto*. (INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA, 1986, p. 71, grifo meu).

E essa “palavra-alma” parece provir da “natureza sem paisagem”, na paisagem sonora da cosmoфонia guarani. Nesse sentido, a poeta procura vozear a natureza com a *tekhné* guarani de expressar o abstrato através do concreto (aliás, desde o Imagismo, um uso recorrente na poesia modernista).

Identificada a concretude do “campo de visão”, deve-se observar, nessa tomada, a dimensão do enquadramento. Porque em sentido lato o problema da “escala” atravessa a experiência humana, como analisa Emanuele Coccia:

(...) Para conhecer o mundo é preciso escolher em que grau de vida, em que altura e a partir de que forma se quer olhá-lo e, portanto, vivê-lo. Precisamos de um mediador, um olhar capaz de ver e viver o mundo lá onde não conseguimos chegar. A física contemporânea não escapa dessa evidência: seus mediadores são as máquinas que ela erigiu em posição de sujeitos suplementares e protéticos para imediatamente ocultá-los, recusando reconhecê-los como a projeção dos olhos da física, capazes, portanto, de observar o mundo tão somente de uma única perspectiva. Os microscópios, os telescópios, os satélites, os aceleradores de partículas são olhos inanimados e materiais que lhe permitem observar o mundo, ter um olhar sobre ele. Mas as máquinas de que a física faz uso são mediadores que sofrem de uma presbitia, estão sempre atrasadas e afastadas demais das profundezas do cosmos: não veem a vida que as habita, o olho cósmico que elas próprias encarnam. A filosofia, aliás, sempre escolheu mediadores míopes, capazes apenas de se concentrar unicamente sobre a porção de mundo imediatamente limítrofe. (...) (COCCIA, 2018, p. 25).

Se, como intui Alejo Carpentier – em uma crônica de *Visão da América* –, “toda paisagem do mundo é feita à medida do homem, pois o homem sempre servirá de módulo a tudo que concerne à Terra”, cabe avaliar essa

destinação: “O que resta saber é para que homens foi feita semelhante paisagem – para que olhos, para que sonhos, para que empenhos”. (CARPENTIER, 2006, p. 13). E, então, atravessada pelas grandezas cósmicas da Constelação da Ema, ou Guirá Ñandu, a escala da paisagem de *Roça barroca* enquadra uma vida telúrica que tende não ao íntimo, mas ao ctônico: são seres-de-terra, esses.

Nesse breve trajeto, cabe investigar a *paisagem barroca* do poema “Misiones”, para examinar essa “paisagem de cultura” que decorre do enquadramento da percepção, como fruto duma tomada de distância, uma orientação, um ponto de vista, uma situação, uma escala. A dimensão espacial é sobre-exaltada nos poemas de todo o livro, bastando citar a sua dimensão gráfica – à maneira do poeta e. e. cummings, pelo jogo sutil dos travessões e dos parênteses – com versos interruptos e quase fractais: “em sementes / (pequenas naves / singrando o pasto / com seu folhede / negro de brotos / e destroços) / – caroços de outono, / restos de estio – / relíquias”.

Essa *construção do visível*, então, toma toda a paisagem como um “depois da cultura”, porque, afirma Deleuze, “o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. (...) O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”. (DELEUZE, 1990, p. 15). E, então, as categorias estéticas do Barroco – a “dobra infinita”, “o interior e o exterior”, “o alto e o baixo”, “a desdobra”, “as texturas” e o “paradigma” – servem a uma *leitura estratificada* de *Roça barroca*. Na era imaginária dessa paisagem, “Misiones” é uma aparição explícita do tempo *barroco*.

José Lezama Lima via os girassóis de Van Gogh como a reaparição da *imagem* de outras épocas e culturas, descendidos de um “vasto fundo temporal” – como formula no conceito de “eras imaginárias” –, e parece que, entre “brotos” e “destroços”, o poema “Misiones” concentra e recapitula o vasto tempo *aion* que incide sobre *Roça barroca*. Assim, essa imagem (diafórica) das campânulas serve de sinédoque, como propõe seu “método

do contraponto”⁵, para figurar o devir recorrente, esse que é semelhante sendo diferente – a primeira chuva, as sombras, o vento, o estio, o outono e a primeira chuva, as sombras, o vento, o estio, o outono, *ad infinitum*.

As campânulas, nesse sentido, tomam parte numa “constelação supra-histórica”, porque não há o *a priori*, causalidade e historicismo na *imago* (que é o logos poético, na sua atividade metafórica por excelência: o *poder ser*) e o descompasso entre os espaços e as temporalidades é suturado pela figura da campânula que “oscila”, instável e alterna. Como espécie de pintura, “Misiones” é, *ao mesmo tempo*, Muybridge e natureza-morta.

Então, o poema consoma na figura da campânula o conceito lezamiano de “eros relacionável”. É pela analogia que a *physis* (a flor) e a cultura (um sino) se entretecem e *reverberam*. E, pelo eros dessa analogia, as relíquias voltam à sua condição de semente.

Então, os sinos dobram – dobram fúnebres?

Roça barroca seria, assim, a recaída no porvir em dissolução, porque os devires ameríndios e ibéricos não serão mais alcançados? Ou será relato de suas descendências em contato como ‘herdades’ sempre derruídas? Para abolir essa antinomia meramente retórica convém “saltar o continuum da História” (16^a. tese de Benjamin) e alcançar um tempo de agora, *Jetztzeit*, porque o “dia do Juízo” (vide Agamben) sobreveio cedo e célere para muitos e muitos povos ameríndios. E basta dizer que esse “dia do juízo” continua.

“Há mundo por vir?”, perguntam-se Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no ensaio homônimo que aborda “a deriva do mundo”, devido às *transformações em curso no regime termodinâmico do planeta* que podem levar ao colapso do Sistema Terra e ao fim do “mundo-para-ohomem”. Há mundo por vir? – pergunta-se Ñevangaju Tupa, mas em

5 Irlemar Chiampi procura explicitar, em “A História tecida pela imagem”, o *método contrapontístico* de Lezama Lima: “Traços, partículas, fragmentos de textos são extraídos de uma totalidade – como numa tomada sinedóquica – para serem analogados com outros retalhos de uma outra totalidade. A ideia é de compor uma espécie de constelação supra-histórica, em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas.” (LIMA, *A expressão americana*, 1957 (1988), p. 25).

outras palavras, no documentário *Guataha* (viagem), ele o velho xamã da aldeia Ava Guarani Ocoy, em São Miguel do Iguçu, Paraná, Tríplice Fronteira.

De acordo com o relato do Capítulo VI de *Ayvu Rapyta* – na transcrição de León Cadogan –, o primeiro final do mundo transcorreu, para os guarani-mbyá, na forma de um dilúvio. Mas o mundo pode voltar ao seu fim, ao “desamarrar-se” (*obojera-jera*) do “começo” (*yvy*) para volver ao “leito das trevas” (*pytú rupa*), a noite?

No cenário dessa iminência, a pesquisa de campo de Aldo Litaiff, relatada no livro *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá* (1996), reporta a vida na aldeia de Bracuí, Rio de Janeiro, na vizinidade da Usina Nuclear de Angra dos Reis. Diante do risco de explosão, o Cacique Verá Mirim faz coincidir cosmogênese arcaica e cataclismologia contemporânea, porque, confinando com Angra I, lá, uma “destruição pelo fogo” *não* é da ordem da metáfora:

O primeiro [mundo] terminou com água, este aqui marcaram pra ser com fogo, Deus vai resolver o momento certo, nós não sabemos, ele que sabe tudo. O branco estudou, sabe escrever, já sabia que o mundo vai acabar com fogo, então disse, ‘vamos fazer a Usina Nuclear o quanto antes pra tudo terminar logo com fogo’. Essa Usina é a fábrica do branco, não de Deus. Então Deus sabia que o *Juruá* iria acabar com o mundo fazendo Usina. Ele falou que vai deixar assim. O branco não conhece a terra do índio, construiu Usina onde a pedra não é firme, *Itaorna*. Então se o Deus quer que nós morra tudo no Brasil, então vai deixar, vai acontecer, não adianta correr. Então o índio fica tranquilo, não tem mais medo, os que têm medo já correram tudo, foram lá pro Espírito Santo. (...) (LITAIFF, 1996, p. 116).

Aqui, a cena de minha leitura diafórica se encerra provisoriamente e traz o eco da distinção guarani entre o sol *Kuaray* – o físico, “sol podre” de Bataille – e o sol *Nhamandu* – espiritual, extrafísico. Abre-se ao *mito de destinação*, em outra acepção do fogo, essa de feição mitopoética, assim sumariada pelo pensador indígena Kaká Werá:

O desenho mais completo da cosmovisão [tupy] retrata três círculos concêntricos, no centro uma cavidade ou uma pedra maior, e no entorno desta pe-

dra quatro pedras medianas, pouco maiores que as do círculo trino e menor que a pedra do centro. Os três círculos significam os três mundos; ou níveis dimensionais da existência. Segundo a sabedoria ancestral, a pedra central ou a cavidade, que é o lugar onde se acende o fogo cerimonial, representa a fonte imaterial ou útero divino da vida, e as quatro pedras intermediárias significam quatro direções: o nascente, o poente, o cruzeiro do sul e as três-marias, portais irradiadores da luz da grande Vida. (WERÁ, 2017, p. 137).

Fonte imaterial e útero da vida ou a fonte de consumição em Angra I, no Museu da Língua Portuguesa ou na Quinta da Boa Vista, todo fogo pede uma leitura diafórica. A exemplo do poema breve de Josely Vianna Baptista em que os gestos e rostos fazem comunidade ou colapsam, no *sem nenhum*, há um fogo porvir que aparentemente repete o gesto de estudantes acólitos do nazismo que, a 10 de maio de 1933, na Bebelplatz, em Berlim, queimaram livros de três mil autores (Sigmund Freud, Thomas Mann e Stefan Zweig, entre tantos), e a esse fogo pode que acorra o rosto (recursivo) daquele mesmo poeta fabulado por Bertolt Brecht no poema “A queima dos livros”:

Quando o regime ordenou que fossem queimados publicamente
Os livros que continham saber pernicioso, e em toda parte
Fizeram bois arrastarem carros de livros
Para as pilhas em fogo, um poeta perseguido
Um dos melhores, estudando a lista dos livros queimados
Descobriu, horrorizado, que os seus
Haviam sido esquecidos. A cólera o fez correr
Célere até sua mesa, e escrever uma carta aos donos do poder:
Queimem-me! (...)

Tornados à hipótese do museu-mausoléu, encontramos uma dedução terrífica: reunidos em um único sítio – como o banco mundial de sementes das Ilhas Svalbard –, os documentos de civilização são facilmente descartáveis: são focos de incêndio, alvos. Nessa mesma hipótese, o mausoléu-museu é espaço de conservação de “nenhum gesto”, de “nenhum rosto”, “sem passado” e “sem o outro”. Porque ao preservar a contraparte do fogo, como documento ‘ainda em ato’ da barbárie, toda e

qualquer relíquia de acervo não é, em si, a rebentação de um traço salvo ao rescaldo, vide o relicário vazio de São Miguel das Missões? Ou: todo e qualquer museu não terá sido um sinistro preservado?

Eis a “era imaginária” do epitáfio – nenhum gesto sem passado,

NENHUM FOGO
SEM MUSEU

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. *Imágenes de América Latina*. Saézn Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Ar*. São Paulo: Iluminuras; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1991.

BAPTISTA, Josely Vianna; FARIA, Francisco. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BAPTISTA, Josely Vianna et al. *Nada está fora do lugar* [videopoema], 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_IVc8iKhXSk. Acesso em: 18/08/17.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Universos paralelos: des enCUENTrOS y centelleos*. Asunción / São Paulo: Yijy Jambo Cartonera / Muamba Cartonera [Expresso Muamba], 2014.

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes, Desterro (Florianópolis): Cultura & Barbárie, 2018.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CADOGAN, Leon. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbya-guarani del Guaira*. Espanha: Epopteia, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios*

- Guarani. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.
- COTA, Débora. *Em trans: leituras latino-americana do presente e o estatuto da literatura*. Tese de Doutorado, Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. 2. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie / Instituto Socioambiental, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. n Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. (1936). Madrid: Alianza, 2002.
- GOLIN, Tau. *A guerra guaraníca: o levante indígena que desafiou Portugal e Espanha*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.
- HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Revista Teresa, São Paulo, USP, 2001. p. 10-66. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>.
- KNOLL, Clarissa. *Guataha (Tekoha Ocoí)*. Prêmio DOC TV América Latina, 2014. (Documentário). Disponível em: <https://vimeo.com/113396927>.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução e introdução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Lezama. *Preludio a las eras imaginarias*. s/d.
- LITAIFF, Aldo. *As divinas palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbyá*.

Florianópolis: EdUFSC, 1996.

_____. *Mitologia guarani: a criação e a destruição da Terra*. Florianópolis: Ed.UFSC, 2018.

MELIÀ, Bartolomeu. Diglosia en el Paraguay (o la comunicaci3n desequilibrada). In ORLANDI, Eni Pulcinelli (org.) *Política lingüística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988.

OUTRA TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. *América Latina: uma arquitetura barroca*. n. 3. Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: PPGLIT, UFSC, 2004.

PEDROSA, Célia. *Josely Vianna Baptista e a poesia como experiência do comum e do intraduzível*. Comunicação. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana – JALLA. La Paz (Bolivia), 8 a 12, agosto, 2016.

_____. *Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição*. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 92-104, mai-ago. 2018.

PUCHEU, Alberto. *Traduções extraordinárias: as de Josely Vianna Baptista*. Seção O cuidado da poesia. Revista Cult [sítio eletrônico], 17 de novembro de 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-fonte-da-fala/>.

RADÜNZ, Dennis. *Translações da América na Musa Paradisiaca: antologia da página de cultura (1996-2000)*. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução: Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCRAMIM, Susana. *Entre locus e tropos: Hiléias, de Josely Vianna Baptista, e Las Encantadas, de Daniel Samoilovich*. Revista de Letras, v.45, n.1. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. 2005.

_____. *Entre desastres, linguagens e outros hiatos. Uma leitura em contraste:*

Josely Vianna Baptista e Haroldo de Campos. *Babel* – Revista de poesia, tradução e crítica, n.5. Santos/Florianópolis/Campinas: Babel, 2002.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó (SC): Argos, 2007.

SILVA, Cristiane Maria da. *Entre fascinações e soledades*. Por uma memória especular em José Lezama Lima e Josely Vianna Baptista. Tese de Doutorado, Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017. (Coleção Tembetá).

BANKSY, UM INCENDIÁRIO

DIEGO MOREIRA*

RESUMO Este texto pretende mostrar como, a partir de alguns princípios sabotadores similares aos das vanguardas históricas, o artista de rua contemporâneo Banksy se coloca como figura em torno da qual se alimentam polêmicas discursivas no que tange à relação entre arte e dinheiro, arte e “mercado da arte”, bem como da complexa relação da arte de rua com a instituição museu. Se Ricardo Piglia, em um texto intitulado “Teoría del complot”, nos mostra que o artista contemporâneo geralmente assume a figura de especulador, de agente duplo frente à arte institucionalizada pelo capital financeiro, Banksy, que foi renegado pelo mundo dos grafiteiros e, ao mesmo tempo, inseriu-se de maneira desconfortável no mercado da arte, age como um incendiário em ambos os mundos, trazendo para o debate certo esvaziamento e, ao mesmo tempo, o caráter de fusão final entre arte e capital, no século XXI. Nesse sentido, tende, em suas obras, a demonstrar esse caráter vazio e mercadológico tanto da casa de leilões quanto do museu, mas, simultaneamente, não participa do mundo da “arte pura” do grafite.

PALAVRAS-CHAVE 1.Banksy. 2. Incendiário. 3. Grafite. 4. Museu.

* Doutorando do programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Joca Wolff. Bolsista CAPES-DS. E-mail: mradiego@gmail.com.

Recentemente, a Sotheby's, casa de leilões londrina fundada no século XVIII, realizou o leilão de uma reprodução em quadro da obra mais conhecida de Banksy, a *Girl with balloon*, um estêncil de 2002. O quadro, por sua vez uma representação em escala da parede na qual, originalmente, o estêncil fora pintado, pode ou não ter ganhado em popularidade (e em libras), pelo fato de ter sido eleito, no ano passado, a obra de arte favorita do público britânico, superando vultos como Turner e Constable, numa pesquisa realizada pela marca de eletroeletrônicos Samsung, às vésperas de lançar ao mercado um aparelho televisor que, quando desligado, assumia a forma de quadro para, de acordo com a empresa, eliminar da parede essa mancha preta incômoda no meio da sala¹. Ao concretizar-se a venda, por aproximadamente 1.04 milhões de libras, o quadro se autodestrói, a partir de um triturador de papel inserido na moldura pelo próprio Banksy, anos antes. A compradora do quadro, que se mantém anônima como o próprio Banksy, afirmou que compraria o quadro mesmo após o ocorrido, acrescentando que, não apenas o valor deste aumentaria após o ato de autodestruição, como que “quando o martelo bateu semana passada e a obra triturou-se, eu fiquei, primeiramente, chocada, mas gradualmente comecei a perceber que no fim eu teria minha própria parte na história da arte” (BUBSY, 2018, s.p. tradução nossa).

1 Cf. KENNEDY, Maev. *Banksy stencil soars past Hay Wain as UK's favourite work of art*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/26/banksy-balloon-girl-hay-wain-favourite-uk-work-of-art-constable-poll-nation>>. Último acesso em 26 de novembro de 2018.

A identidade desse artista, que sai da cidade de Bristol como grafitreiro, no início dos anos 1990, para ganhar as grandes casas de leilões do “mundo da arte”, a partir de 2000, ainda permanece um mistério. Eleito pela revista *Time*, em 2010, como uma das 100 pessoas mais influentes do mundo, ao lado de nomes como Barack Obama e Lady Gaga, enviou, para a revista, uma foto sua na qual a cabeça estava coberta por um saco de papel (reciclável, é claro) pichado. De acordo com Will Ellsworth-Jones, autor de *Banksy, the man behind the wall*, espécie de biografia não-autorizada do artista, “ele é um artista único no século XXI: famoso, mas desconhecido” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 7, tradução nossa). Na verdade, a própria escolha de Banksy pelo anonimato se configura, para Ellsworth-Jones, como uma estratégia do artista para engrandecer o mito de autor, uma vez que, se de acordo com o próprio Banksy, ele precisa do anonimato para se proteger da lei, para Ellsworth-Jones “isso era verdade no passado, mas nesse momento da sua carreira a maioria das cidades acolheria um novo Banksy em suas paredes. O argumento hoje seria como melhor preservar a obra, e não como prender o seu criador” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 7, tradução nossa).

A partir da autodestruição de *Girl with balloon* percebemos que, para além das discussões de identidade ou de vandalismo, Banksy se configura como um artista que percebe que a arte, ao menos a partir do século XX, abandonou todo e qualquer caráter aurático ou pedagógico para se tornar, em última instância, especulação capitalista. Embora a maioria de suas intervenções se dê no espaço urbano (muros, paredes de bar, prédios), ou a partir de práticas absolutamente incendiárias, como a falsificação de notas de libra² ou o estêncil e posterior instalação Guantánamo³ – que consistiu

2 O artista imprimiu mais de 100 mil libras esterlinas em notas falsas de £ 10; chegou a gastar mais de £ 5000, antes de ser obrigado a parar por ter sido descoberto, em um bar. As notas traziam, ao invés do rosto da rainha Elizabeth, o da princesa Diana.

3 O estêncil consistia de uma figura agachada, vestida com os famosos trajes da prisão controlada pelos Estados Unidos em que os prisioneiros eram vítimas de tortura. Posteriormente, em 2008, Banksy vai além: auxiliado por Thierry Guetta, entra na Disneylândia e, de dentro de uma mochila, retira um boneco inflável, que vestia o mesmo uniforme dos prisioneiros de Guantánamo, e uma bomba de ar, com a qual infla o boneco, arremessando-o,

em depositar um boneco fantasiado de prisioneiro ao lado das princesas da Disney –, a iniciativa do Magic City Studios, em Miami, de organizar, para dezembro deste ano, uma exposição com “80 dos maiores trabalhos do artista” (MAGIC CITY STUDIOS, 2018, s.p., tradução nossa), se configura como uma tentativa, por parte da “instituição arte”, de retomar para si o discurso de um dispositivo – Banksy – que em raros momentos conseguiu controlar. Por conta disso, o museu deixa claro que a exposição não foi autorizada, ou conta com o apoio, do próprio artista:

Essa exibição não foi autorizada por Banksy, tampouco curada com a colaboração do artista. A exibição A Arte de Banksy traz a público todos os seus trabalhos mais icônicos, como Laugh Now, Pulp Fiction, Flower Thrower, Monkey Queen, Flag Wall, Soup Can and many more. Banksy é famoso por sua arte de rua, que pode ser encontrada ao redor do mundo. Londres possui, inclusive, mapas que marcam os locais nos quais se pode encontrar suas obras, muitos dos quais são monitorados contra atos de vandalismo. O trabalho de ateliê de Banksy – peças originais e únicas, em tela, madeira e papel – tem, até o momento, sido bem menos exposto. Poderás agora encontrar esses trabalhos, tomados de empréstimo de colecionadores, na exibição A Arte de Banksy Miami. (MAGIC CITY STUDIOS, 2018, s.p., tradução nossa).

Nesse sentido, a paranoia por descobrir a identidade do artista (se um só, se um coletivo, se de fato ele nasceu em Bristol etc.) é ponto central para o “mundo da arte”: a partir da identidade, se pode atribuir uma filiação, a partir da filiação um “paideuma”, que torna possível inserir Banksy em uma “tradição” da arte moderna. Inclusive, sintoma disso é um artigo acadêmico, publicado em 2016 por Michelle V. Hauge, Mark D. Stevenson, D. Kim Rossmo e Steven C. Le Comber, intitulado “Tagueando Banksy: uso de perfil geográfico para investigar um mistério da arte moderna”(HAUGE et. al, 2016), no qual os autores, utilizando-se de técnicas aplicadas pelo FBI para localizar assassinos em série, estupradores e outros criminosos, tentam, ainda uma vez, responder à pergunta: “quem

a seguir, em uma das atrações turísticas do parque temático norte-americano. Banksy conseguiu escapar, mas Guetta, que filmava tudo, acabou sendo conduzido por quatro supostos funcionários da Disney a uma sala, e interrogado por mais de 4 horas.

é Banksy?”.

Entretanto, estaria enganado quem pensasse que Banksy é um artista de rua que tenta, de todas as formas, implodir a estrutura museu e o valor financeiro que as artes – especialmente plásticas – adquiriram no século XX. Se é verdade que, no começo de sua carreira, ele ganhava pouco dinheiro com o que produzia, e na verdade ganhavam mais dinheiro as pessoas que vendiam os seus quadros porque os compravam por ninharias e depois revendiam a preços exorbitantes, não há dúvida de que muito dinheiro ele ganhou ao longo dos anos, o que faz com que, por sua vez, seja odiado justamente pelo movimento do qual fez parte nos anos 1990, o movimento de arte de rua. Os grafiteiros britânicos, primeiro, e depois os de todo o mundo, veem em Banksy justamente a perversão de valores que julgam fundamentais para a arte de rua, ou *street art*, como ficou conhecida nos Estados Unidos, onde surgiu nos anos 1970. Inclusive, a própria Inglaterra, que hoje confere a um estêncil de Banksy o status de obra de arte favorita do povo britânico, patrocinado pela Samsung, no começo dos anos 1990 lamentava o fato de que esse tipo de vandalismo tivesse sido importado dos norte-americanos.

O caráter dual da relação com a qual o poder público londrino trata o grafite fica evidente já na declaração do museu, acima citada, em que se ratifica o fato de que muitas das obras de Banksy espalhadas por Londres, são monitoradas contra a ação de vândalos. De acordo com o artista de rua Ben Eine, no filme *Graffiti Wars*, a recomendação para as equipes de limpeza pública é de que apaguem aquilo que considerarem vandalismo, e conservem o que considerarem arte; porém, quem decide o que é arte ou não, nas ruas de Londres ou de outras cidades inglesas, geralmente são funcionários das prefeituras que, não necessariamente, possuem o *know-how* de um Aby Warburg. Caso o funcionário da limpeza pública supeite, um belo dia, que se deparou, durante seu trabalho nada empolgante de limpar muros, com um Banksy, a questão muda de figura. Nesse caso, as prefeituras inclusive contratam museólogos e os incumbem com a tarefa de preservar a obra do artista de rua contra as intempéries do tempo, o vandalismo de outros grafiteiros, a ira do dono do muro. Afinal, todos

querem ver Banksy, e ter um em sua cidade é negócio dos mais lucrativos.

Muito antes de Banksy ter se tornado a menina dos olhos dos *hipsters* do mundo da arte, surge Robbo, grafiteiro que, durante a década de 1980, deixou sua marca em todos os trens de Londres, e que é, respeitosamente, chamado pelos grafiteiros londrinos até hoje de “King Robbo” (“Rei Robbo”). Robbo reunia em si todas as características louvadas pelos grafiteiros: nunca ganhou um centavo com seus grafites; permaneceu incógnito ao longo de seus anos de atividade; exerceu atividade criminosa ao “depredar” o patrimônio público londrino; teve um final trágico⁴. Da obra de Robbo, ostensivamente reprimida pelas autoridades, em 2009 restava apenas um grafite, no canal de Camden, em Londres. Esse grafite, em cujo centro aparecia a assinatura de Robbo, fora feito em 1985 pelo artista, e adquirira valor de culto entre a comunidade de grafiteiros não apenas londrinos, mas de todo o mundo. Banksy, então, fez o impensável: quebrou uma das regras mais básicas do grafite, interferindo no último trabalho de Robbo que restava: onde antes se lia o nome do artista, Banksy inseriu um pintor apagando aquele nome da parede. Isso gerou o que ficou conhecido como *graffiti wars*, tornou-se filme, o “time Robbo” passou a profanar, igualmente, qualquer obra de Banksy que encontrava em Londres, inserindo nela alguma referência a Robbo.

Com a morte de Robbo em 2014 e a homenagem feita por Banksy em suas redes sociais, os ânimos parecem ter se acalmado, mas grande parte dos grafiteiros ainda considera Banksy um impostor, inclusive porque ele somente se utiliza de estêncil, considerado impostura pelos grafiteiros, porque não envolve criatividade, uma vez que limitado a uma chapa a ser colorida pelo artista com spray. Outros apontam – como o próprio Robbo chegou a fazê-lo, ao taguear, sobre uma das obras de Banksy em Londres, o nome “Banksy le rat” – que Banksy seria mero pastiche de outro artista, o francês Blek le rat, que entre os anos 1970 e 1980 inundava os muros de Paris com seus estêncils.

4 Foi encontrado na rua, a cabeça repousada sobre uma poça de sangue, possivelmente resultado de uma queda que sofreu enquanto grafitava. O incidente ocorreu em 2011, e o artista faleceu em 2014, depois de 3 anos em estado vegetativo. Cf. BBC NEWS, 2014, s.p.

Um ano depois da polêmica envolvendo Robbo, Banksy dá mais um golpe no “mundo da arte”, ao lançar o filme *Exit through the gift shop* (*Saída pela loja de presentes*, em português). Aparentemente, um inocente documentário sobre a carreira do artista, mas que de saída já se afirma como intervenção política do próprio Banksy, pois a personagem central do filme não é ele, mas sim um francês residente em Los Angeles chamado Thierry Guetta, hoje conhecido mundialmente como o artista de rua “Mister Brainwash”.

Obcecado por filmadoras, Guetta costumava filmar quase todos os eventos de sua vida, desde o banho com os filhos até o trabalho na loja de roupas da qual era proprietário em LA. Capitalista nato, Guetta enriqueceu comprando lotes de roupas descartadas por fábricas como Adidas, Dior, Chanel *et al.* A prática era simples: Guetta comprava os produtos descartados por terem defeitos de fabricação por aproximadamente 50 dólares o lote, e revendia a 300 dólares a peça em sua loja. Isso porque afirmava que aquelas roupas tinham sido feitas por grandes estilistas, cujos nomes ele inventava – e, porque era europeu, nenhum norte-americano duvidava que entendesse de moda –, e que os defeitos de fabricação eram a marca pessoal que cada estilista imprimia às peças. Sua loja se tornou um sucesso em LA nos anos 1990, principalmente por conta dos proto-hipsters que viam em sua loja a maneira mais refinada de comprar a própria individualidade, e de um lote de roupas comprado a 50 dólares ele chegava a lucrar \$ 3000.

Em uma visita a parentes na França, ele descobre que, por um acaso do destino, seu primo era ninguém menos que Invader, um artista de rua consagrado na Europa. Em determinada noite, na qual Invader sai com alguns amigos artistas de rua, Guetta pede para acompanhá-los e filmá-los durante a investida noturna contra a cidade, e se mostra prontamente fascinado pelo mundo da arte de rua, cercada de perigos e de originalidade, a mesma originalidade que ele tentava vender, em sua loja, para os proto-*hipsters* californianos. Por outro acaso do destino, quando Banksy vai aos Estados Unidos pela primeira vez, é apresentado a Guetta, quem, como fizera anteriormente com o primo Invader, pede para acompanhar Banksy

enquanto este taguea os muros de Los Angeles. Sempre filmando, Guetta começa a pensar que ele mesmo poderia se tornar um artista de rua. Faz um estêncil horroroso, puro kitsch, e começa a colá-lo pelas paredes do local onde mora – a mesma LA na qual Banksy anteriormente estivera, e lar de um dos maiores artistas de rua vivos, Shepard Fairey, conhecido mundialmente pelo estêncil *Obey*. Banksy envia a ele um e-mail, elogiando seu trabalho, mais por compaixão e amizade que por ver ali valor estético. Era tudo que Guetta necessitava: envia seu estêncil, junto com o e-mail escrito por Banksy, para várias revistas especializadas em arte dos Estados Unidos. Um mês depois uma galeria de LA o convida para expor suas obras em leilão. O problema é que não havia obra. Guetta então contrata vários artistas de rua para criar quadros, estêncils, instalações, verdadeira parafernália que ele insere em quatro andares de uma galeria abandonada⁵, que pudessem ser mostrados e leiloados na exposição vindoura. Que acaba se mostrando um sucesso financeiro: o quadro mais barato é vendido por alguns milhares de dólares, e “Mister Brainwash” sai dali milionário. Pouco tempo depois, é convidado pela cantora Maddona a criar a capa de seu álbum *Celebration*. Banksy, logo no começo do filme, adverte não saber para que serve aquele filme, mas que ele deve ter alguma moral.

Ricardo Piglia, em *Teoria del Complot*, adverte para o caráter conspiratório e para os valores de uso da arte moderna. Ao comentar o caso de Gombrowicz e a conferência “Contra os poetas”, afirma que “Gombrowicz [...] considera que la poesía no es sino una convención, una decisión arbitraria, lo que podríamos llamar un saber prévio [...] La poesía es una disposición a ver como poético un texto” (PIGLIA, 2007). E ainda:

Este sería el circuito sobre el cual Gombrowicz construye su reflexión y dicta en un español imposible esa conferencia, una performance en realidad, una especie de acto político privado, y fabrica ese panfleto legendario, uno de los grandes provocaciones artísticas contra el arte que se han hecho, comparable a “¿Qué es el arte?” de Tolstoi. Por supuesto hay que imaginar la in-

5 Em verdade, Guetta não organiza nada; enquanto ele se encontra ocupado em conceder entrevistas e cumprimentar os consumidores de arte, ávidos por adentrar o espaço da exposição, quem trabalha montando-a, de fato, é a equipe contratada por ele para criar as obras.

dignación y el escandallo que era justamente lo que Gombrowicz trataba de producir. Pero lo mas divertido es que entre el público estaba el presidente del Banco Polaco que escuchó la conferencia y le dio trabajo. [...] Gombrowicz ha realizado un gambito perfecto, se saco de encima a los poetas y se gano a un banquero. (PIGLIA, 2007).

A ideia de que a poesia é uma convenção, como o dinheiro, atravessa a conferência de Gombrowicz e encontra em Banksy, a partir de *Exit through the gift shop*, o seu ancoradouro mais recente. A arte não é senão aquilo que se fala sobre a arte, aquilo que as revistas especializadas escrevem sobre a arte, o que permite que um capitalista como Thierry Guetta possa adotar o nome “Mister Brainwash”, ser convidado a expor e leiloar quadros que não pintou, e sair dali milionário.

Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger aponta para os motivos do fracasso das vanguardas históricas em relação ao ataque contra o então ascendente liberalismo:

No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis da vida, que é, em igual medida, resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), como dinâmica do desenvolvimento da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal projeto sob as condições sociais dadas; 3. e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente, parecia estar na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes, traz como consequência uma transformação da instituição arte, que talvez possa assim ser formulada: a instituição arte continua existindo, mas como instituição abalada (o “*Irrealis*”, em Adorno, dá conta dessa formulação). As categorias da estética idealista não foram simplesmente tornadas válidas mais uma vez – elas perduram como categorias destituídas de valor [...] Algo mais mudou desde os movimentos históricos de vanguarda: se o esteticismo ainda podia responder de forma relativamente concisa à questão sobre o que é a arte, isso agora já não confere mais; tal questão é lançada hoje aos próprios produtores. Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição, hoje, antes de mais nada, veem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas da possibilidade da arte. Enquanto o mercado da arte se transforma cada vez mais em campo de especulação do capi-

tal internacional, virtualiza-se o marco normativo dentro do qual trabalha o artista individual. Aquilo que hoje se discute sob o infeliz verbete da “pós-modernidade” não passa de um velho problema da modernidade, evocador da famosa-famigerada proposição hegeliana do fim da arte: a sociedade burguesa não possui uma arte que lhe seja genuína, mas – contra Hegel e com Adorno, seria o caso de adicionar um complemento à proposição – precisa dela. (BÜRGER, 2012, p. 17)

Assim, a ação das vanguardas históricas passa por uma reformulação, em forma de ataque, aos princípios básicos do capitalismo de início do século XX: em lugar dos paradigmas de consenso e pacto como reguladores do funcionamento social, as vanguardas, por sua vez, organizavam-se de maneira sectária, agindo de maneira localizada e muitas vezes secreta – Duchamp –, justamente porque as vanguardas compreenderam, como ninguém o tinha feito até então, o sentido do “fim da arte” para Hegel, que culminava numa lógica conspiratória – aqui seria interessante remeter à leitura de Benjamin sobre a obra de Baudelaire –, por parte do capitalismo, em relação à produção de valores ligados às obras de arte e mesmo o advento do “mercado cultural”, produto por excelência da sociedade burguesa; nesse sentido, nada mais restava senão adotar uma postura de guerra, dos artistas em relação ao mundo. O fracasso, nesse caso, como aponta Bürger, está no fato de que a instituição conseguiu, de maneira hídrica, multiplicar suas cabeças e transformar tudo o que surgia em mercadoria, mesmo aquilo que mais radicalmente se colocava contra a lógica mercadológica do sistema capitalista – exemplo claro disso é o rosto de Che Guevara, espécie de sudário moderno diluído inclusive na arte de Andy Warhol e, mais contemporaneamente, pastichizado em camisas das Lojas Renner; o espetáculo, nos avisava Debord, é ininterrupto e a tudo ruma e vomita.

Se para Peter Bürger, um adorniano, todas as tentativas posteriores a Duchamp não tinham como objetivo implodir a instituição museu, mas sim estar dentro dela, participar desse capital simbólico que garante, como seita para iniciados, valor de culto e valor financeiro para seus membros, Foster criticava em Bürger justamente o fato de que este último, tendo se localizado como ligação entre Adorno e a pós-modernidade, chegando, in-

clusive, a criar, em *Teoria da vanguarda*, aquilo que o próprio Adorno não pudera senão cogitar, ou seja, o espectro das vanguardas, tivesse tomado como pressuposto a dialética – demasiado romântica – que Octavio Paz apresentava em *Os filhos do barro*, isto é, aquela que partia do silogismo de que a modernidade acabara por instituir a ruptura como tradição. Por conta disso, para Foster, Bürger teria negligenciado a “dimensão mimética, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer” (FOSTER, 2014, p. 35).

Dessa maneira dão-se as intervenções de Banksy em museus, a primeira delas em 2000, no Museu de História Natural, em Londres: o artista entra no museu disfarçado de funcionário, carregando consigo um rato empalhado dentro de um invólucro de vidro; o rato usa fones de ouvido e segura, entre as patas, uma lata de spray. Antes de inseri-la no local em que ficará exposta, Banksy ainda grafita, na parede, *our time will come* (“nossa hora chegará”). Ainda em 2004, Banksy vai ao Louvre, e lá pendura sua própria versão da *Mona Lisa*, que ao invés do rosto imortalizado por Da Vinci apresentava ao espectador um *smiley*, tipo de adesivo popular nos anos 1980 e 1990. Por último, em 2005, o artista pendura quatro de suas obras em quatro museus diferentes de Nova Iorque: MoMa, Museu Metropolitano de Arte, Museu do Brooklyn e Museu Americano de História Natural; neste, o artista insere uma “pintura rupestre” na qual mostra-se a imagem de um homem conduzindo um carrinho de supermercado enquanto tenta caçar um bisão. Não se sabe por quanto tempo essas obras ficaram expostas, antes que alguém descobrisse o embuste. Mas aí há um complicador: se em 2004 Banksy era forçado a inserir suas obras – que pouco diferiam das de agora – de forma clandestina nos museus, hoje, cremos, a maioria aceitaria de bom grado pendurar uma obra do artista em uma de suas disputadas paredes, o que o leilão da Sotheby’s, que mencionamos a princípio, só vem confirmar.

Banksy mostra-se, assim, como um artista que busca sempre a circulação, senão das mercadorias, ao menos das obras, mas o faz a partir de mecanismos que questionam valores centrais para o “culto da arte”

na sociedade ocidental desde Baudelaire, mas potencializados, no caso de Banksy, pelo fato de escolher o anonimato justamente numa época na qual, como afirma Boris Groys, com uma câmera nas mãos cada um se torna produtor de si, e temos cada vez menos pessoas interessadas em ver imagens, e muito mais em produzi-las.

REFERÊNCIAS

BBC NEWS. *Veteran artist King Robbo dies at age 45*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-london-28605694>>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BUSBY, Mattha. *Woman who bought shredded Banksy artwork will go through with purchase*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/11/woman-who-bought-shredded-banksy-artwork-will-go-through-with-sale>>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

ELLSWORTH-JONES, Will. *Banksy: the man behind the wall*. 1 ed. New York: St. Martin's Press - Macmillan Publishers, 2013.

EXIT through the gift shop. Direção de Banksy. Londres: Paranoid Pictures, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GRAFFITTI wars. Direção de Jane Preston. Londres: One Productions, 2011, 47 min.

GROYS, Boris. *Volverse publico*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

HAUGE, Michelle V; STEVENSON, Mark D.; ROSSMO, D. Kim; LE COMBER, Steven C. Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery. In: *Journal of Spatial Science*. DOI: 10.1080/14498596.2016.1138246. Acesso em 20 de novembro de 2018.

MAGIC CITY STUDIOS. *The art of Banksy*. Disponível em: <<https://www.banksyexhibit.com>>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

SÍMBOLO E ALEGORIA EM IMAGENS DE *DA MORTE. ODES MÍNIMAS*, DE HILDA HILST

EDUAVISON PACHECO CARDOSO*

RESUMO Os estudos em torno da produção pictórica de Hilda Hilst ainda foram pouco explorados pelos meios especializados, por isso este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura crítica de algumas imagens poéticas expostas em poemas de *Da morte. Odes mínimas* – em especial a primeira parte, na qual está alocado o conjunto de aquarelas da escritora paulista –, a partir de uma perspectiva simbólica, alegórica e analógica em torno de parte do bestiário da autora, especialmente os animais ligados à morte e à melancolia. Esse bestiário é composto por animais como o cavalo – figura sempre recorrente na poética hilstiana –, o rinoceronte, o elefante, o peixe e o leão. A fim de concretizar tal objetivo, o aporte teórico que sustenta este estudo se baseia nas discussões de Walter Benjamin a respeito do símbolo e da alegoria que, por sua vez, se manifestam nas problematizações que Maria Filomena Molder constitui sobre a analogia.

PALAVRAS-CHAVE 1. Hilda Hilst. 2. Animal. 3. Símbolo.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Maria Lucia de Barros Camargo. Bolsista CAPES. E-mail: eduavison@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst (1930-2004), escritora jauense, detém uma produção literária de gênero variado em que produz imagens de grande força poética, conforme exposto por Claudio Willer, em “Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst”, “[...] o que a torna uma grande poeta é, em primeira instância, a capacidade de criar *imagens poéticas* através da aproximação de realidades distantes” (WILLER, 2005, s/p). É a partir dessas imagens poéticas, com ênfase na questão animal, que farei uma análise de *Da morte. Odes mínimas* (1980), a fim de evidenciar e problematizar os símbolos, as alegorias e as analogias que a poeta engendra. Diante dessa força imagética, ressalto o fato de que é nesse livro de poesia que Hilda também publica, a pedido do editor Massao Ohno, seus próprios desenhos, fato inédito até então.

As imagens, nesse sentido, não são oriundas apenas do discurso literário, mas também procedem por meio da criação pictórica, como é o caso das aquarelas de *Da morte. Odes mínimas*. Além desse livro, apenas *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986) – e este em poucos momentos, como o detalhe da capa e os grafismos da primeira e última página da novela – traz desenhos da autora.

Depois da morte de Hilst é que a editora Globo expôs desenhos seus em *Fico besta quando me entendem*, livro que reúne entrevistas. O mesmo aconteceu com a publicação das obras completas em *Da poesia e Da pro-*

sa pela Companhia das Letras. Isso evidencia o fato de que Hilda Hilst enquanto desenhista (ou artista plástica) foi pouco explorada pela crítica, especialmente a acadêmica. Diante dessa perspectiva, Claudio Willer é um dos poucos leitores críticos que caracterizam Hilda como uma artista no sentido de compor imagens pictóricas: “É a amplidão de sua criação, abrangendo poesia, prosa, teatro e *artes visuais* [...]” (WILLER, 2005, s/p, grifos meus). Tal abrangência criativa sempre deu espaço para que a autora cultivasse um bestiário vasto tanto em seu trabalho literário quanto em suas aptidões plásticas.

Diante do que foi exposto, este trabalho se divide em dois segmentos: o primeiro trata de questões acerca do símbolo em poemas de Hilda Hilst, sobretudo a partir das acepções de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*; o segundo, que continua com análise de poemas, gira em torno de analogias expressas nos versos, cuja fundamentação se dá por meio de um estudo de Maria Filomena Molder.

SÍMBOLOS: MONTAGEM DE UM BESTIÁRIO MELANCÓLICO

Hilda Hilst via no ato de escrever uma premência em dizer aquilo que considerava essencial ao homem. Essa essência sempre perseguida pela autora vinha junto de um compadecimento que tinha pelos homens, pelos animais e outros seres, fato bem recorrente em sua fala em entrevistas. Assim, escrever, para Hilda, provinha de “Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, *pelos animais*, pelas plantas” (HIST, 2013, p. 29, grifo nosso). Essa preocupação que inclui os animais em seu trabalho acaba criando um bestiário extenso e diversificado, o qual se insere na vida da autora, como expõe Willer: “São os mesmos animais e monstros que circulam pelas páginas de Hilda Hilst, que criou um bestiário pessoal e inconfundível (e o realizou, com sua matilha de cães na Casa do Sol)” (WILLER, 2005, s/p).

É nesse sentido que Enivalda Souza, em “Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu pequeno bestiário”, aproxima o bestiário exposto

na primeira seção de *Da morte. Odes mínimas*¹ com os bestiários medievais, porque “[...] além de serem acompanhados por ilustrações, trazem em seus versos a presença marcante de animais e ilustração, aos famosos *Bestiários medievais*” (SOUZA, 2009, p. 213-240).

Essa constatação de Sousa é importante para mim na medida em que os aspectos formais das imagens – verbais e pictóricos – produzem efeitos de sentido que têm relação com símbolos e alegorias, como logo mostrei, ou melhor, como o próprio contraste que se dá entre imagem figurada e imagem escrita, em especial na primeira edição de *Da morte. Odes mínimas*, em que há, a meu ver, um efeito pelo menos mais claro de montagem.

Se, como afirma Maria Filomena Molder, em *Símbolo, analogia e afinidade*, “[...] o símbolo está no lugar daquilo que representa” (MOLDER, 2009, p. 49), então os animais que figuram no bestiário constituído por Hilda trazem em si uma carga simbólica muito específica. Molder, na esteira de Bourgeois, afirma que, em torno do símbolo, deve-se “[...] conhecer previamente aquilo que ele representa [...] e não perder de vista o que ele representa [...]” (MOLDER, 2009, p. 48). Se se considerar toda a composição do poema – com o desenho que o encima – haverá uma alegoria. Diante disso, a animalidade proveniente da literatura e dos desenhos da autora jauense coloca em cena, por meio do símbolo e da alegoria, outros modos de saber, próprios da animalidade, tal como proposto por Maria Esther Maciel, em *Literatura e animalidade*:

Se, no que tange especificamente à “zoologia dos sonhos”, vários dos textos atuais ainda mantêm os traços eruditos e alegóricos dos bestiários antigos [...], os textos mais centrados nos animais existentes, por sua vez, tendem a investigar a complexidade que estes representam para a razão humana, buscando deles extrair, inclusive, um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade. (MACIEL, 2016, p. 21-22).

Maria Esther Maciel e Enivalda Souza partilham do ideal de que a

1 Na primeira edição essa seção é nomeada de “Desenhos de Hilda Hilst”; na edição bilingue da Nankin e na edição da poesia completa da Companhia das Letras não há marcação; já nas edições Globo há o título “Aquarelas”.

constituição de bestiários, em alguns contextos, são fontes de imagens simbólicas e/ou alegóricas. No caso de *Da morte. Odes mínimas*, os símbolos e alegorias advindos dos animais são, em sua maioria, voltados para a reflexão sobre a finitude do homem, a sua morte mesma, com quem a voz poética está sempre em diálogo: “O seu principal interlocutor, senão único, é justamente a morte” (HILST, 2003, p. 8). Nota-se, dentro dessa perspectiva, que os desenhos de Hilda não estão dentro da seção maior de *Da morte. Odes mínimas*². Em um primeiro momento, nota-se que os seis poemas encimados³ por grafismos têm o simbolismo, a forma, o tom e o tema diferentes daqueles expostos na seção de cinquenta poemas. Dentro desta subdivisão, há, por exemplo, o poema IX:

Os cascos enfaixados
Para que eu não ouça
Teu duro trote.
É assim, *cavalinha*,
Que me virá buscar?
Ou porque te pensei
Severa e silenciosa
Virás criança
Num estilhaço de louças?
Amante
Porque te desprezei?
Ou com ares de rei
Porque te fiz rainha?
(HILST, 1980, s/p, grifo meu).

Nota-se que a simbologia em torno do animal que a poeta escolhe para a morte é a figura do cavalo, que tem certa recorrência entre os cinquenta poemas e em toda a sua produção literária, ainda que seja em suas variações, como é o caso do poema que fecha *Estar sendo. Ter sido* (1997), intitulado “Mula de Deus”. Além disso, o cavalo, dentro da tradição oci-

2 A primeira edição tem duas seções principais: “Desenhos de Hilda Hilst”, a menor, e “Da morte. Odes mínimas”, a maior.

3 Os poemas são encimados por desenhos apenas na edição de Massao Ohno / Roswitha Kempf.

dental, diz respeito à degradação e à morte, tal como os cavalos que trazem os quatro cavaleiros do apocalipse, sendo um deles a representação da morte. Similarmente, para Vilém Flusser, em texto redigido para o primeiro número da revista *Cavalo azul*, “Um dos símbolos da crise é o cavalo azul, mediador entre dois reinos” (FLUSSER, s/d, p. 1).

De acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida a um só tempo [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 203). A escolha pelo diminutivo e feminino de cavalo, cavalinha, parece querer abrandar ou anular a chegada da morte, mas isso se mostra infecundo, uma vez que ela pode vir silenciosa ou estridente como um “estilhaço de louças”, cuja sonoridade enfatiza a fragmentação e a ruína.

Outro aspecto importante do poema é o galope abafado por ataduras nos cascos, o que me remete para o coração que, mesmo arrancado e enterrado, ainda pulsa como dentro de um invólucro de algodão, conforme o conto de Edgar Allan Poe. No caso do texto da autora brasileira, há uma alegoria de arautos que anunciam a iminência da morte; no do escritor americano, a loucura. Assim, por mais que não se saiba o momento exato da morte, seu trote enfaixado, a vida, já é suficiente para seu derradeiro anúncio. Daí o cavalo, ou melhor, a cavalinha ser tão misteriosa e carregar consigo a vida e a morte.

O contraste entre as duas seções de *Da morte. Odes mínimas* ocorre, especialmente, em decorrência dos poemas com desenhos serem mais vívidos, enfatizados pelas cores quentes presentes em todas as aquarelas. Para Alcir Pécora, amigo e organizador das obras completas da escritora pela editora Globo, os desenhos demonstram que a morte pode ser menos tenebrosa do que se supõe:

[...] as aquarelas são elucidativas e não devem ser desprezadas: têm todas cores quentes, vivas, e não apresentam nenhuma forma imediatamente reconhecível como fúnebre, temível ou macabra. As cenas são ensolaradas e apresentam cálidos passeios de seres que se metamorfoseiam em mitos e duplos. Certo primitivismo surrealista reforça a atmosfera exótica e onírica

onde se indistinguem o próprio e o outro. Assim, a julgar pelas aquarelas, não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se torna como vida. (PÉCORA, 2003, p. 8).

A assertiva de Pécora de não haver incômodo diante da morte concebida por Hilda deve-se muito ao fato de que ela, a extinção total do homem, vem sendo apreendida durante o momento em que ainda se existe. É desse modo que a morte, na construção poética da autora, seja ela escrita ou plástica, se relaciona com a acepção de Walter Benjamin a respeito de sua teorização sobre as alegorias e figuras lutuosas expostas em *Origem do drama trágico alemão*. Nesse estudo, a autora afirma que: “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver” (BENJAMIN, 2016, p. 235). No meu entender, os poemas e aquarelas são uma espécie de prefácio, um fragmento transitivo que traz em si o anúncio da ruína. As imagens escritas e pictóricas compostas no início, então, aludem ao vívido da existência em direção à morte, aquelas como portadora desta, tal como na afirmação de Benjamin. Em minha leitura, o fundo amarelo de todos os desenhos não simboliza apenas a vitalidade, pois parece que o espaço pictórico começa a fenecer.

A primeira característica que destoa da seção maior do livro é a própria composição poética, pois os seis poemas não são odes à morte, como acontece com o segmento maior do livro. Ademais, nessa parte menor do volume há uma montagem que não existe nas outras edições⁴. Explico por que: embora o texto poético seja semelhante ao texto pictórico⁵, ambos

4 Massao Ohno, mais um gráfico que editor, era conhecido por produzir edições muito bonitas e bem tratadas, muitas delas com ilustrações, como em livros de Hilda: *Sete cantos do poeta para o anjo*, *Sobre a tua grande face* e o próprio *Da morte. Odes mínimas*. Neste, ao invés de se imprimir as aquarelas diretamente na página em que se dispõe o poema, há uma colagem do desenho impresso em outro tipo de papel, mais apropriado, o que confere certa tridimensionalidade às seis páginas figuradas.

5 Não creio que Hilda tenha, primeiro, escrito os poemas e depois pintado as aquarelas. Parece-me, e isto é apenas uma suposição minha, que os poemas são efrásticos, isto é, “A efrase é a descrição propriamente dita de uma obra de arte dentro de um texto” (MENE-GAZZO, 2013, p. 3).

cumprem a função de mostrar as imagens poéticas que Hilda origina à maneira de Benjamin em *Passagens*: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2007, p. 502). Os dois tipos de textos trabalham com a linguagem imagética, evocando ideias e símbolos: “A ideia é da ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em que ela é símbolo” (BENJAMIN, 2016, p. 25). São essas ideias-símbolos que são mostradas na página.

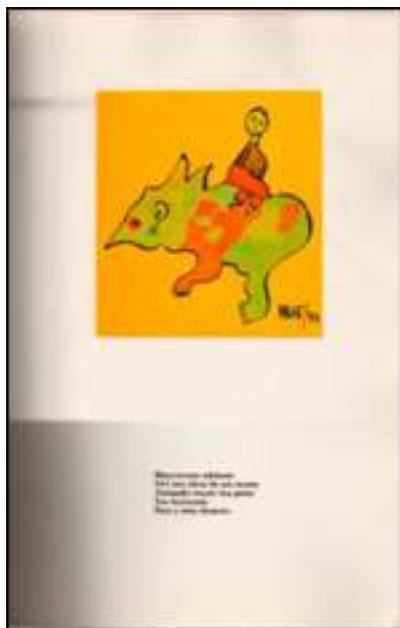


Figura 1 Hilda Hilst, Desenho I de *Da morte. Odes mínimas*. (HILST, 1980, s/p.)⁶.

⁶ Opto por reproduzir, apenas neste momento, a página inteira a fim de mostrar a disposição dos elementos no livro. Nas outras reproduções, haverá apenas a imagem, haja vista o texto escrito ser de difícil leitura.

Rinoceronte elefante
Vivi nos altos de um monte
Tentando trazer teu gesto
Teu horizonte
Para o meu deserto.
(HILST, 1980, s/p).

O poema, uma única quintilha, reforça o caráter fragmentário das aquarelas, em específico por mostrar com poucos recursos várias imagens, sejam elas isoladas ou em um conjunto. A aliteração do fonema /t/, por exemplo, percorre os cinco versos da composição, concedendo dureza e peso à caminhada, simbólica, da voz poética. Ouso mencionar que esse caminho pedregoso se estenderá por toda a primeira parte do livro. Essa ideia da dureza se justifica pelo fato da escolha de dois animais robustos e que se banham em lamaçais com quem a voz do poema dialoga. Essa voz evoca a ideia de que esses animais são portadores de condições saturninas, melancólicas, benjaminianas no sentido que ao autor de *Origem do drama trágico alemão* fundamenta a sua teoria sobre o teatro barroco, isto é, a partir da teoria dos humores, que os alquimistas e os ocultistas nutriam há séculos. Um desses é Heinrich Nettlesheim, que enquadra os animais saturninos em:

Também todos os animais rastejantes, que vivem isolados e solitários, à noite, tristes, contemplativos, pesarosos, cobiçosos, temerosos, *melancólicos*, *lentos*, que se alimentam de maneira grotesca e devoram os próprios filhotes. [E] todas as serpentes e coisas rastejantes, escorpiões, formigas e outros que *surgem a partir da putrefação na terra*, na água ou nas ruínas das casas, como os ratos e muitos tipos de vermes. (NETTESHEIM, 2008, p. 169, grifo nosso).

O rinoceronte – que também aparece no conto “O unicórnio” – é um animal que povoa o imaginário humano de forma secundária, diferente do cachorro, do gato e da galinha, por exemplo. Por esse mesmo motivo, as atribuições humanas que lhe damos não condiz muito com os saberes alternativos sobre a humanidade, conforme já indicou Maciel. As atribuições que os ocidentais dão ao rinoceronte é uma capacidade desastrosa, aparvalhada, assim como a do elefante. Este animal, nesse sentido,

simboliza o “[...] a imagem da lentidão e da falta de jeito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 360). A esse respeito, Jean Staroninski afirma:

A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda a tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno. (STARONINSKI, 2014, p. 39).

Deve-se confrontar o escrito com o plástico: o animal, isto é, a ideia, o símbolo, é um híbrido que, como exposto na pintura, é uma criatura estranha que, inclusive, tem características de outros animais, como as patas, os chifres sobre a cabeça e a ausência de rabo. Esses pequenos detalhes arruinam a “representação verdadeira” de uma vivacidade ocorrida pelas cores, e o detalhe acaba por evidenciar o peso simbólico que o híbrido produz. Seguindo o pensamento de Benjamin, o tirano – uma das figuras centrais do drama do qual faz análise – tem sua morte resultante pelo peso de seus sentimentos. Assim também o pesar simbolizado pelo animal anômalo fragmenta a solaridade aparente das cores mais vivas, o que corrobora a minha hipótese de que o amarelo representa a acídia e a ruína.

Nesse sentido, os versos “Vivi nos altos de um monte/ Tentando trazer teu gesto/ Teu horizonte/ Para o meu deserto” trazem em seu bojo vocábulos que tentam incorporar um meio de ascense, representado pela imagem da altitude, o que se mostra falho, na medida em que há uma enorme pedra no caminho. A pedra, aliás, foi um dos elementos melancólicos analisados por Benjamin na gravura “Melancolia I”, de Albrecht Dürer: “Pode ser que o símbolo da pedra represente apenas a forma mais óbvia do reino da terra, frio e seco” (BENJAMIN, 2016, p. 163). A propósito, frio e seco são as propriedades do humor melancólico, associado também ao elemento terra: “Terra: Melancolia (frio – seco)” (NETTESHEIM, 2008, p. 246).

Diante dessas formulações acerca do símbolo e da alegoria animal, em especial aquelas praticadas por Walter Benjamin, farei uma leitura de outro poema de *Da morte. Odes mínimas* com vistas a demonstrar as analogias que ali se encontram.

OS ANIMAIS E AS ANALOGIAS

Baseada nas considerações de Benjamin sobre o símbolo, Maria Filomena Molder debate a analogia e a afinidade. Segundo ela, “Temos, então, duas matrizes distintas do símbolo: analógico e afinatário” (MOLDER, 2009, p. 27). A analogia é aquela semelhança que ocorre com clareza e é expressada discursivamente, sendo muito aproximada da metáfora, mas distante desta porque o saber analógico se dá por comparação. Assim, para Benjamin: “A analogia é provavelmente uma semelhança metafórica, quer dizer, uma semelhança de relações, enquanto que no sentido (não-metafórico) só as substâncias podem ser semelhantes” (BENJAMIN apud MOLDER, 2009, p. 31). Claudio Willer já percebia de alguma forma que muitas das imagens criadas por Hilda têm a ver com a analogia. Para este autor, “Essas imagens rompem com o discursivo, com o prosaico. Seguem o pensamento analógico” (WILLER, 2005, s/p).



Figura 2 Hilda Hilst, Desenho 2 de *Da morte. Odes mínimas*. (HILST, 1982, s/p.).

Um peixe raro de asas
As águas altas
Um Aguado de malva
Sonhando o Nada.
(HILST, 1980, s/p).

A imagem do peixe alado une elementos díspares para formar figuras que culminam em analogias. Os versos “Um peixe raro de asas” n’ “As águas altas” deslocam um ser que é próprio do elemento água, ao mesmo tempo em que tal elemento passa a coabitar outro, o ar. Além disso, de seu dorso parece sair sarças de fogo que são impossíveis de consumir o peixe voador. Diante disso, esse parece ser o único poema em que o elemento terra não figura, pois todos os termos ou são etéreos, como “raro”, “asas”, “altas”, “aguado”, “sonhando” e “Nada”. Resta, então, “peixe”, voltado para seu elemento, e “malva”, este sim terreno, embora aqui prevaleça seu sentido analógico, isto é, “aguado de malva”, aquático. A assonância da letra “a”, em todos os versos, é como um regato escorregadio e aéreo por onde o peixe desliza até o Nada, iniciado com maiúscula mesmo, pois aqui ele representa uma alegoria, uma coisa fragmentada, como quer Benjamin:

A linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa. Foi o Barroco que instituiu o uso das maiúsculas na ortografia alemã. Nisso se revela, não apenas a vontade de pompa, mas também o princípio da fragmentação e da dissociação, próprio do ponto de vista alegórico. Sem dúvida, muitos dos substantivos escritos com maiúscula ganharam desde logo um sentido alegórico para o leitor. (BENJAMIN, 2016, p. 224-225).

A alegoria do Nada pode ser entendida como a água que, por sua vez, é tida como fonte de vida, um meio de purificação ou ainda algum centro de regenerescência. Reforço a ideia de que não estou investigando apenas a relação que alguns animais têm com a morte, a ruína ou a melancolia, mas, ao mesmo tempo, intento discutir algumas representações da morte, pois é também simbólica. Nisso está a alegoria do Nada, fragmentada, pois: “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento,

runa” (BENJAMIN, 2016, p. 187). Assim, a morte é um caminho traçado que se encerrou, um fragmento do que existia, como no poema que abre *Do desejo* (1992), em que um rio que começa como magma termina como ausência, da “lava” ao “nada” – palavras que, comparadas, irrompem um caminho que se finda: “Quem és? Perguntei ao desejo./ Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada” (HILST, 1992, p. 7).

Assim como o desejo que acaba, pois é “incorpóreo”, a alegoria do Nada, que se inicia com asas, e que passa por águas altas e em aguados de malva, talvez adquira, no meu entender, aquilo que a morte simboliza: algum recomeço e fonte de vida nova.

“Sonhando o nada”, verso do segundo poema, tem uma ligadura com “Sonhei que te cavalgava, leão-rei”, do último texto, não só por haver a presença do verbo sonhar, mas porque a imagem que esse verbo cria é uma sensação de que os animais desenhados por Hilda são psicopompos que transitam entre mundos diferentes – passado e futuro, vida e morte, homem e animal, tal como indicou Flusser a respeito do cavalo azul.

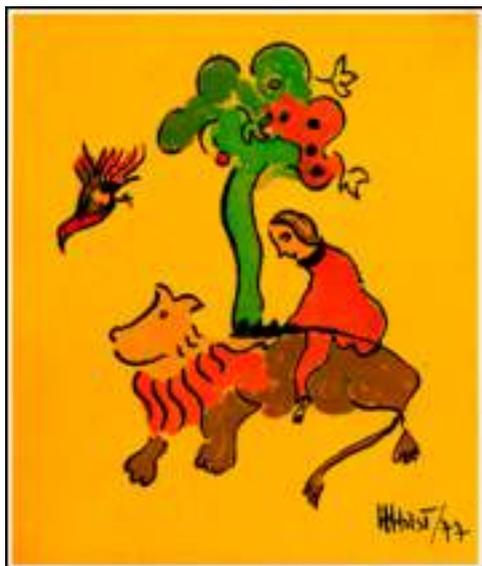


Figura 3 Hilda Hilst, Desenho 6 de *Da morte. Odes mínimas*. (HILST, 1982, s/p.).

Sonhei que te cavalgava, leão-rei.
E ouro e escarlate
Te conduzia pela eternidade
À minha casa. (HILST, 1980, s/p).

O leão é um animal que simboliza força e autoridade, mas também, dentro de uma leitura saturnina, pode ser identificado como um animal que devora os filhotes do bando que conquista, assim como é abandonado pelos outros quando envelhece e a morte se aproxima. Não é por acaso que a figura humana que monta o leão esteja com os olhos fixos para o dorso do bicho, de marrom como a terra, constituindo aí uma alegoria. As imagens engendradas por Hilda – o leão, a mulher, o pássaro, a árvore e o fundo terroso – de alguma forma olha para o leitor/expectador formando uma alegoria, mostrando-se como coisas fragmentadas: “Mas na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2016, p. 198).

Para Benjamin, “Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, pois é aí que se conserva a natureza do velho deus das sementieras [...]. Os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos” (BENJAMIN, 2016, p. 159). Essa imagem da personagem com a cabeça inclinada remete a uma tradição literária e iconográfica retomada pelo estudo que Jean Starobinski faz acerca de Baudelaire. Para o crítico francês, a inclinação da cabeça está ligada à reflexão profunda, mas também à imobilidade associada ao desespero e à solidão: “A gravidade inspirada, o gênio pensativo muitas vezes fazem figura de meio-termo entre esses dois estados: o artista que representa esses personagens quer que os vejamos tomados pelo sentimento da morte e por pensamentos imortais” (STARONINSKI, 2014, p. 45).

Análoga a essa dupla ideia de melancolia e à imagem de Hilda – que aproxima humano e animal selvagem –, a carta “A Força”, do tarot de Marselha, mostra uma mulher inclinada sobre um leão, o qual doma a partir da imobilidade, de um peso interno que a faz abaixar a cabeça, e não partir da força bruta. “A Força” é aquilo que, de acordo com Hajo Banzhaf, em *O tarô e a viagem do herói*, “[...] representa a união harmoniosa do ser hu-

mano civilizado (mulher) com sua natureza animal (leão)” (BANZAHAF, 1997, p. 86).



Figura 4 A Força (Tarô de Marselha) (BANZAHAF, 1997 p. 85.).

Banzhaf associa o leão de “A Força” à *hybris* destruidora de heróis míticos, que matam leões. Assim, “[...] a carta da Hibris corresponde à arrogância pessoal do ser humano, sua malcriada recusa ao se submeter à lei divina e de cumprir a tarefa que lhe foi dada” (BANZAHAF, 1997, p. 86). Essa aproximação que fiz entre a imagem da aquarela de Hilda e a alegoria da carta de tarot, que, por sua vez, remonta os mitos gregos no que concerne à aceitação do destino, compõe menos um símbolo do que uma alegoria: “[...] é a alegoria, e não o símbolo, a conter em si o mito” (BENJAMIN, 2016, p. 175). A personagem feminina em ambas as composições

se concilia com a saída que Banzhaf acha para lidar com a *hybris*: “[...] se trata do modo feminino de dominar o dragão, que consiste em aceita-lo” (BANZAHAF, 1997, p. 87).

Logo, essas personagens animais e humanas evidenciam a força que os fragmentos que constituem a alegoria têm. Assim, esses seres fragmentados são dotados de uma potência que engrandece a própria coisa e não o representado, assim como ocorre com “A Força” em relação à aquarela de Hilda. É diante disso que as palavras de Benjamin continuam a sobreviver:

E ainda hoje é óbvio que, ao privilegiar a coisa face à pessoa, o fragmento frente à totalidade, a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens. (BENJAMIN, 2016, p. 199).

As imagens que Hilda mostra em *Da morte. Odes mínimas* tornam as coisas ali representadas em coisas imponentes. Talvez por essa imponentia imagética é que elas sobreviverão ao tempo o qual as personagens animais transitam. Daí Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo*, atestar a sobrevivência de uma imagem diante do tempo, após a morte daquele que a produziu e mesmo daquele que a olha: “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hilda Hilst, em sua multifacetada produção, produziu um livro rico em imagens poéticas – escritas e pintadas. Sua escrita fragmentária e suas aquarelas estão carregadas de outras imagens que compõem o seu bestiário. São animais que se tornam, em alguns momentos, anômalos, duplos,

criaturas que mostram muito mais do que aquilo que simplesmente se pode ver. O simbolismo das composições coabita dois reinos: o que está permeado de vida, ainda com a consciência da finitude, e outro mais espectral, o da morte.

Talvez o que as aquarelas de Hilda mais tentam mostrar é que a vida, assim como o livro enquanto coisa e enquanto poesia, é uma montagem para a morte. Mesmo que haja cor e vibração, vermelho e dourado, os animais erram entre esses dois mundos e evidenciam que um está embutido no outro.

Dos seis desenhos de *Da morte. Odes mínimas*, cinco contém pessoas montadas em animais que, a meu ver, estão ligadas ao tempo passado, presente e futuro. Se se levar em consideração o tempo futuro da morte, eles se apresentam trazendo em seu dorso os espectros humanos do futuro que podem passar a mensagem fantasmática que Benjamin descreveu: “Os espectros, como as alegorias com significados profundos, são aparições que vêm do reino do luto; são atraídas pelas figuras ltuosas, que meditam sobre os sinais e o futuro” (BENAJAMIN, 2016, p. 208).

REFERÊNCIAS

BANZHAF, Hajo. *O tarô e a viagem do herói: a chave mitológica para os arcanos maiores*. Tradução de Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (FILÔ/Benjamin).

_____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 30ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (Humanitas).

FLUSSER, Vilém. *Cavalo azul*. Disponível em <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em: 10 de jul. de 2018.

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, 1980.

_____. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.

_____. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Ed. Globo, 2013.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

MENEGAZZO, Maria Adélia. Entretecimentos – literatura e artes visuais. In: *FronteiraZ*. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. n. 10. 2013. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/download/15481/11770>. Acesso

em 11 de ago. de 2018.

MOLDER, Maria Filomena. *Símbolo, analogia e afinidade*. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

NETTESHEIM, Henrique Cornélio Agrippa de. *Três livros de filosofia oculta*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2008.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003. (Obras reunidas de Hilda Hilst).

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu pequeno bestiário. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (Orgs). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009. (A escrita literária: teorias, histórias e poéticas). p. 213-240.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção fábula).

WILLER, Claudio. *Gnose, gnosticismo e a poesia e prosa de Hilda Hilst* (2005). Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag46hilst.htm>. Acesso em: 04 de ago. de 2018.

CAMINHAR, NO ESPAÇO E NA MEMÓRIA: A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E ESPAÇO EM GIOVANNI RABONI

ELENA SANTI*

RESUMO Em 1993, Giovanni Raboni publica *Ogni terzo pensiero*, em que alcança um equilíbrio entre a tensão narrativa e a pulsão para a retomada da forma fechada, em específico, o soneto. De fato, os textos que compõem essa coletânea são, na maior parte, sonetos, cujo ritmo é pausado por enxertos em prosa. Como nas coletâneas anteriores, a cidade, Milão, é fundamental, pois a relação entre poeta e cidade é íntima e profunda. Porém, esse lugar, no percurso poético até *Ogni terzo pensiero*, se faz cada vez mais interior, um espaço da memória e do tempo, mais do que físico. O caminhar do poeta pelas ruas da cidade, portanto, se funde e confunde com um peregrinar na memória e no tempo. Os lugares são vistos e lembrados, e as figuras do hoje se confundem com as de um passado que se torna presente por meio do gesto do poeta. Através do suporte teórico de Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Michel de Certeau e Francesco Careri, tentaremos traçar um percurso na coletânea raboniana, pensando a relação do poeta com o espaço, a memória e a poesia.

PALAVRAS-CHAVE 1. Memória. 2. Caminhar. 3. Espaço poético.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano. Bolsista CAPES. E-mail: elena.santi1989@gmail.com.

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.
(Italo Calvino, *As cidades invisíveis*)

Caminhar, em um espaço, urbano ou não, é algo muito mais profundo que um simples transitar, que o se deslocar de um lugar a outro, para alcançar um objetivo. Mantém com o espaço uma relação íntima e profunda, feita de corpos que tocam a matéria, a vivem, misturam a própria presença com a poeira do lugar. É um contato, físico e material, que institui uma relação de troca, entre o caminhante e o espaço. Para além disso, os passos, com seu ritmo, seu estilo de “apropriação cinésica” (CERTEAU, 2003, p. 176), constituem o entorno, o esculpem, o modelam: “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (CERTEAU, 2003, p. 176). O passo, então, não se configura como uma unidade de medida quantitativa, objetiva e definível, mas, pelo contrário, qualitativa, como uma forma de interação com o espaço, que o desenha e o marca. A caminhada cria percursos, delimita itinerários, escreve o lugar, como um lápis numa folha. Esse percurso, por sua vez, pode ser registrado, em um processo de esquecimento, que “visível, tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível” (CERTEAU, 2003, p. 176).

Ao mesmo tempo, na perspectiva do arquiteto Francesco Careri, ca-

minhar se configura como um ato estético. Caminhar significa ler e escrever o espaço contemporaneamente, transitar com o próprio corpo em um lugar que, enquanto é marcado pela nossa passagem, contemporaneamente nos marca, nos transforma e contamina. Caminhar, portanto, significa abrir-se, para as sugestões, para os eventos externos e, simultaneamente, abrir novos caminhos, explorar novas possibilidades, renunciar à manipulação da paisagem para se fundir com esta. E aqui se tornam fundamentais as analogias entre o caminhar e a enunciação. A analogia tem a ver não somente com a materialidade dessas práticas, mas, pelo contrário, com algumas características que poderiam se definir como substância, como “o presente, o descontínuo, o fático” (CERTEAU, 2003, p. 177). Em outras palavras, a analogia com a linguagem não se dá somente por meio da metáfora do indivíduo que caminha como um pincel, traçando signos indelévels no espaço branco, mas, para além disso, de maneira estrutural. Como afirma De Certeau, o caminhar é algo presente, que tem a ver com o gesto do se movimentar no espaço. Ao mesmo tempo é irregular, pode se dar em trajetórias repetitivas ou em espiral, idas e vindas, momentos de estase, saltos, acelerações e desacelerações. Além disso, permite a possibilidade de manter aberto um espaço de encontro e de troca:

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgrede, respeita etc., as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. (CERTEAU, 2003, p. 179).

É por isso que não se pode reduzir o caminhar a um signo num mapa geográfico, porque seria impossível, dessa maneira, abraçar a complexidade de um gesto tão plural e articulado. Por meio dessa analogia podemos pensar a palavra poética, plural e multifacetada, feita de idas e vindas, de vazios e de cheios, que, livremente, se compõem, nunca de forma definitiva, mas continuam se mantendo numa relação cambiante, já que o significado da poesia permanece sempre algo em devir, nunca já dado (NANCY, 2016), mas sempre um passo à frente, nos impulsionando para uma

peregrinação perpétua. A palavra poética, como conjunto de passos que atravessam um território; a poesia, como espaço desse caminhar, tecido de palavras que se entrecruzam, conjunto de itinerários, possíveis e imaginados, desconhecidos e já percorridos. Palavra, poeta e poesia, articulação de identidade que se entrecruzam e compenetram. Não somente o poeta transita, mas a poesia em si percorre essas trilhas, desbrava, procurando espaços de hibridação, novas possibilidades, pontos de contato outros. Se, por sua definição, o caminho não é linear, frequentemente os percursos poéticos se revelam particularmente íngremes e complexos.

No caso do poeta italiano Giovanni Raboni (1932-2004) não há dúvida que o caminhar, seja uma maneira de se colocar em contato com presenças inacessíveis de outras formas. É caminhando que se cria aquela espécie de comunhão, que leva a viver o espaço em uma dimensão outra, abrindo-o e lhe permitindo liberar sua energia. Nessa perspectiva, o caminhar em um lugar se torna um ato cuja valência é, sem dúvida, tanto poética quanto simbólica. Dentro de sua poesia convivem impulsos e impressões que transitam entre extremos diferentes. Sem dúvidas se percebe uma influência fortíssima de Baudelaire, de sua maneira de entender e transitar pela cidade. A relação com o poeta francês é muito estreita, e passa não somente pela leitura, mas pela tradução, processo que dura e volta sobre ele mesmo durante quase toda a vida intelectual de Raboni¹. Frequentes são as imagens do poeta que caminha, que atravessa o espaço com seu movimento, com seu sentir e viver.

Caminhar significa penetrar no espaço, abrir um caminho, um canal de comunicação. O gesto (AGAMBEN, 2017) de caminhar permite uma espécie de ato de ressonância da realidade, abri-la, modificá-la, resgatá-la em sua dimensionalidade. Caminhar permite se encontrar em um lugar, que é ao mesmo tempo muitos outros, num tempo que é, simultaneamente

1 Raboni publicou cinco versões da obra *Flores do mal* de Baudelaire. Para aprofundar as diferenças entre as traduções: BELOVA, Maria. “Raboni traduttore di Baudelaire”. In: GIRARDI, Antonio et al (Org). *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*. Macerata: Quodlibet, 2016.

te, muitos outros, num entrecruzamento². Raboni entrevê nesse gesto uma espécie de vontade de se colocar num limiar, num limite extremo. Podemos usar suas palavras, num poema da coletânea *Nel grave sogno* (1982): “Aos forasteiros / é concedida uma lenta quarentena / entre vigília e sono / entre sono e morte”³ (RABONI, 2006, p. 558). A coletânea é dominada pela atmosfera invernal, herdada da coletânea precedente, *Il più freddo anno di grazia* (1978). O poeta, que vem de longe, que cumpre seu percurso para chegar no lugar desejado, reivindica o título de forasteiro, a possibilidade de se colocar naquela lenta quarentena, naquele cruzamento entre vigília, sono e morte em que brota a poesia. A aproximação entre o caminhar e o limiar não parece casual. Em muitos poemas de Raboni podemos ler como o gesto do caminhar se coloca numa atmosfera limite, em que as dimensões se confundem.

Para melhor entender essa relação podemos retomar o ponto de vista do arquiteto italiano Francesco Careri, que considera o gesto de caminhar como profundamente criativo. Caminhar, de fato, permite não somente ver, mas criar paisagens, se entendemos esse termo como “a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico” (CARERI, 2006, s/p). As reflexões de Careri são inspiradas, dentre outras coisas, no filme de Tarkovsky, *Stalker* (1979). O Stalker, protagonista do filme, tem uma relação muito especial com o território, sendo um dos poucos capazes de entrar e sair da Zona, uma misteriosa porção de espaço que apareceu improvisadamente após a queda de um meteoro. A população é aterrorizada por esse espaço, pois quem lá entrou não conseguiu sair. O Stalker, pelo contrário, guiado por uma espécie de fé, de sensibilidade que o coloca em contato com a essência mais íntima da Zona, é capaz de entrar e sair, e é assim que sobrevive, no limite da legalidade, conduzindo

2 A concepção de tempo de Raboni é moldada a partir da experiência proustiana. Raboni foi tradutor da Recherche e esse trabalho deu vida a muitos ensaios que foram reunidos por Giulia Raboni com o seguinte título: RABONI, Giovanni. *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*. Organização de Giulia Raboni. Parma: Monte Università Parma Editore, 2015.

3 “Ai forestieri / è concessa una lenta quarantena / tra veglia e sonno / tra sonno e morte” (Tradução minha).

as pessoas no interno desse lugar.

A experiência de Careri nasce justamente a partir de algumas reflexões que remetem ao filme de Tarkovsky. Sua reflexão se concentra precisamente na relação que é possível criar com o espaço, a partir de como este é percorrido. Não é por acaso que a arte tenha adotado, com modalidades diferentes, e momentos diferentes, com objetivos diferentes, o instrumento do “vagar”, caminhar sem uma meta precisa, do “vadiar”, para redescobrir o espaço urbano, sujeito, nos últimos três séculos, de transformações viscerais. E, segundo Careri, a descoberta dos artistas é justamente a de uma “*cidade líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva” (CARERI, 2006, s/p). Caminhando, portanto, se pode descobrir um espaço que é muito mais do que aparece, que pode ser também um “alhures”, contato com o distante, o diferente, o outro. É uma ação no espaço, é uma maneira de modificá-lo, dilatá-lo, transformá-lo. É uma maneira de participar da sua construção, uma maneira de escrevê-lo. Novamente, como diz Careri:

o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mudanças daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2006, s/p).

Caminhar, então, não é só uma maneira de entrar em contato com o espaço. Não somente o modifica, mas modifica também quem caminha. No ato de percorrer, o espaço se modifica, vibra, restitui antigas inscrições, que o plasmaram no curso do tempo. O corpo que caminha, por sua vez, é escrito por essas inscrições, ao mesmo tempo que deixa suas marcas (PETERLE, 2015). O encontro se transforma em algo completamente novo, único e irrepetível, já que tanto o espaço quanto o corpo se modificam reciprocamente.

Em Raboni, como mencionado anteriormente, esse caminhar é pre-

lúdio a um encontro que acontece em uma dimensão outra, um limiar constante, de fronteira. Pouco a pouco o texto se desdobra, a atmosfera se faz mais rarefeita, caracterizada por um sentido indefinido, cujas bordas são esfumadas. O espaço se abre a uma série de possibilidades diferentes, que não têm como objetivo a utilização racional de seus recursos, “não é para se viver, no fundo”⁴ (RABONI, 2006, p. 48), como escreve Raboni no poema “Una città come questa”, da coletânea *Le case della Vetra* (1967). A cidade, cruzamento de vivências, experiências, tempos e mundos; uma cidade concebida dessa maneira não é feita só para viver, mas adquire significados ulteriores: “acima de tudo / se caminha perto de certos muros, / se passa em certos becos”⁵ (RABONI, 2006, p. 48). Se caminha nos becos, roçando as paredes, para ler os rastros que ela mostra, quase como se estivesse impregnada, pelas experiências, pelas vivências, de outras entidades que lá se passaram, pela história. Caminhar, portanto, nessa perspectiva, resulta antitético a uma forma comum de viver a cidade, uma forma que não presta atenção à sua pluralidade, interpelada por meio da passagem consciente.

Esse diálogo com o espaço, fruto de uma reevocação memorial que passa através de lampejos de lembranças⁶, assume uma fisionomia interessante numa prosa poética da coletânea *Ogni terzo pensiero* (1993). A segunda coletânea raboniana escrita por meio da forma fechada se apresenta prevalentemente composta por sonetos. Como afirma o crítico Fabio Magro, essa coletânea representa o momento em que a forma fechada, o verso tradicional, se estabiliza, após o momento entre ruptura e jogo literário de *Versi guerrieri e amorosi* (1990). Ao mesmo tempo, porém, o tom luto-

4 “non è per viverci, in fondo” (Tradução minha).

5 “piuttosto / si cammina vicino a certi muri, / si passa in certi vicoli” (Tradução minha).

6 É sempre a memória proustiana que entra em jogo nesse momento. É possível aprofundar a relação entre tempo e memória em Proust, entre outros, nos seguintes ensaios: BARTHES, Roland. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988; e BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

so e as presenças memoriais se fazem cada vez mais intensas. O espaço, progressivamente, a cidade, é algo cada vez menos exterior mas, cada vez mais, é fruto de uma rememoração, de um caminhar que se dá antes na memória do que no espaço, por meio das lembranças, os fragmentos de um passado que, constantemente, se liga a um presente, que traz suas marcas. Esse intensificar-se do tema fúnebre aparece claramente desde a abertura, com a epígrafe shakespeariana: “And thence retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave / La Tempesta” (RABONI, 2006, p. 793). Milão aparece constantemente na coletânea, mas sempre mediada pelo filtro memorial, sempre vista através da lupa do tempo, que passa e deposita seus detritos, seus sedimentos. E dialogando com o futuro, o futuro do túmulo, que o poeta sente aproximar-se, percebe sua iminência, mas sem consternação, por vezes com tristeza, com nostalgia, mas sempre com a serenidade de que sente de pertencer à morte, o tempo do eterno retorno, e a comunhão constante com os próprios mortos, ligados no momento do ainda não. (CACCIARI, s/d)

O advérbio de lugar da epígrafe, *thence*, parece manter, aqui, uma espécie de ambiguidade. Se por um lado, indica um movimento de um lugar (*from there*), por outro mantém uma relação com algo que é dito precedentemente, algo que foi expressado antes (*from that time or event*). Essa ambiguidade é a marca de toda a coletânea, em que o espaço é constantemente visto e lembrado. Percorrer esse espaço significa mover-se na memória, na cidade, nas lembranças, nos afetos, nos estratos que o tempo depositou um encima do outro. O título da pequena prosa poética, incrustada entre os sonetos da coletânea, é “Piccola passeggiata trionfale”⁷. É um percurso traçado num espaço muito reconhecível da cidade, em que Raboni morava e costumava se mover, mas é também um percurso no próprio tempo, na própria vida, naqueles fragmentos memoriais, aqueles resíduos que a compõem. O primeiro momento dessa caminhada se abre dessa maneira:

Que longa, lentíssima corrida. Demorei quase sessenta anos para passar de

7 “Pequena caminhada triunfal” (Tradução minha).

um lado ao outro da avenida, trinta e dois, mais ou menos, para cobrir a distância entre o quinteto em sol menor com duas violas e o quinteto em do maior com dois violoncelos. Mas essas coisas e as outras, que se passam incrivelmente alhures, são feitas como em apneia, em um único pensamento⁸. (RABONI, 2006, p. 811).

A avenida aqui citada é corso Buenos Aires, um grande rio que percorre a cidade: “nada, em Milão se parece com um rio quanto avenida Buenos Aires [...] é [...] imprevisível e viva como um grande rio de América: por vezes lento e preguiçoso, outras alegre e veloz, cheio de vento e de barulho e, dir-se-ia, de bandeiras” (RABONI, 2006, p. 1680). Um rio de pessoas, de lojas, de presenças, que atravessa a cidade. Se Raboni mantém uma relação estreita e íntima com sua cidade, com esse bairro, em específico, tem uma ligação quase visceral. Como afirma o próprio poeta, ele nasceu em Porta Venezia e, quando adulto, volta a morar lá, “vou na mesma papelaria em que eu comprava os cadernos [de escola]”¹⁰ (RABONI, 2006, p. 1682). Rodolfo Zucco escreve que essa prosa, inserida após os sonetos de convalescência, é triunfal justamente porque acontece após a recuperação da doença. O poeta tinha sofrido de problemas de saúde e essa seção foi inspirada na experiência da doença e da cura. Ao mesmo tempo, as seções de textos que vêm depois, têm como tema o mortuário e uma veia um pouco mais civil. A seção, então, parece diretamente ligada à epígrafe que abre a coletânea, ligando o tema da cidade, da morte e do caminhar de maneira indissolúvel.

Se, de fato, a caminhada é feita por quem, já curado da doença, é “curado”¹¹ (RABONI, 2006, p. 807), ao mesmo tempo é uma caminhada

8 “Che lunga, lentissima rincorsa. Ci ho messo quasi sessant’anni per passare da una parte all’altra del corso, trentadue, mese più mese meno, per coprire la distanza fra il quintetto in sol minore con due viole e il quintetto in do maggiore con due violoncelli. Ma queste cose e le altre ambientate incredibilmente altrove sono state fatte come tenendo il fiato, in un unico pensiero” (Tradução minha).

9 “niente, a Milano, assomiglia a un fiume quanto corso Buenos Aires [...] è [...] imprevedibile e vivo come un grande fiume d’America: a tratti lento e pigro, a tratti allegro e veloce, pieno di vento e di rumore e, si direbbe, di bandiere”

10 “vado dallo stesso cartolaio da cui compravo i quaderni”. (Tradução minha).

11 “riabilitato” (Tradução minha).

que atravessa vários momentos, da vida do poeta, da cidade, e parece se dirigir até a morte. No seu percurso, que marca uma topografia tanto precisa quanto híbrida da avenida, o poeta encontra os habitantes do lugar, os surdos do instituto, presenças de um passado que volta a vibrar quando é agitado, e se mistura com o presente. Na última estrofe aparece claramente a referência à morte, explicitando a metáfora da avenida-rio como vida. O percorrer da avenida, o leito do rio, é uma metáfora do andar da própria vida:

Nos protocolos do deslocamento aparece também a certeza de re-atravesá-lo uma última vez, o curso sem esperar o verde do semáforo e com a lentidão mais sugerida do que imposta pela conclusiva unividade do evento tendo como meta a humilitas que brilha sobre o chão de pedra na fragrância composta pelo incenso e pela cera¹². (RABONI, 2006, p. 813).

A última vez que atravessará o curso será na caminhada conclusiva, aquela em direção à morte. A sintaxe se faz mais evanescente, a pontuação desaparece quase completamente e, de alguma maneira, as medidas do verso são recuperadas. É um caminhar em direção à morte, sereno, sem consternação, sem terror. É um caminhar cotidiano, que retoma os elementos da cotidianidade; o semáforo que já não precisa mais esperar se tornar verde, a lentidão do passo. Sob indicação de Patrizia Valduga, o organizador na Newsletter Ambrosiana, da Biblioteca Ambrosiana de Milão, Fabio Trazza, aponta como a palavra *humilitas* se encontra escrita na igreja de San Carlo no Lazzaretto, lugar fundamental para Raboni, verdadeira origem de sua poesia. A igreja, chamada popularmente de San Carlino, conserva um quadro que representa San Carlo Borromeo, cujo lema é justamente *humilitas*, assim como o da Biblioteca Ambrosiana. É um cami-

12 “Nei protocolli dello spostamento figura anche la certezza di riattraversarlo un’ultima volta, il corso / senza aspettare il verde del semáforo / e con la lentezza più suggerita che imposta dalla conclusiva unicità dell’evento / avendo per meta l’humilitas che splende sul pavimento di pietra nella fragranza composta dell’incenso e della cera.” (Tradução minha).

nhar aqui descrito, no tempo, na própria vida, na cidade, na memória e também na própria poesia. Sempre na opinião de Trazza, aquela palavra, *humilitas*, metonimicamente, desvela o destino do poeta, que é a terra. O caminhar, aqui, desempenha uma função fundamental, e se carrega de valências extremamente complexas e estratificadas. É um gesto plural, poético além do que humano, capaz de escavar no passado, na memória, mas também no futuro, encrespar a superfície do tempo, desencadear uma reflexão sobre a poesia que é também uma espécie de testamento.

Na coletânea , o tema mortuário se intensifica. Os mortos, progressivamente, participam cada vez mais da obra de Raboni. Essa comunidade de vivos e mortos, então, se forma e se toca a partir do contato com a cidade, do espaço percorrido, dos passos que aderem ao solo, àquele húmus que contém, quase como se fossem fósseis arqueológicos, marcas dos que transitaram naqueles lugares, e que hoje continuam a fazê-lo, na memória, que se ativa no contato com o espaço urbano.

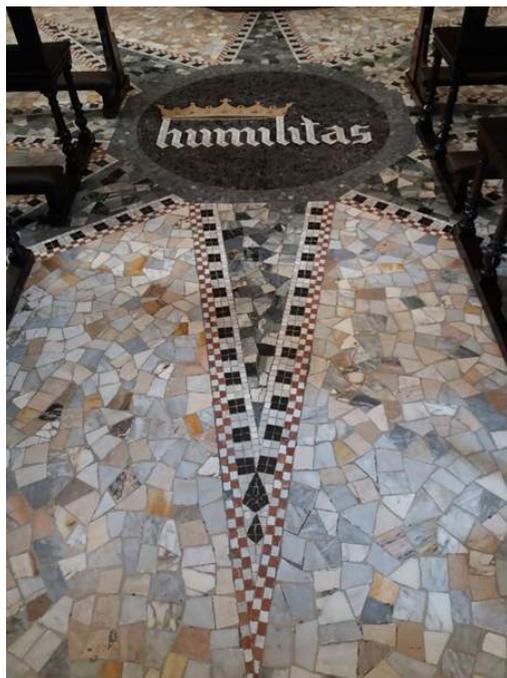


Figura 1 Foto do chão da igreja de San Carlo no Lazzaretto. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/c7/37/af/c737af03436731f70a-5917f88af0e7d5.jpg>



Figura 2 Foto do Altar de San Carlo no Lazzaretto. Fonte: <https://in.pinterest.com/pin/732397958128197393/>.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati e Boringhieri, 2017.

BARTHES, Roland. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BELOVA, Maria. “Raboni traduttore di Baudelaire”. In: GIRARDI, Antonio et al (Org). *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*. Macerata: Quodlibet, 2016.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol. I Artes de fazer: Cultura: Sociologia. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

CACCIARI, Massimo. *Giovanni Raboni in Ambrosiana Tutte le poesie 1949-2004*. Parte 1/2. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-GXPYVSOcfeU>>. Acesso em 08 out. 2018.

_____. *Giovanni Raboni in Ambrosiana Tutte le poesie 1949-2004*. Parte 2/2. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J6-tzpx7FOI>>. Acesso em 08 out. 2018.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. In: _____. *Demanda: literatura e filosofia*. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

RABONI, Giovanni. *La conversione perpetua e altri scritti su Marcel Proust*. Organização de Giulia Raboni. Parma: Monte Università Parma Editore, 2015.

_____. *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento italiano 1959-2004*. Organização de Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti, 2005.

_____. *L'opera poetica*. Organização de ZUCCO, Rodolfo. Milano: Mondadori, 2006.

PETERLE Patricia. “Tangenciando “ruinosamente” Giorgio Caproni”. In: *Arquivos poéticos: desagregação e potencialidades no Novecento italiano*. Organização de Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ZUCCO, Rodolfo. “Aparato crítico”. In: RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Organização de ZUCCO, Rodolfo. Milano: Mondadori, 2006.

O FOGO E O RELATO: LITERATURA E SAGRADO EM GIORGIO AGAMBEN

ERIK DORFF SCHMITZ*

RESUMO Nessa pesquisa queremos apresentar como o fogo (o mistério) e o relato (a história) se configuram como dois elementos principais e indispensáveis à literatura. Abordando sobretudo a obra ensaística, *O fogo e o relato*, de Giorgio Agamben, queremos mostrar como esses dois elementos estão unidos nas criações humanas. Para Agamben, pertence a natureza do romance ser perda e comemoração do mistério, extravio e reinvocação da prece e do lugar. Se ele deixa de lado a memória de sua ambígua relação com o mistério, e supõe que não precisa da prece, ou se esvai em um amontoado de fatos pessoais, então a própria forma do romance se perderá. Também faz parte da história das religiões, através de seus escritos ligar e religar o humano com o Sagrado, através dos símbolos, metáforas, mitos, histórias, profecias, relatos, ou seja, dos textos escritos, que formam também ficção literária. Dentro do diálogo entre teologia e literatura apresentaremos também com a literatura busca no encontro com a teologia, e vice-versa, essa produção de textos onde o sagrado se manifesta.

PALAVRAS-CHAVE 1. Literatura. 2. Sagrado. 3. Giorgio Agamben.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Salma Ferraz.

FOGO E O RELATO: POTENCIALIDADE DE SER E FAZER

Em *O fogo e o relato*, Giorgio Agamben nos interpela sobre o sagrado presente na literatura. Vemos que a humanidade, ao longo de sua história, afasta-se cada vez mais das fontes do mistério e perde, pouco a pouco a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar, a prece e a história. Segundo ele, só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história, a história por sua vez, é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos.

Citamos primeiramente uma anedota escrita por Scholem, num livro sobre a mística judaica:

Quando Baal Chem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente. (AGAMBEN, 2018, p. 27-28)

Essa anedota é uma alegoria da literatura. A humanidade afasta-se cada vez mais das fontes do mistério e perde aos poucos a lembrança daquilo que a tradição ensinou sobre alguns elementos indispensáveis para resolver as dificuldades que encontra pelo caminho. Mesmo assim a humanidade ainda tem memória para contar tudo isso. O que resta do mistério que foi perdido, esquecido e abandonado é a literatura. A literatura é o que resta do mistério. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 28) E isso, segundo o rabino da anedota, deve ser suficiente.



Figura 1 A criação de Adão, Michelangelo, 1511. Fonte: <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>.

Segundo Agamben, o sentido desse “deve ser suficiente” não é simples de apreender. Se isso for entendido simplesmente no sentido de que a perda do fogo, do lugar e da prece é um progresso e que o fruto desse progresso é a secularização total, libertando o ser humano das fontes místicas e constituindo uma literatura autônoma, esse “deve ser suficiente” torna-se mais enigmático. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 28)

Ao dizer “mas podemos narrar a história de tudo isso”, o rabino da anedota, havia afirmado o contrário: “Tudo isso” significa perda e esque-

cimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece. A literatura é nesse sentido memória da perda do fogo. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 29)

Muitos romances demonstram elos com os mistérios pagãos, como as *Metamorfoses* de Apuleio. Esse mistério pode contudo já ser desvenilhado de qualquer conteúdo místico e perspectiva religiosa, como em *Retrato de uma senhora*, de Henry James, ou em *Anna Kariênina*, de Liev Tostoy, ou pode mostrar uma vida que perdeu completamente seu mistério como em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 29-30)

Para Agamben, pertence a natureza do romance ser, simultaneamente, perda e comemoração do mistério, extravio e reinvocação da prece e do lugar. Se ele deixa de lado a memória de sua ambígua relação com o mistério, e supõe que não precisa da prece, ou se esvai em um amontoado de fatos pessoais, então a própria forma do romance se perderá. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 30)

LITERATURA E MISTÉRIO

Mas onde é que o mistério desaparece? Exatamente na história. Citando Agamben: “Só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de fato), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos” (AGAMBEN, 2018, p. 31)

Claro que o mistério está tanto ligado como desligado da religião institucionalizada. Mesmo as instituições, através da história perderam alguns dos seus elementos místéricos dentro dos conflitos históricos-institucionais. A espiritualidade mística por sua vez, pode tanto surgir desse ambiente, como de outros, sendo aquilo que liga o humano ao transcendente, dentro de diversas culturas e tempos.

Nessa relação da literatura com o mistério, Agamben parece mostrar que aventureira e precária é a relação da literatura com o próprio mistério. Mas:

Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas. Os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua: tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo. (AGAMBEN, 2018, p. 33-34).

Ao escrever e criar em sua própria língua, o autor liga-se ao mistério intrínseco e a obra literária. Mesmo que aparentemente distante do mistério, ao insuflar no papel sua língua o autor da obra literária liga-se ao mistério perdido. Não é necessário o lugar, a prece, e o fogo visíveis como na anedota judaica, para a criação literária, pois a própria criação literária liga-se ao mistério através da língua própria de cada autor. Por mais que parece que esse mistério inicial se perdeu e esvaiu no caos diário, ele permanece crepitante no interior do ser humano que cria a partir de sua subjetividade e da realidade que o cerca.

Esse ser humano que cria, escreve, conta, é o ser humano necessitado do *mysteryum tremendum* e *mysteryum fascinosum* como afirma Rudolph Otto. Por mais secularizado que pareça estar, esse *mysterium* volta e meia retorna no interior humano e influencia suas decisões cotidianas, suas criações, seus posicionamentos. O mistério do fogo, é o que está mais próximo do *tremendum* e *fascinosum*, sem ele não há vida humana nem criação literária.

Retornando diante de nós a anedota judaica, que demonstrava como voltarmos ao mistério para solucionarmos algum problema, podemos dizer que nos tempos atuais de pós-tudo e ex-tudo (para lembrar o poema de Augusto de Campos) a criação artística literária é o fio que liga o ser humano no caos do mundo ao mistério, e é também o que resta do mistério. Os poetas, os romancistas, os contistas são os que nos ligam com suas palavras ao mistério. Os teólogos são os guardiães da teologia institucionalizada ou não institucionalizada, pois mesmo fora da religião formal há teologia, há espaço para a reflexão do sagrado que se move em todos os lugares, em todas as pessoas.

Para citar um exemplo, Agamben mostra como Henry James contava o nascimento de seus romances.

No início há apenas aquilo que ele chama de uma visão isolada de um homem ou uma mulher ainda desprovida de qualquer determinação. Eles estão “disponíveis” para que o autor possa tecer em torno deles o enredo das situações, relações, encontros e episódios que os farão vir à tona e se tornarem personagens. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 35) A história que página após página exhibe e revela os personagens, enquanto conta seus êxitos e fracassos é a própria trama que os encerra num destino, e constitui a vida deles como um *mysterium*. A trama faz os personagens vir à tona, para encerrá-los numa história. No fim, a imagem original já não está “disponível”, perdeu o mistério, pode somente parecer. (Cf. AGAMBEN, 2018, p. 36)

Mas a cada um de nós o que isso diz e mostra? Como afirma Agamben:

Também na vida dos homens acontece algo parecido. Sem dúvida, ao longo de seu inexorável decorrer, a existência, que no início parecia tão disponível, tão rica em possibilidades, vai perdendo aos poucos o mistério, apagando, uma a uma, suas fogueiras. Ela é, no fim, somente uma história, insignificante e desencantada como toda a história. Até que um dia – talvez não o último, mas o penúltimo – reencontra por um instante seu encanto, abate de repente sua decepção. O que perdeu o mistério é agora, verdadeira e irremediavelmente, misterioso, verdadeira e absolutamente indisponível. O fogo, que só pode ser narrado, o mistério, integralmente libado numa história, agora nos retira a palavra, fechou-se para sempre numa imagem. (AGAMBEN, 2018, p. 36).

O mistério se perde na vida de tantos homens e mulheres, que no início parecia tão presente e potencialmente promissor para se desenvolver e gerar. Diante das angústias, barbáries e instabilidades do *frenesi* do mundo (e do nosso país) o mistério potencial e criativo é muitas vezes esvaído do interior de nossos artistas. Mas paralelamente a esse momento e ambiente, quando não se tem mais o fogo, a prece, e o lugar, resta ao menos a história passada que pode ser contada, para a partir do hoje construir-se um futuro com novas potencialidades que se apresentam.

LITERATURA E TEOLOGIA

Atualmente há a consolidação dos diálogos entre literatura e teologia no âmbito acadêmico. A Teopoética vem ligar essas duas áreas de forma investigativa. Segundo Salma Ferraz:

A Teopoética foi proposta por Karl Josef Kuschel e trata-se de um novo ramo de estudos acadêmicos voltado para o discurso crítico-literário sobre Deus, a análise literária efetivada por meio de uma reflexão teológica, o diálogo interdisciplinar possível entre Teologia e Literatura. [...] A Teopoética consiste na crítica estético-literária a Deus, no discurso crítico literário sobre Deus, no âmbito da Literatura e da análise literária, a partir da reflexão teológica presente nos autores. (FERRAZ, s/d).

Com a Teopoética, podemos afirmar que para além da presença do sagrado na literatura, como afirma Agamben, a história das grandes religiões da humanidade – cristianismo, judaísmo e islamismo – por meio de seus escritos sagrados, seus prototextos teológicos, desde os mais remotos tempos, testemunham ligações relevantes entre símbolo e metáfora, entre o divino e o poético, entre o teológico e o literário. É o que afirma Eli Brandão:

[...] embora se possa falar de literatura oral, a literatura como instituição estabelece sua *literariedade* com base em seus textos escritos, de modo que, como as referidas religiões se caracterizam como *religiões do livro*, pode-se concluir que é o âmbito do texto escrito que se constitui lugar, por excelência, cujas relações entre teologia e literatura se objetivam, cujos textos se cruzam. (BRANDÃO, 2005, p. 162).

Nessa abordagem entre literatura e teologia, é como se retomássemos o Prólogo do Evangelho Segundo João e afirmássemos que pela literatura o divino se torna verbo, se torna palavra escrita, se torna texto. O lugar dessa relação entre essas duas áreas de saber é o texto, não somente numa dimensão transcendental espiritual, nem meramente na materialidade do mundo, mas na tessitura do texto.

A experiência do Sagrado certamente ultrapassa o texto, mas no Ocidente, sobretudo na tradição judaico-cristã na qual a maior parte de nós cresceu ou teve contato direto, a perspectiva religiosa aparece com forte tradição escrita. O Sagrado é fixado no texto escrito, que é canonizado e integrado em universo cultural sacralizado. Há no Ocidente em certa maneira uma objetivação do sagrado pela tessitura sagrada dos textos. Consequentemente o discurso sobre o sagrado é objetivado.

Segundo Eli Brandão, nas construções iniciais dos textos religiosos há uma simplicidade de criação, onde podemos afirmar que tais textos não passam de linguagens humanas, que depois foram sacralizadas e objetivadas no âmbito cultural:

Quanto à sua configuração, seja qual for o texto, mesmo o que conta de algo de um universo sagrado, não deixa de ser um texto comum, um meio de comunicação entre homens, no qual um autor busca deixar suas impressões em um código destinável a ser decifrável por outros seres humanos, não havendo interferência extra-humana nem do lado do emissor, nem do receptor, sem que o texto deixe de ser comunicação humana, a despeito de ser algo considerado divino. Não se conhece nenhuma língua descida do céu. (BRANDÃO, 2005, p. 166).

Os textos das sagradas escrituras de todas as religiões são linguagens humanas, são símbolos, metáforas, mitos, relatos, que reportam a algo considerado divino. Os discursos religiosos através dos séculos vão objetivar e moldar tais textos, junto das estruturas das instituições religiosas para sacralizá-los e interpretá-los conforme as necessidades contextuais de cada época.

Não conhecemos nenhuma língua que caiu do céu, do nada. O que temos são linguagens humanas que se ligam, conectam, reportam ao divino. Reafirmando com Eli Brandão:

Mesmo aquelas que foram usadas durante muito tempo quase que exclusivamente para fins sagrados são criações sociopsicoculturais. Enquanto meios de comunicação, todas as línguas servem para expressar mensagens profanas ou sagradas; nem ainda pode-se reconhecer um modo sagrado de escrever. Todavia, parece ser característica comum aos textos fundantes das religiões

certa natureza metafórica, estando sua potencialidade no caráter plurissignificativo de sua linguagem, em sua vocação de não dizer nem ocultar, mas apenas revelar indicando, sugerindo. (BRANDÃO, 2005, p. 166).

É essa natureza metafórica e simbólica dos textos sagrados que lhes dão as características de ligação entre o literário e o teológico, entre o real e ficcional e entre o sagrado e profano. A partir de tais textos primitivos, as religiões, os sistemas teológicos e as interpretações dos líderes religiosos darão uma gama de significados para tais escritos. Também numa leitura de tais textos como criação literária, a crítica literária além de neles encontrar rastros do sagrado, pode encontrar os diversos gêneros como mitos, lendas, sagas, epopeias, novelas, tragédias, profecias, revelações, narrações, cartas, poesias, cânticos, etc. A partir deles também podem-se criar adaptações, recriações, críticas, sátiras, peças, etc.

A linguagem poética é a que talvez mais nos encanta nos textos sagrados. Por quê?

Ela é utilizada não para criar um efeito retórico, mas pela limitação que a linguagem literal tem de expressar a experiência indizível. As religiões assim se utilizam da linguagem poética para ter um meio de expressar a experiência pessoal e coletiva do sagrado por *deficiência*, pois essa linguagem não consegue traduzir a intensidade da sua experiência; por *eficiência*, pois os seres humanos são capazes de criar e utilizar sistemas simbólicos para poder transmitir a outros sua experiência; e também por *proficiência*, porque só a poesia tem força, beleza e capacidade de atingir dimensões do humano que a linguagem comum não possui. (Cf. BRANDÃO, 2005, p. 169).

A poesia é a linguagem criada pelos seres humanos para dizer o indizível. Com sua potência metafórica e simbólica ela permite que qualquer um que tenha acesso a um texto poético crie, imagine e sinta a sua experiência do sagrado. A poesia é antidogmática, sua beleza e fluidez não permitem que os sistemas teológicos a enquadrem em interpretações estanques. Unidas a uma leitura também histórico-crítica, elas escapam das interpretações fundamentalistas de alguns sistemas religiosos da história

e da atualidade. O pensamento teológico não tem como se construir univocamente diante de tanta riqueza literária, metafórica e simbólica dos prototextos teológicos.

Aqui podemos reforçar o diálogo entre teologia e literatura, num ponto em que elas se cruzam, pelo fato de o símbolo possuir um duplo sentido: uma dimensão semântica, passível de significação e interpretação; e uma dimensão não semântica, impossível de traduzir conceitualmente. As metáforas constituem a superfície linguística dos símbolos, cuja referência é seu aspecto extralinguístico, que é seu caráter ligado a vida, que se liga ao sagrado. (Cf. BRANDÃO, 2005, p. 173-174)

A literatura é um campo aberto e acolhedor dentro da história para a manifestação tanto do sagrado como de outros elementos aos quais o ser humano evoca. Ela não tem tema específico, toca na realidade social, política e histórica do mundo, mas também nas emoções, subjetividade e sonhos dos seres humanos. Ela convoca textos e mais textos para fazerem parte desses mundos:

Como a literatura não tem temática específica, ela sempre convoca outros textos, entre os quais os prototextos bíblico-teológicos, porque nela se evidencia cruzamento dialógico de vários textos, que se dá em níveis horizontal e vertical; diálogo entre o texto e o leitor, entre o texto e seus outros textos; entre o texto e o mundo. (BRANDÃO, 2005, p. 175).

A literatura de forma artística e ficcional engendra uma apresentação do real. Apresenta também aquilo que está para além do real e do físico, o (meta)físico, o lugar (ou não-lugar) do transcendental, do sonho e do devaneio. É nessa potência de significados e simbolismos que a Literatura pode chamar também a teologia para desfazer os discursos unívocos, unilaterais e intransigentes para novas formas de percepção do real (e irreal) do sagrado e do profano, do histórico e do transcendental. Nessa busca de novos textos a literatura não interrompe sua potencialidade artística e criadora, e desacomoda a teologia de abordagens estanques, congeladas e inertes. A literatura faz assim um percurso da metáfora ao símbolo e a teologia faz um percurso inverso, do símbolo à metáfora. Ou seja, “Em relação à natu-

reza do poético, entendemos que a poesia é a linguagem, por excelência, da teologia.” (BRANDÃO, 2005, p. 176).

É visto assim como a teologia necessita recorrer a literatura para “cumprir se papel”. Se a Literatura é onde surgem os prototextos que posteriormente são sacralizados e interpretados dentro dos sistemas religiosos e teológicos, a Teologia não pode esquecer dessa função primeira das metáforas e símbolos em seus discursos. Junto com Antônio Magalhães, afirmamos que:

Para a teologia, o recurso à literatura oferece possibilidades efetivas de reelaboração de seus processos reflexivos, colocados sob suspeita pelo “fim da metafísica” (Heidegger) e pela relativização da linguagem tradicional da fé e da teologia, cada vez mais submissa aos ditames de normas pouco ligadas à dinâmica das vivências e às narrativas das comunidades de fé e da cultura. (MAGALHÃES, 2004, p. 26).

Recorrendo a literatura, a teologia tem um “alento”, ou “respiro”, onde atualizar seus discursos, visões e interpretações.

Para Walter Benjamin, um dos maiores expoentes da intelectualidade alemã do século XX, houve uma queda, um distanciamento entre a linguagem humana e a linguagem divina, como afirma Carvalho:

Para os românticos, havia uma linguagem original compartilhada por Deus e os homens. Essa linguagem permitia ao homem uma comunhão total com o universo, sem mediação. Houve, todavia, uma “queda”, um distanciamento entre a linguagem divina e a linguagem humana, estabelecendo-se assim um caos. Já não pode mais a linguagem humana expressar o divino, falar do inefável. A poesia surge então como possibilidade de reconstrução, recriação, restauração do contato perdido. (CARVALHO, 2001, p. 42-43).

É nessa restauração e religação do contato perdido que nossos poetas e teólogos devem se esforçar na atualidade, sem dogmatismos e intransigências seja nas criações ou nos discursos, mas para encontrar o que falta em parte da humanidade e sociedades atuais: o desejo de utopia, de vida que corre nas veias, de ânimo e amor por uma causa.

Como também afirma Carvalho, “Benjamim também concebia uma

origem mágica e misteriosa para a linguagem. Para ele, entender a origem da linguagem é conhecer a essência desta.” (CARVALHO, 2001, p. 43) Assim a poesia, a literatura é o que conserva o que há de simbólico e original na linguagem humana, é um vestígio do sagrado. E sem estes elementos não teríamos vida, criatividade e sonho.

FOGO E RELATO: CONTRA TODO ESVAZIAMENTO E DESÂNIMO

O fogo (o mistério) e o relato (a história) se configuram como dois elementos principais e indispensáveis à literatura. Sem a história não há o que escrever no papel, sem o mistério não há de onde surgir a inspiração consciente e inconsciente para a criação literária.

Em tempos em que o mistério parece esquecido é momento de retomar e inflar os pulmões de nossos poetas, romancistas, contistas (e até dos críticos) com o mistério do fogo esquecido mas que ainda há na humanidade. Esse mistério trazido do fogo para a coração, para a mente, para os papéis é o material de nossas pesquisas acadêmicas. Deixá-lo apagar pelo desânimo, descaso e desleixo (nosso e de outros) não é uma saída viável para o presente e o futuro.

Deixando apagar os fogos e os relatos poderíamos no futuro nos perguntar como Álvaro de Campos em Tabacaria: “Fiz de mim o que não soube, e o que podia fazer de mim não o fiz.” O que estamos fazendo e faremos de nós e de nossa literatura, nossa história, nossa subjetividade?

Com essa pesquisa apresentamos como em Giorgio Agamben o sagrado se faz presente na literatura. Vemos que a humanidade, ao longo de sua história, afasta-se cada vez mais das fontes do mistério e perde, pouco a pouco a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar, a prece e a história. Com essas afirmações percebemos o momento oportuno de reforçar e resgatar e buscar esse fogo e esse relato que trazemos em cada um de nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Editora Boitempo. 2018.

BRANDÃO, Eli. ...E o divino se faz verbo: conjunções entre símbolo e metáfora. *Estudos de Religião*, São Bernardo do Campo, v. 19, n. 29, dez. 2005.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. Religião e Literatura: algumas inter-relações possíveis. *NUMEM: Revista de estudos e pesquisa da religião*. Juiz de Fora: Editora UFJF. V. 4, n. 1, jan/jun 2001.

MAGALHÃES, Antônio C. M. Religião e interpretação literária – perspectivas de diálogo das Ciências da Religião com a Literatura. *Religião & Cultura*, V. III, nº 6, DTCRPUC/SP: São Paulo, jul/dez 2004.

A criação de Adão, Michelangelo. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>. Acesso em: 24 de janeiro de 2019.

FERRAZ, S. *O que é o NUTEL?*. Disponível em: <http://teopoetica.sites.ufsc.br/sobre.php/>. Acesso em: 24 de janeiro de 2019.

INTERDIÇÃO, RASGO E METAMORFOSE: A TRAJETÓRIA DE UMA PERSONAGEM TRANSFORMADA PELA GUERRA

ESTELA RAMOS DE SOUZA DE OLIVEIRA*

RESUMO Acompanhar o percurso de uma personagem possibilita ao leitor ver e viver o mundo por meio do olhar do ser ficcional (BERARDINELLI, 2007; CANDIDO et al, 2007). Este, por sua vez, não está apartado dos acontecimentos que vivencia e das relações que estabelece. Considerando essas premissas, apresento neste trabalho um convite à escuta e acolhida da trajetória de Dubula, personagem que se constitui a partir de interdições experienciadas em *Mulheres de Cinzas*, livro 1 da trilogia *As Areais do Imperador*. Essa narrativa, escrita por Mia Couto, é definida pelo autor como uma recreação ficcional inspirada em fatos e personagens reais de uma Moçambique do final do século XIX, marcada por disputadas diversas, motivadas, por um lado, pela Coroa Portuguesa e, por outro, pelo Império de Gaza. Nesses e entre esses dois polos, pessoas, histórias de vida, memórias que, em um espaço demarcado pela violência da guerra, são sempre transformadas.

PALAVRAS-CHAVE 1. Mia Couto. 2. *As Areais do Imperador*. 3. *Mulheres de Cinzas*.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Tânia Regina Oliveira Ramos. Bolsista FAPESC. E-mail: estela.letras@gmail.com.

O que é interessante é a personagem: através do seu olhar, com seus olhos e sua mente, graças a seu corpo em movimento no tempo e no espaço, ou seja, do seu ponto de vista, ao ler, vemos e vivemos o mundo.

Alfonso Berardinelli

“Estamos em um curso de Literatura. Então devemos ler literatura.” Estas foram as primeiras palavras que ouvi no curso *Silêncio e Literatura, Mentira e Montagem*, e, preciso dizer, uma das primeiras frases que escutei de uma docente depois do ingresso para o Doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Tenho a impressão de que o eco delas me acompanhará no ofício do fazer-me docente, do ser professora de línguas e de minha construção como pesquisadora na área. Ao ouvi-las da professora Maria Aparecida Barbosa, ministrante da disciplina, muitas outras concepções e leituras que estavam de certa forma sendo por mim amadurecidas passaram à centralidade, assim como o texto literário.

Uma das concepções a qual relacionei à fala da professora vem da premissa que “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício.” (CANDIDO, 1985, p. 6) Nessa perspectiva, o que exponho e compartilho aqui é a síntese de um exercício de leitura, o qual contribuirá também para minha própria compreensão e constituição da pesquisa de doutoramento que empreendo a partir da escrita de Mía Couto na trilo-

gia *As Areias do Imperador*. A narrativa é definida pelo próprio autor como “uma recreação ficcional inspirada em factos e personagens reais” (COUTO, 2015, p. 9) e se constitui a partir da Moçambique do final do século XIX, marcada mais precisamente por uma guerra motivada por um lado pelo interesse da Coroa Portuguesa em manter como território lusitano as terras moçambicanas e, de outro, o desejo do Imperador de Gaza em expandir seu território e exército. Na narrativa do livro I, *Mulheres de Cinzas*, em meio a esses dois polos, está a família de Imani, personagem que também atua como uma das narradoras, uma menina de quinze anos da tribo VaChopi. Seu povo, um dos poucos que habitava as Terras da Coroa e que se manteve fiel aos portugueses, estava exposto às mais diversas violências que um ambiente marcado pela guerra pode proporcionar.

Para a leitura aqui proposta, será retomada a trajetória de Dubula, uma personagem que se constitui a partir de interdições experienciadas ao longo da narrativa. Sem a pretensão de esgotar o inesgotável (CANDIDO et al, 2007) que é a personagem de ficção, é tangível relacionar suas mudanças a fatores do plano individual e social, ocasionadas pela guerra a que estão submetidos tanto os seres ficcionais quanto as pessoas reais (CANDIDO et al, 2007) que vivenciaram o contexto representado nesse romance histórico.

Como o ser ficcional não é apartado dos fatos que vivência e tampouco das personagens com as quais se relaciona, para situar Dubula na narrativa é necessário recuperar aquelas que mais proximamente se relacionam com sua história: seu núcleo familiar. Ele é o filho mais velho de Katini e Chikazi, irmão de Mwanatu e Imani. O pai, Katini, um defensor (por conveniência ou convicção) dos portugueses, é um artesão que faz música e instrumentos musicais, cujas atitudes ora o revelam extremamente sensível e atento às necessidades da filha e da esposa, outrora mostram seu aspecto intempestivo, violento e bruto (com um comportamento que compromete desde o início da narrativa seu relacionamento com o filho Dubula); sua mãe, Chikazi, é uma mulher atenta às consequências que a guerra pode gerar, resistente à subserviência dispensada aos portugueses e que se posiciona fortemente contrária às imposições culturais dos colo-

nizadores brancos; Imani é uma menina muito bela, que vive um conflito interno por causa de sua condição de transitar entre os VaChopi, o quartel português, instalado na comunidade onde mora, e a Igreja Católica, influente na formação escolar e cultural desde a infância; Mwanatu, o irmão que foi enviado para a catequese e educado por um padre português, assim como Imani, domina a língua dos brancos e passa a prestar serviços aos portugueses que moram no quartal de Nkokolani, onde reside a família.

Cada um dos irmãos, Mwanatu e Dubula, representa os extremos envolvidos na disputa, sendo descritos inclusive com habilidades e talentos opostos. O primeiro, definido como lerdo e incapaz, é justamente o contrário do que se descreve sobre o segundo, que é forte e corajoso. Enquanto o mais novo atuará como sentinela e defensor do quartel português, mesmo servindo de chacota para todos, o mais velho, desde o início da narrativa, deseja romper com o posicionamento político de sua tribo e pertencer ao exército de Ngungunyane, Imperador de Gaza, inimigo dos portugueses e dos VaChopi. Imani explicita: “A diferença entre os meus dois irmãos traduziam os dois lados da fronteira que separava toda a nossa família. Os tempos eram duros e pediam-nos que escolhessem fidelidades.” (COUTO, 2015, p. 51)

Nessa narrativa, cada personagem é *um mundo*. O ambiente redutor, dessecador e infértil da guerra, é no romance um abundante conhecer da alma humana. Por isso, o esforço da síntese serve apenas para contextualizar de onde vem aquele sobre o qual vamos observar a trajetória dentro da narrativa, Dubula. Seu nome significa “disparo de arma” e fora dado pelo pai, o responsável por apressar o nascimento do primogênito, conforme narração de Imani:

Dubula quer dizer “disparo de arma”. Meu pai deu-lhe esse nome porque, no parto desse filho e já cansado da espera, empunhou a velha carabina e disparou sobre o teto da casa. Foi com os nervos, desculpou-se depois. Na verdade foi aquele petardo que apressou o parto da criança. Dubula foi fruto de um susto, de uma faísca. Ele era como a chuva, filho de um trovão. (COUTO, 2015, p. 49).

O nascimento de Dubula não aconteceu de forma espontânea, respeitando o tempo natural do parto, nem a relação entre mãe e bebê. O pai, com quem o menino teve uma convivência bastante conflituosa ao longo da narrativa, foi quem forçou de maneira inconsequente aquela saída do útero materno. Ou seja, não se trata de um nascer e sim de um precipitar-se diante da vida. Usando elementos da natureza, cuja referência é absolutamente próxima às crenças da narradora, a chegada de Dubula à família vem como a chuva, também um processo de precipitação ocasionada especialmente por elementos que lhe são externos. A vinda do filho então representa a pressa, não do menino, mas está expressa como uma urgência que interfere possivelmente na percepção que ele e os outros terão sobre sua existência, com o nome que lhe acompanha pela vida, o “disparo de arma”. Não há inocência no ato de nomear. O pai, os portugueses, Imani e a mãe revelam capítulo a capítulo a consciência que têm no ato de poder que é nomear algo. Por isso, o batismo do menino não é desvinculado da representação que assumirá no enredo.

Além desse fato, observa-se que, ao nascer do primeiro filho, há na casa dos VaChopi um armamento de fogo, a carabina. Não se trata de um instrumento bélico dos povos nativos. Isso revela que a família, antes do nascimento de Dubula, já estava exposta à interferência cultural lusitana, além de indicar a necessidade de proteção, comum a ambientes hostis, violento e, no caso específico, de disputas territoriais. De fato, ao longo da narrativa, é revelado o percurso da tribo da família de Dubula, os VaChopi, antes de se estabelecerem no interior, em Nkokolani. A terra natal deles, situada no litoral, os assegurava contra a invasão do Exército de Gaza, que temia o mar, por isso, representava uma terra sem ameaças de conflito constante. Sem risco de invasão do Imperador Ngungunyane, os portugueses colonizadores não tinham razões para promover ali batalhas. Essa calma passou, segundo a fala amargurada de Chikazi, quando o avô paterno de Dubula decidiu repentinamente levar toda a família para o interior, em Nkokolani, onde se passa a narrativa. O que a mãe de Imani não sabia e que fora revelado à menina quase ao final do livro 1, é que a ida para lá foi, na verdade, uma fuga. O patriarca da família e chefe dos VaChopi

havia sido recrutado pelos portugueses para transportar armas. Não sendo possível a simples recusa sem retaliações, a negação aos serviços lusitanos custou a ele e a toda sua família a saída da terra natal para o interior. Foi assim, tendo como consequência a mudança territorial de toda sua gente, que Dubula e sua família passaram à exposição do conflito e sofreram também eles uma interdição da terra de suas origens. Essa foi a primeira intromissão da guerra na vida da família de Dubula e dos VaChopi, que acompanharam seu chefe.

Em tempo, os VaChopi eram formados por alguns núcleos familiares, mas que não chegaram a ser apresentados na narrativa. A única exceção é a aparição mais evidente do tio Musisi, irmão de Chikazi, que é um inimigo declarado dos VaNguni, um homem com sede da guerra e do sangue de Ngungunyane e, mais tarde, definido por Dubula como um digno opositor por ser um verdadeiro guerreiro e o único homem da família. Uma clara ofensa ao próprio pai, que não vê sentido em se envolver com a guerra. Como se isso fosse possível a eles depois da chega a Nkokolani.

No plano social, a narradora Imani faz diversas observações sobre os hábitos da família, comparando-a às demais. Verifica-se que o núcleo familiar de Dubula é o mais próximo aos costumes portugueses, especialmente porque o pai tem o anseio de que os filhos sejam *civilizados*. A verdadeira idolatria que o pai dispensa aos lusitanos é evidenciada pela forma como eles cultivam os hábitos de banho, a vestimenta e alimentação. Ainda assim, mesmo com a influência e total prestígio que o pai dá aos portugueses ao longo da narrativa, verifica-se que a educação do filho mais velho está mais próxima às tradições locais.

Há referência no texto sobre a participação de Dubula em um ritual de iniciação, de acordo com as chamadas antigas tradições. Diferentemente dos irmãos mais novos, Mwanatu e Imani, que foram enviados à catequese, aprendendo a língua portuguesa e assimilando diversos hábitos culturais do colonizador, Dubula vivenciou um rito de passagem nos moldes da tradição local. Em coerência a esta, aos seis anos de idade, dormiu sozinho na mata durante semanas, coberto pelo capim, sendo também circuncidado e instruído em assunto de sexo e de mulheres. Esse ritual

e tudo o que está nele envolvido foi muito significativo para Imani, especialmente pelo fato da ausência do irmão na casa, segunda vez em que Dubula foi apartado da mãe, circunstância nomeada por Imani como uma interdição.

Sobre a opção em fazer parte desses rituais, não há menção de quem levou o menino. Explicita-se apenas que “Dubula, o mais velho, não precisou escolher. A vida escolheu por ele.” Referindo-se tanto ao lado que ele tomou na guerra quanto à participação nos rituais de iniciação. Mais uma vez, assim como ocorre com o nascimento, não é uma atitude motivada pelo menino que promove suas mudanças. Há forças externas maiores que atuam, conscientes ou não, e que o afastam primeiro da mãe e depois da própria família, uma vez que o núcleo a cada momento replicava mais e mais os hábitos dos portugueses.

Nesta parte da narrativa, é latente o zelo que a progenitora dispensava a Dubula, incomparável ao trato recebido pelos outros filhos. De acordo com a leitura, no tempo em que os meninos ficavam retidos na mata participando da iniciação, as mulheres estavam proibidas de se aproximarem e acessarem a determinados lugares sob a consequência de serem amaldiçoadas. Sem ultrapassar o espaço permitido à chegada das mulheres, a mãe levava comida para Dubula, deixando-a em local escondido. Mais tarde, quando adulto, Dubula sairá definitivamente de casa para transformar-se em um guerreiro VaNguni, e esta dinâmica de levar comida escondida ao filho se repetirá.

Ainda sobre Nkokolani, é preciso dizer que recebeu além dos VaChopi e de outros povos, a instalação de um quartel português. Este, já no começo da narrativa é definido como ruína do que deveria ser um regimento e uma fortaleza. Ou seja, de uma potencial representação do imponente poder lusitano para o qual as promessas de construção o antecipavam, o local passa a representar o abandono, a degradação e a decadência. O único português ocupante do local, diante da ausência do Estado e da espera de homens e armas que nunca chegaram, o transforma clandestinamente em um comércio. Isso dura até a chegada de Germano de Melo, um sargento que atuará também como o narrador do romance e viverá uma

história de amor com Imani, quando este vem com a missão de condenar o comerciante pelos desvios de finalidade no quartel e traição.

Com a chegada de Germano, uma nova esperança de ocupação definitiva se renova. O ingresso do oficial naquelas terras promove novamente entre os moradores a esperança de que Portugal estava ali para tomar posse das terras e eliminar definitivamente a ameaça de invasão do Império de Gaza. Não que isso representasse alguma fidelidade ou preferência. A população do entorno e o próprio sargento passam os dias à espera do Exército Português como quem aguarda a estabilidade e a paz. No entanto, isso não se confirma. Pelo contrário, a narrativa explícita ausência de planejamento e qualquer estratégia militar e política para ocupação e defesa do território. A espera pelos soldados portugueses é constante e desoladora.

Contudo, se havia espera pelos portugueses, em Nkokolani também existia a espera pelos invasores liderados por Ngungunyane, conforme narração de Imani:

Antes das invasões não sabíamos o tamanho da devoção de Dubula pelos VaNguni. Víamo-lo, ao fim da tarde, escalar a mais alta encosta. Era uma duna despida de vegetação, branca de ferir a vista. Sobre ela, no topo da crista virada a sul, ele se sentava vigilante. A aldeia acreditava que estivesse acautelando a chegada dos VaNguni. Mas não era o receio que o movia. Era o desejo que eles chegassem.

Ao fim da tarde eu subia a ladeira para o sacudir e reclamar o seu regresso a casa.

– Isto não pode continuar, Dubula. Queremos que volte e venha pedir perdão ao nosso pai.

Nunca respondeu. Estava à espera dos bárbaros como se estivesse à espera de si mesmo. Ele queria ser invadido. Queria ser conquistado, ocupado da cabeça aos pés, a ponto de se esquecer de quem era antes da invasão. (COUTO, 2015, p. 250).

Há no fragmento uma referência ao poema de Constantino Cavafis, *À espera dos bárbaros*, cujos versos aqui são apresentados:

O que esperamos na ágora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?
Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.
Que leis hão de fazer os senadores?
Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o imperador se ergueu tão cedo
e de coroa solene se assentou
em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.
O nosso imperador conta saudar
o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe
um pergaminho no qual estão escritos
muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os pretores
usam togas de púrpura, bordadas,
e pulseiras com grandes ametistas
e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
Por que hoje empunham bastões tão preciosos
de ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,
tais coisas os deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores
derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje
e aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?
(Que seriedade nas fisionomias!)
Por que tão rápido as ruas se esvaziam
e todos voltam para casa preocupados?

Porque é já noite, os bárbaros não vêm

e gente recém-chegada das fronteiras
diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução.

A intertextualidade promove o acréscimo de uma nova percepção da personagem: Dubula é também a personagem da espera. Uma espera patrocinada pela agonia de viver na penumbra da história, no esquecimento, no invisível de uma pequena tribo que ainda não encontrou uma razão pela qual se possa viver ou morrer. É esse um dos grandes conflitos que estabelece entre ele e o pai. Afinal, para este, há que se preservar a vida pela discrição e pela invisibilidade.

Para Dubula, no entanto, a chegada dos bárbaros seria uma mudança para aquela situação de eterna espera coletiva, mas, de acordo com a narração de Imani, uma ruptura também para ele próprio. A chegada dos bárbaros como uma possibilidade de invasão do outro e abandono de si. Na interpretação de Candido sobre o poema, os versos manifestam

(...) uma aspiração contida à catástrofe, exprimindo o dilaceramento contraditório que pode assaltar as consciências e as civilizações. Dilaceramento cujas raízes vêm talvez do período romântico, onde avultaram tanto na literatura a divisão da personalidade, o sadomasoquismo e o gosto da morte no plano individual. No plano social, a vertigem da ruína e a certeza de que as nações morrem, como os indivíduos. (CANDIDO, 1990, p. 50).

Nessa perspectiva, Dubula representa a si e todo um conjunto de pessoas e a forma como ele entende a necessidade de catástrofe para o coletivo que o circunda. Como as falas de Dubula são raras ao longo da narrativa e aparecem sempre sob o filtro de Imani, aspectos do plano individual são quase imperceptíveis. Todavia, considerando o plano social e a relação entre a morte de nações e indivíduos, estas encontram ressonância na fala de Dubula, assim como a aspiração à catástrofe está em Imani.

Na condição como viviam os VaChopi, desde o êxodo de suas terras genuínas até a permanência em Nkokolani, Imani manifesta como todos

conviviam com o sentimento da espera eterna pelo salvar dos portugueses. A expectativa de uma batalha que trouxesse a paz nunca se confirma, nem mesmo acontece ali um confronto armado. A maioria dos moradores de Nkokolani entendia como certo o dia em que os guerreiros de Ngungunyane seriam derrotados pelos soldados portugueses. Esta espera alimentava as esperanças, os conflitos, os dias daquelas vidas que estavam ali instaladas. Uma realidade não somente dos nativos como também do oficial português enviado àquelas terras moçambicanas, Germano. A crença maior deste estava em colaborar com a Coroa Portuguesa e ajudar na supremacia de quem o enviou. Contudo, os bárbaros nunca chegam. Nem as tropas portuguesas chegam. Tampouco chegam os armamentos.

E assim como no poema de Cavafis os bárbaros seriam a solução, também na concepção de Dubula os invasores seriam a sua solução. Na verdade, se observadas as falas e os comportamentos, Katini era o único a revelar que não queria a batalha. Confiava que, se os VaChopi ficassem escondidos, calados e nulos, ninguém os notaria e poderiam viver suas vidas sossegadamente. Para o pai, a invisibilidade bastava. Para Dubula, isso era inadmissível e um motivo de constrangimento. Viver assim só por metade não era o que queria. Nas palavras de Imani: “(...) o meu irmão juntara-se à batalha na certeza de que conhecia seu inimigo. (...) E invejei o modo como ele, perdido o sentido de viver, encontrara uma razão para morrer.” (COUTO, 2015, p.255-256). Por isso, este sentava-se à porta da cidade à espera dos bárbaros.

No contexto de incerteza a que estavam submetidos, sendo os VaNguni ora ameaça outrora lenda, Dubula revelava também que, para além do sentido que encontrara para morrer, havia na espera pelos bárbaros uma possibilidade de ascensão individual, respaldada na política de expansão territorial do Império de Gaza:

Veze sem conta pedíamos a Dubula contenção na declarada simpatia pelo ocupante. O cunhado Misisi não aceitaria esses delírios. Em desespero de causa, o meu velho (Katini) insistia, perguntando:

– E se, no final desta guerra entre invasores, ganharem os VaNguni? Que diferença faz para nós?

– *Se ganharem os VaNguni, eu sempre poderei ser alguém. Que pessoas seremos se ganharem os portugueses?*

Nós que víssemos, dizia ele, o exemplo de Maguiguane, o chefe militar Ngungunyane. Ele não era um nguni, mas tinha sido aceite e promovido. E prosseguiu, em desafio: no exército lusitano, havia um único chefe preto? Morreram milhares de negros lutando do lado dos portugueses. Alguma vez se viu homenagem, uma recompensa que aos africanos que tomaram? Só o nosso irmão Mwanatu, que nascera tonto, é que ainda acreditava ter ganho o respeito dos brancos. Tudo isto falou, empolgado, o mano Dubula. (COUTO, 2015, p. 251).

No diálogo está revelado outro interesse que acompanha Dubula. A ascensão individual de um homem de outra nação é possível no Exército de Gaza, algo ausente na política de colonização portuguesa. Essa, que também se configura como uma estratégia para conquistar novos adeptos ao Império Ngungunyane, revela mais uma fragilidade daquele povo fiel aos portugueses. O que os VaChopi representariam de fato à Coroa? Qual valor teriam as próprias vidas? Quanto lhes custaria a lealdade? A sabedoria do pai imerge neste momento para encerrar a conversa: “Para mim não interessa a cor da cobra. O veneno que nos mata é sempre o mesmo.” (COUTO, 2015, p.251)

Há nessa discussão muito mais do que a simples acusação entre pai e filho. A sombra dessa conversa ronda os próprios conflitos individuais e as discussões coletivas que levam ora uma tribo a optar pela lealdade aos portugueses outrora aos invasores de Gaza. Estão envolvidas no diálogo outras questões muito mais profundas e que inferem diretamente no plano social. O pai não é, como o filho sustenta, um acovardado diante dos fatos. Ele tem um conhecimento profundo das relações de poder. Quando o pai de Katini fugiu da terra natal para não transportar armas para os portugueses, quem o convenceu a não participar da missão foi a esposa, mãe de Katini. Para ela, as armas que hoje o marido carregaria para matar o inimigo amanhã seriam as mesmas usadas para matá-los. O argumento foi suficiente. A fragilidade de outrora era a mesma e, talvez, na concepção de Katini, tornar-se invisível seria o maior instrumento de resistência. Deixar a luta para quem era da luta e a promovida se configurava em um ato heroi-

co. Qualquer que fosse o posicionamento, o prejuízo para os VaChopi já estava sacramentado. Os sujeitos não são sujeitos da história, que podem mudar os rumos dos acontecimentos. Os sujeitos estão sujeitos à história, na medida em que apenas “podem” escolher a qual lado pertenceriam nessa disputa, ou seja, por quem iriam morrer.

Contudo, Dubula ainda faz uma outra ponderação, comparando os dois polos da guerra e as possíveis consequências em se manter de um ou de outro lado. Em suas palavras,

– Mais vale um Ngungunyane do que qualquer português.

E explicava: o monarca nguni era um imperador já sem império; os brancos eram um império sem imperador. Um imperador termina quando morre; um império faz morada em nossa cabeça e permanece vivo mesmo depois de desaparecer. Era do inferno e não do demônio que nos deveríamos defender. (COUTO, 2015, p. 250).

E assim, todos esses eventos antecederam e marcaram a preparação para a saída definitiva de Dubula da casa materna, descrita por Imani:

Tantas vezes revivo a derradeira visita de Dubula que parece que ele nunca chegou a extinguir-se pelo mundo. Recordo-me dessa longínqua tarde em que, ao entrar em casa, vi meu irmão mais velho sentado, de costa para a porta. (...)Aproximei-me a medo, rondando seu corpo de estátua. O sangue brotava-lhe das orelhas, lento e espesso. (...) Os rasgões nos lobos das orelhas não deixavam dúvida: Dubula escrevera no corpo a marca de um outro nascimento. Ele já não era nosso. Ele era um *nguni*, igual aos outros que negavam nossa existência. Abracei-o como se nunca mais fosse o ver. Ou como se já tivesse deixado de o ver. E pedi-lhe que fosse embora antes que o nosso pai chegasse. (COUTO, 2015, p. 52).

O encontro que antecede esta saída definitiva de Dubula do convívio familiar, revela que, diferentemente das interdições anteriores, a saída foi uma decisão dele, motivado, entretanto, por uma situação de guerra imposta àquele povo e àquela família, o que não deixa de ser também uma violência. Já são revelas aí as primeiras mudanças físicas da personagem, uma necessidade para que se tornasse um guerreiro VaNguni. Ele mesmo

fez as marcas no corpo. Isso pode ser compreendido como um rito de passagem, mas é também característico daqueles que servem ao imperador Ngungunyane. Na verdade, segundo Imani, de uma forma geral os soldados precisam de uma distinção para que se afastem de suas figuras humanas e da humanidade, como se vê em um episódio logo no início do romance:

Naquela manhã, a única pegada (no pátio da casa) era a de um simba, esses felinos que, na calada da noite, farejam nossas capoeiras. A mãe foi conferir as galinhas. Nenhuma faltava. O insucesso do felino somava-se ao nosso fracasso: fosse visto o bicho, e seria prontamente caçado. A pele pintalgada das ginetas era cobiçada como sinal de prestígio. Não havia prenda melhor para agradar aos seus grandes chefes. **Sobretudo aos comandantes do exército inimigo, que se ornamentavam até perderem a forma humana. É para isso que servem as fardas: para afastar o soldado da humanidade.** (COUTO, 2015, p. 20, grifo do autor).

As transformações postas na partida estão apenas em seu início e, mesmo não morando com a família, núcleo que ocupa maior relevo na narrativa de Imani, ao leitor são dadas as pistas para reconhecer as mudanças físicas e comportamentais de Dubula. Ao relatar a ausência do irmão depois desse encontro, Imani aproxima a saída definitiva à interdição pela qual havia passado na infância naquele ritual de iniciação:

A mesma interdição se repetia agora, desde que Dubula fugira de casa e vivia em parte incerta. Diziam que dormia cada noite num diferente recanto da floresta. Na penumbra da aurora, o mano rondava o nosso quintal sabendo que, às escondidas, a mãe deixara um prato com comida no topo da termiteira. (COUTO, 2015, p. 51).

Nesta, de forma similar a primeira, a mãe passa a deixar comida no topo de uma árvore da aldeia para que o filho, na atual condição de guerreiro VaNguni e inimigo dos VaChopi, ficasse alimentado. De certa forma, não apenas nutrido das necessidades viscerais e físicas, que igualam os homens aos bichos, mas alimentado do cuidado materno e lembrando a Dubula de sua natureza humana, reforçada pelo amor e afeto que havia na

atitude da mãe.

O enredo é sutilmente apresentado ao trazer em diferentes momentos informações que permitem ao leitor construir a forma como Dubula passa a se relacionar com a família a partir da terceira interdição. Além da apresentação dos fatos não ocorrer na sequência cronológica ou linear¹, a narrativa mescla informações sobre tempo, espaço e personagens que, combinadas pelo leitor, sugerem novas informações sobre Dubula. O fato de o filho aparecer às escondidas para alimentar-se pode ser recuperado se agrupadas informações concedidas ao longo do romance.

É ritualístico, por exemplo, a forma como todas as manhãs Chikazi acorda e varre o pátio. Com a silenciosa vigilância de Katini, ela passa a vassoura no terreiro sob a justificativa paterna de identificar se há pegadas de bichos noturnos, ladrões de comida. No entanto, a certa altura Imani revela, eram as marcas dos pés de Dubula que eles estavam a sondar. “As pegadas que o pai procurava na areia não eram de bicho. Pertenciam ao seu próprio filho.” (COUTO, 2015, p. 51). Os pais, naquele exercício matinal de varrer, deixar o pátio liso de um dia para o outro e, na manhã seguinte, observar o chão antes de repetir todo o ritual, era uma estratégia. Para Chikazi, uma forma de acompanhar os passos do filho, saber se ele estava vivo, próximo à família e alimentado; para o pai, uma confirmação de que Dubula havia passado por uma metamorfose. Não apenas um bicho qualquer, como alguma galinha que vem atrás de comida, mas um guerreiro VaNguni, distante de qualquer virtude humana. Cada uma das percepções somadas equilibram a transição pela qual a personagem estava passando

1 Essa organização textual é, segundo Alfonso Berardinelli uma herança do romance “realista” e “naturalista”, bastante comum também no romance do século XX, e se aproxima com estes especialmente porque as personagens “São, em geral, vozes que representam e monologam, que nos pedem muita condescendência, muita paciência (aonde querem nos levar?), e talvez um grau excessivo de proximidade e cumplicidade, como se permitindo uma intimidade excessiva com o leitor.” (BERARDINELLI, 2007, p.129) Essa definição também se aplica às personagens do romance *Mulheres de Cinzas*, especialmente Imani e Germano de Melo, narradores-personagens, mas podem ser replicados às participações e falas das demais personagens cujas revelações mostram seus conflitos e deixam o leitor em dúvida se o “que pensam do mundo é real, hipotético, objetivo ou ilusório.”(BERARDINELLI, 2007, p. 129).

naquele início da terceira interdição.

Outro episódio que mostra esse processo intermediário de mudança, da transição de humano para o guerreiro metamorfoseado em animal, está no encontro entre Imani e Dubula em uma igreja. A irmã enviou um bilhete para encontrá-lo, e ele atende indo ao encontro. Ao chegar à igreja, Imani descreve: o chão da igreja estava coberto por penas de coruja. No romance não fica explícito, mas sugere que as penas caíram dos ornamentos usados por ele, como um legítimo guerreiro Vnguni deveria usar. Nessa conversa, a penúltima aparição da personagem na narrativa, Dubula ainda revela sua face humana, demonstrando a preocupação e um cuidado fraterno ao aconselhar que Imani saísse de Nkokolani junto com o português a quem ela amava: “Se fosse a você, minha irmã, eu ia a casa dele agora. E pedia-lhe para fugir daqui. Faça isso, se é que gosta dele. Porque quando eu, junto com os VaNguni, entrarmos em Nkokolani, acabaremos de vez com esse quartel.” (COUTO, 2015, p.203) Sem se despedir da irmã, abandona o encontro como se estivesse se desvinculando de sua própria humanidade. Assim o faz, segundo Imani porque “Só se despede quem espera um reencontro. E ele não me queria ver nunca mais.” (COUTO, 2015, p.203) Certamente por estar próximo à irmã, o recordava de seu papel como familiar, filho, VaChopi. E ele não queria isso. Seu desejo desde a mais tenra idade era ser invadido pelos *nguni* de tal modo que não se lembrasse mais de quem era antes da invasão.

Depois desse encontro, no qual ainda era possível ver a figura humana de Dubula, cria-se uma expectativa de que esta seria a última aparição dele. Contudo, restava tanto à família quanto ao leitor, a oportunidade de acompanhá-lo mais uma vez. Agora totalmente modificado, aparece na forma de um *txigono*, espécie de duende que roubava casas e invadia currais:

(...) uma monstruosa figura invadiu-nos o quintal depois de ter pulado a vedação, espalhando terror entre as mulheres e crianças.

Num primeiro relance aparentava ser a mais grotesca e aterradora besta. Depois foi-se percebendo nele uma certa familiaridade. Os monstros são tanto mais assustadores quanto mais sugerem uma figura humana. Era o caso daquela aparição. Na cabeça do *txigono* balançavam três penas de avestruz.

Uma espécie de barrete feito de peles, apertado atrás com uma fita, fazia com que a cabeça parecesse bem mais volumosa. À volta do pescoço trazia uma tira negra de pele de vaca que nós chamamos de *tinkosho*. Pernas, barriga e braços estavam ornamentados com correias de pele de vaca. À volta da cintura tinha amarrada uma pele do gato selvagem. No início urrava com voz mais de bicho que de gente. Aos poucos fomos percebendo que berrava em xizulu, a língua dos ocupantes. E o temor cresceu com aquela constatação. Já rarefeitos da surpresa, alguns homens ganharam coragem e saltaram-lhe em cima, dominando-o à força. Já o maltratavam quando o pai interferiu:

– *Vamos ver quem é o desgraçado!*

Retiraram-lhe à força os adereços com que se mascarava. Não sei se para mim constituiu surpresa: quem se ocultava por detrás daquela máscara não era senão o meu irmão Dubula. (COUTO, 2015, p. 248-249).

Ao ver o filho usando aquelas vestimentas, o pai trata de retirar os demais homens dali, restando apenas Katini, Imani, Chikazi e Dubula. Esta foi a única vez em que quatro membros da família compartilharam o mesmo espaço na narrativa. Ainda assim a família não estava completa, pois o irmão Mwanatu vivia no quartel, servindo ao português Germano. Uma verdadeira cena de guerra, onde os membros da família geralmente estão apartados. Trata-se de uma imagem que faz a síntese das transformações mútuas que a guerra e a exposição aos conflitos permanentes ali instalados operam na vida daquelas quatro personagens. A única que não fala com Dubula é Imani. Ela acompanhou de forma muito atenta todas as mudanças do irmão. Por isso, não cabia ali espanto, aceitar ou relutar contra a forma assumida. A mãe continua oferecendo seu olhar e proteção ao filho, que já reconhece, não mais pertence àquele lugar. Quanto ao pai, muito mais preocupado com o julgamento dos portugueses quando descobrissem a bagunça promovida pelo filho no local, o enfrentou na espera de encontrar uma justificativa para o uso do que entendia ser uma roupa, uma fantasia:

Quando por fim estávamos por nossa conta, Katini enfrentou longamente o filho e perguntou:

(...)

– Por que se vestiu assim?

– Não me vesti de guerreiro. Eu sou um guerreiro nguni. (COUTO, 2015,

p. 249).

Como se vê, Dubula não está vestido como um guerreiro. Ele é um guerreiro. Sente-se um guerreiro. A mudança definitiva já aconteceu. Isso não significa entretanto uma ruptura com o passado. Mesmo que a personagem não reconheça isso na narrativa, aquilo que ele “é”, apenas “é” porque vem de algo já “foi”. Ou seja, a narrativa é estruturada de modo a revelar as consequências da guerra. E não é possível negar o que se “foi”, porque é exatamente isso que proporciona ser quem ele “é” hoje. Foram as vivências, as interações com demais personagens, a tensão do conflito, as interdições do nascimento, do rito de iniciação, das saídas clandestinas para a mata, o êxodo dos VaChopi, e, de certo modo, a distinção de sua família, que já não se reconhecia nem como VaChopi nem era reconhecida como portuguesa, que fizeram operar todas as mudanças.

A transição pela qual Dubula passou não é uma nova história desvinculada do meio que o trouxe até ali. Trata-se de uma drástica mudança física, da *transformação*, imposta pelo meio e conquistada pelas atitudes do menino-homem Dubula, mas é preciso considerar que, não é um começo sem origem. E como em *Metamorfoses*, de Ovídio, tudo se dá a partir de algo que lhe é anterior. No poema, é a partir do Caos, repartindo-se em quatro elementos, que tudo se transforma. As metamorfoses geram tudo o que há, assim acontece com Dubula. O esforço contínuo dele, entretanto, que promove sua mudança de forma, vindo de seu desejo de ser invadido e de esquecer-se de quem era antes da invasão, é impossível para Dubula. Embora a guerra tenha um apelo quase irrefutável para separar os homens e aproximá-los dos animais, a gênese da humanidade é a mesma:

Partes que eram terrenas, e sucosas
Nas carnes, e no sangue se convertem;
O que tem solidez, o que não dobra
Muda-se em ossos, e o que dantes nelas
Veia se nomeou conserva o nome.
Num breve espaço enfim (mercê dos deuses)
As que arroja o varão varões se tornam,
E as que solta a mulher mulheres ficam.

Por isso somos fortes, somos duros,
Aptos a empresas, próprios a trabalhos,
E em nosso serviço, na nossa constância
Claramente se vê que origem temos.
(OVÍDIO, 2007, p. 75).

Mas em um espaço demarcado pelas violências da guerra, onde há muitas guerras dentro de uma guerra, como exigir que as personagens que as vivenciam reconheçam o traço que lhe é comum, sua origem una? A guerra é sobre a mudança, sobre a necessidade de uma nova ordem ou o anseio pela nova forma. Seja uma nova forma de governo, seja uma nova forma de território, seja uma nova forma de organização política. Quando uma guerra passa a interferir no cotidiano das pessoas, os lugares e as personagens passam por muitas transformações. A guerra não passa sem deixar marcas, sem promover mudanças. No final das contas, a guerra é como o primeiro nascimento de Dubula, uma precipitação. É a falta de respeito pela espera dos movimentos naturais de maturação das pessoas, é a ausência de reconhecimento dos processos naturais do humano, é a descrença na capacidade da humanidade. Por isso a guerra é o desejo pela ruptura, embora seja apenas metamorfose.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Alfonso. O problema da personagem na narrativa do século XX. In: _____. *Não incentive o romance e outros ensaios*. Trad. Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patrícia De Cia. Org. Lucia Wataghin. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. As Quatro Esperas. *Novos Estudos*. n. 26. Março de 1990. Disponível em: http://novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/60/20080624_quatro_esperas.pdf. Acesso em maio de 2017.

COUTO, Mia. *Mulheres de Cinzas: As areias do imperador: uma trilogia moçambicana*, livro I. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

CORPO E POESIA EM GIORGIO CAPRONI

FABIANA VASCONCELLOS ASSINI*

RESUMO De modo a compartilhar a pesquisa que está sendo desenvolvida no mestrado, a comunicação proposta se debruça sobre a poética do italiano Giorgio Caproni (1912-1990), em específico para a presença do corpo em sua poesia. Iniciando com uma discussão acerca da experiência pessoal do poeta que se reflete em seus escritos, o trabalho a ser apresentado se concentrará, sobretudo, na reflexão do corpo feminino presente em dois momentos de sua trajetória poética: o primeiro, que engloba a produção de suas primeiras coletâneas; e o segundo, que evidencia alguns poemas escritos no pós-guerra, presentes em uma coletânea de 1956. A partir de poemas selecionados, busca-se pensar em como o corpo é exposto nos versos, mas também oferecer hipóteses sobre essa presença, já que é um elemento que passa a se evidenciar cada vez mais no percurso literário do século XX. Visto que se trata de uma pesquisa ainda em andamento, é possível que algumas questões e ideias ainda estejam em construção.

PALAVRAS-CHAVE 1. Poesia italiana. 2. Giorgio Caproni. 3. Corpo.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano. Bolsista CNPQ. E-mail: fabi.assini@gmail.com.

O presente trabalho é um dos resultados de anos de pesquisa e leituras sobre a produção poética de Giorgio Caproni (1912-1990), que perpassa por grande parte do século XX. Seu exórdio poético tem início em 1936, com a publicação de *Come un'allegoria*, e se encerra postumamente, em 1991, com *Res amissa*. Dentro desse arco temporal (de 1936 até 1991) ele produz mais de dez coletâneas poéticas, além de contos narrativos, críticas e resenhas literárias, e a tradução de inúmeros poemas, sobretudo das línguas francesa e espanhola. Embora tenha caminhado por essas áreas, a sua profissão, aquela que seguiu durante toda a sua vida, foi a de professor.

O primeiro contato mais aprofundado com a poesia de Caproni se deu por meio de sua primeira produção, ignorada por muitos críticos italianos, pois traz poemas juvenis, com uma forte carga sensorial e uma concretude (não facilmente encontradas em sua produção final, momento que atrai a atenção da crítica). Nessa primeira fase, o corpo se mostra fundamental para a relação com o mundo, com o exterior. É um corpo bastante sensível, que se utiliza dos sentidos para interagir com o fora. É por meio dele que as experiências e vivências se tornam possível. Por esse indício corporal presente logo início de sua escrita poética, buscou-se refletir se o corpo pode ser considerado um elemento constante em sua produção e qual a relação com ele ao longo de seus poemas.

Tornando-se, então, objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, foi possível observar como a presença do corpo perpassa por toda a poética de Giorgio Caproni, nem sempre com a mesma frequência e

intensidade, mas, de certa maneira, contínua ao longo dos anos. A partir dessa primeira investigação, a dissertação ganhou três divisões. A primeira delas, aborda o corpo da cidade, partindo da relevância da experiência para a poesia caproniana, e como as experiências pessoais do poeta se entrelaçam em seus versos, mesmo que não seja uma poesia classificada como autobiográfica. A discussão de experiência é proporcionada principalmente pelo pensador alemão, Walter Benjamin, e os poemas selecionados para análise têm um denominador em comum que são as cidades nas quais o poeta viveu: Livorno, Gênova e Roma. O corpo, visto como uma existência que possibilita a exposição e a relação com outros corpos (NANCY, 2015, p. 7) se manifesta inclusive nas paisagens urbanas trazidas em seus versos.

O segundo momento prioriza os primeiros anos de produção poética, e o olhar ao corpo ganha um novo recorte: agora se trata do corpo feminino, como ele aparece nos primeiros poemas e como se dá o contato com o eu poético. A reflexão abarca os anos de 1936 a 1941, ou seja, as coletâneas *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda* e *Finzioni*. Produções essas do período pré-guerra. Uma vez convocado a participar da Segunda Guerra Mundial, a experiência bélica marca profundamente a vida e a poesia de Caproni e, por isso, o terceiro momento dedica-se à sua produção no pós-guerra. A ideia é investigar se o olhar ao corpo feminino sofre alguma interferência devido os traumas da guerra, da mesma forma que sua poesia muda, tornando-se cada vez mais seca e reflexiva. Como a guerra é um dos grandes temas da poesia caproniana (Caproni dedica uma seção inteira da coletânea de 1956 aos sonetos referentes a esse período, além, evidentemente, de uma sucessão de outros poemas com essa temática ao longo de suas produções).

O CORPO DA CIDADE E A EXPERIÊNCIA

O poeta e crítico Giovanni Raboni (1932-2004) é um dos primeiros a reconhecer os temas da poesia de Caproni, distinguindo três grandes núcleos temáticos: a cidade, a mãe e a viagem. E um outro tema, o do exílio, que

seria o denominador comum desses núcleos. (Cf. RABONI, 1999, p. 989-994). São temas que não deixam de fazer parte da experiência pessoal do poeta: o vínculo criado com a cidade de sua juventude, Gênova; o luto pela perda de sua mãe na década de 50; a reflexão da viagem como um trajeto da própria vida humana que se aproxima ao fim; e o exílio sentido especialmente após se mudar para uma cidade com a qual não se sente parte, Roma.

A identificação de temas que perpassam pela vida de Caproni nos possibilita refletir sobre a relação entre poesia e experiência. Em uma entrevista no final dos anos 80, Caproni diz: “Por que o que é a poesia para um poeta? Não é nada além da sua vida, enfim, o reflexo, o espelho da sua vida...”. (CAPRONI, 2004, p. 160) Embora o poeta utilize a palavra reflexo (*riflesso*) e espelho (*specchio*), que nos oferecem um sentido imediato de cópia, imitação, a palavra “reflexo” será pensada como um rastro, ou seja, a partir dos eventos da vida, os rastros, os vestígios das experiências vividas pelo poeta reverberam em sua poesia, não de maneira idêntica como mostraria um espelho, mas aquilo que, de fato, foi absorvido por meio da experiência, suas sensações e emoções.

Martin Heidegger vai definir a experiência como algo capaz de modificar o indivíduo, seja a partir da exposição a um evento seja pelo contato com algo ou alguém¹. Portanto, a experiência não diz respeito apenas ao ato em si, ao vivenciar algo, mas de ser transformado, mesmo que minimamente, por ela. Sendo assim, podemos afirmar que a poesia é uma experiência, capaz de transformar o indivíduo. Uma vez que a vida é experiência, e a poesia, um rastro da vida, ela mesma é experiência. A poesia que tem seus versos caracterizados como “instrumentos para suspirar, para exclamar alegria, dor, amor e outras infinitas e indefiníveis coisas ou estados de espírito”, (CAPRONI, 2017, p. 84) isto é, para falar das sensações que assinalam as experiências, pois é delas que os sentimentos surgem.

Um pouco diferente do que Walter Benjamin assinalava em “Expe-

1 Heidegger diz: “Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma.” (HEIDEGGER, 2003, p. 121).

riência e pobreza” (1933). (BENJAMIN, 1994, p. 114-119) Segundo ele, a experiência dos soldados na Primeira Guerra Mundial foi tão intensa, que a transmissão da mesma entrou em colapso. Os combatentes retornaram mais pobres em experiências comunicáveis, pois não queriam falar sobre aquele acontecimento. Diferente de Caproni que, embora esteja relacionado à Segunda Grande Guerra, compartilhou sua experiência em meio aos seus versos e contos.

Como o tema da guerra é melhor desenvolvido no terceiro capítulo da dissertação, nesse momento, buscou-se evidenciar outro tema relevante em sua poesia: o da cidade. Nascido em Livorno, em 1912, pouco fala sobre seus anos infantis morando na cidade toscana. Dez anos depois, vai com sua família para Gênova. Espaço onde Caproni vai crescer, amar e sofrer, não mais como um menino, mas como homem. E é essa, de acordo com o poeta, a possível razão do profundo laço afetivo cultivado pela cidade. Uma relação que entra em evidente contraste quando se trata de Roma, lugar para o qual se transfere – definitivamente – com a mulher e os filhos, após o fim da guerra.

Alguns críticos, como por exemplo, Pier Vincenzo Mengaldo, consideram Caproni um poeta genovês, pois ele revela a cidade como ela é: “Gênova minha de mar, toda em degraus” (CAPRONI, 2011, p. 111), com locais bastante precisos: “remoti velieri / dietro San Giorgio” (CAPRONI, 2009, p. 47) e “Gênova de Corso Oddone”(2011, p. 133), e sensações compartilhadas por aqueles que a admiram e a conhecem: “Minha cidade de amores em subida”(2011, p.111), “Gênova de lamentos. / Eneias. Bombardamentos” (2011, p. 139). O olhar do poeta em relação à cidade parte de uma visão mais pessoal, que se encontra dentro de si mesmo. E com isso, outro ponto – também discutido por Benjamin – se evidencia: o da memória.

As cidades, sobretudo, surgem a partir das lembranças, de experiências passadas. Refere-se a um lugar “onde não há como voltar” (CAPRONI, 2011, p. 175), e isso se mostra com maior clareza ao trazer a cidade natal para seus versos. Livorno aparece fortemente entrelaçada com a figura materna, sendo quase impossível pensar uma sem a outra. Como os

versos “Livorno, quando lei passava / d’aria e di barche odorava”² indicam. Livorno representa sua primeira infância, mas também sua mãe, pois é a cidade dela.

Por sua vez, a imagem de Roma se mostra bem controversa, até porque frequentemente aparece associada à Gênova. Essa é sua “cidade fina: ardósia e pedra marina” (CAPRONI, 2011, p. 123), enquanto Roma é “ênfase e urina” (123), marcada pela arquitetura barroca e carregada com o odor da urina dos bêbados. (ONOFRIO, 2015, p. 57) O poeta deixará Gênova, “l’estate dei rimorchiatori”(CAPRONI, 2009, p. 164) para entrar na “tenebra” (164), onde “Né Roma avrà più gloria / dalle campagne a fuoco / verdi”³. Gênova é a “cidade / à qual ninguém, nem a morte / – jamais, – de novo me levará” (CAPRONI, 2011, p. 173), uma vez que se trata de um lugar memorial, impossível de retornar. Uma impossibilidade de retornar, inclusive, para a sua infância e juventude.

Esses espaços acabam por se revelar corpos com o qual o eu poético entra em contato, compartilhando sensações e sentimentos. Acabam por se modificar a cada nova experiência do poeta. Além disso, quando tratamos de experiência também falamos de memória, pois é nela que podemos recuperar traços, rastros das experiências vividas, aquilo que, de fato, restou.

CORPOS SENSÍVEIS

O segundo capítulo da minha dissertação volta-se especificamente para a análise do corpo feminino na primeira produção poética de Giorgio Caproni. A reflexão acerca do corpo parte consideravelmente do francês Jean-Luc Nancy: é um corpo que assinala uma presença no mundo, e através do qual torna-se possível se exprimir e revelar pensamentos e sentimentos. É somente por meio dele que uma relação pode ser estabelecida,

2 Poema “Quando passava”, integrante da seção *Versi livornesi*, da coletânea dedicada à mãe, *Il seme del piangere*, de 1959. (CAPRONI, 2009, p. 195).

3 “Nem Roma terá mais glória / dos campos de fogo / verde”. Poema “Finita la stagione rossa” in CAPRONI, 2009, p. 83.

isto é, uma partilha de um dentro e um fora, (Cf. NANCY, 2017, p. 24) de algo exterior que atinge o interior, ou ainda, para recuperar a discussão do item precedente: é o meio onde se dá uma experiência.

Na primeira produção poética de Caproni, classificada como juvenil e por isso deixada de lado por grande parte da crítica, os corpos são percebidos por uma explosiva exuberância das impressões sensoriais, frequentemente relacionadas à uma fugacidade, ou ainda, à uma labilidade, da vida. Afinal, as sensações só duram no instante em que são sentidas. A lembrança de uma experiência (e de sua sensação) nunca será completamente recuperada ou sentida. Um exemplo dessa transitoriedade dos sentidos é o poema “Encontro”:

No ar fresco do odor
de cal por casas novas,
um átimo: e mais não resta
de teu trânsito breve
em mim que aquela chama
de linho – aquele instantâneo
bater de cílios,
e o pânico de teu surpreso
– negro, lícido – olhar.
(CAPRONI, 2011, p. 69).

Pela maneira em que os versos são construídos podemos acompanhar o desenrolar dessa lembrança, que se conclui com o contato com o corpo feminino por meio da visão, anunciada somente no verso final. O poema traz um ambiente de construção, envolvido pelo cheiro da cal. Essa realidade objetiva e sensorial é interrompida por um momento, indicado pelo poeta como “um átimo”. É esse instante que abre espaço para a vinda de uma lembrança, narrada nos versos seguintes. O que permanece na mente do eu poético são três imagens: a “chama / de linho”, o “instantâneo / bater de cílios” e o “pânico de teu surpreso / – negro, lícido – olhar”. Resumindo, é o aroma do material de construção que recupera a memória visual de um momento outro.

As mulheres, nessa fase, vão surgir tramadas às paisagens descritas

nos poemas: “Nei tuoi occhi è il settembre / degli ulivi della tua cara / terra”⁴, “Faz-me pensar, ó tarde, / com seu descoramento, / ao rosto um pouco macilento / e desiludido / de uma dona de casa”⁵, “Sopra un’illuminata / pelle di giovani donne / si cancelono gli astri”⁶, “Alle sue spalle è un vociare / confuso d’uomini – e l’aspro / odore del vino”⁷. São as sensações evocadas nesses espaços que estimulam a percepção do corpo feminino. Dentre os sentidos, é o olfato que se aguça com maior frequência. Os aromas estimulam e excitam a sensibilidade do eu poético: “E fu quell’aroma acre / e lontano”⁸, “mentre l’aroma / della tua pelle il mare / chiama”⁹, “Furioso odore di mare”¹⁰.

O sentido que distingue os cheiros aparece, por vezes, associado a um termo bastante comum em Caproni: o “afrore”, ou, o cheiro do suor feminino. No poema “Questo odore marino”, por exemplo, é o cheiro do mar que recupera partes do corpo feminino: “Questo odore marino / che mi rammenta tanto / i tuoi capelli, al primo / chiareggiato mattino”¹¹. O suor feminino, por sua vez, aparece nos versos: “in un afrore / d’acqua”¹², “l’odore umano / di giovinette in gara”¹³.

Ao longo das suas três coletâneas iniciais, as paisagens capronianas passam a ser atravessadas por figuras humanas descritas de um modo muito

4 “Nos teus olhos está o setembro / das oliveiras da tua cara / terra”. Poema “Altri versi a Rina” in CAPRONI, 2009, p. 28.

5 Poema “Imagem da tarde” em CAPRONI, 2011, p. 65.

6 “Sobre uma iluminada / pele de jovens mulheres / se cancelam os astros”. Poema “Saltimbanchi” em CAPRONI, 2009, p. 20.

7 “Às suas costas um vozerio / confuso de homens – e o áspero / odor do vinho”. Poema “Borgoratti” em CAPRONI, 2009, p. 17.

8 “E foi aquele aroma acre / e longínquo”. Poema “Da Villa Doria” em CAPRONI, 2009, p. 14.

9 “enquanto o aroma / da tua pele o mar / chama”. Poema “Nudo e rena” em CAPRONI, 2009, p. 32.

10 Poema “Corso Oddone” em CAPRONI, 2009, p. 52.

11 “Esse odor marinho / que me recorda tanto / os teus cabelos, ao primeiro / clarear da manhã” em CAPRONI, 2009, p. 29.

12 Poema “Acacia” em CAPRONI, 2009, p. 57.

13 “o cheiro humano / de jovencinhas em luta”. Poema “Udine come retorna...” CAPRONI, 2009, p. 70.

essencial e expressivo: como mulheres, garotas, marinheiros, pescadores, figuras que dominam a cena junto ao eu poético: “São donas que sabem / tão bem a mar”¹⁴, “l’accesso riso / dei soldati alle estive / manovre”¹⁵, “Ma è festa ai marinai”¹⁶. A necessidade de descrever esses encontros com imagens sensoriais é colocado pela crítica como uma necessidade, do próprio poeta, de querer lutar contra o tempo. (MANDALIS, s/d, p. 14) Um combate que revela os primeiros indícios do período bélico que se inicia. Embora a primeira coletânea de grande reconhecimento por parte da crítica italiana seja aquela publicada no pós-guerra, *Il passaggio d’Enea* (1956), Caproni tem duas obras lançadas nos primeiros anos da guerra: *Finzioni* (1941) e *Cronistoria* (1943). Nenhuma dessas duas trazem a presença da guerra com clareza em seus poemas, por isso *Finzioni* é analisada como uma obra da primeira fase poética, enquanto *Cronistoria* é vista como uma composição de transição: se distancia das publicações anteriores tanto em forma quanto em conteúdo, ao passo que preanuncia a atmosfera bélica da coletânea seguinte.

De um modo geral, pode-se dizer que o corpo feminino nesse primeiro momento, aparece constantemente associado às paisagens e aos ambientes descritos nos poemas, e é captado e contatado pelo eu poético por meio de diferentes sentidos, sendo o olfato aquele que tem maior predominância. Trata-se de corpo que não vem notado nem descrito em sua inteireza, mas sim em partes: olhos, cabelo, dorso, boca. Ou ainda, pode ser notado por alguma característica mais particular como a risada ou o cheiro da pele.

O CORPO FEMININO NO PÓS-GUERRA

A guerra é uma das experiências mais significativas da vida de Giorgio Caproni, a qual ele participou e que não modifica apenas o seu modo de

14 Poema “São donas que sabem” em CAPRONI, 2011, p. 81.

15 “o excitado riso / dos soldados às manobras / de verão”. Poema “Alle mondine” em CAPRONI, 2009, p. 37.

16 “Mas é festa aos marinheiros”. Poema “A mio padre” em CAPRONI, 2009, p. 47.

ver a vida e o mundo à sua volta, mas também se reflete em sua poética. A coletânea que melhor reflete esse momento histórico é *Il passaggio d'Enea* (1956), que traz poemas escritos durante a guerra e da chamada *Resistenza*, assim como os escritos pós essa experiência traumática. A obra que traz o personagem de Virgílio, Eneias, no título, é considerada por grande parte da crítica (cito principalmente Enrico Testa, Luigi Surdich e Pier Vincenzo Melgardo) a primeira grande obra de Caproni, que dialoga para além de sua experiência pessoal, trazendo referências de uma experiência coletiva.

Nessa publicação, além dos resquícios de sua participação na guerra, é possível ver como sua escrita poética se desdobra: ao lado do soneto monobloco, em que desaparecem as estrofes e os versos formam um único bloco, há outras formas de fragmentação, tanto da estrofe quanto do próprio verso, as rimas, por sua vez, não se encontram mais ao final dos versos, mas no meio deles. Essa dureza e compactação do soneto monobloco se mostra em tensão com a precariedade, fragilidade, dilaceração provocados pela guerra.

É devido a esses sinais de um amadurecimento poético que o terceiro momento da dissertação parte dessa coletânea em específico, de modo a perceber se há mudanças – ou uma certa influência causada pela violência e luto – de percepção em relação ao corpo feminino. Não apenas nessa coletânea, mas nas demais publicações pós Segunda Guerra Mundial.

Como se trata de um capítulo ainda em desenvolvimento, não é possível trazer um panorama completo dessas publicações posteriores aquela de 1956. Entretanto, no que diz respeito à *Il passaggio d'Enea* nota-se uma concepção dos corpos femininos como resistência, devido às características que alguns corpos têm de simbolizar uma resistência diante da morte, especialmente pela escolha de algumas personagens mitológicas que mantêm uma ligação, por vezes tênue, entre vida e morte. Dentre essas figuras encontra-se Prosérpina, a rainha do mundo dos mortos:

E assim conheci o Érebo
– o inverno numa leiteria.
Conheci a minha
Prosérpina, que na pálida

veste lavava ao amanhecer
os copos cheios de névoa¹⁷.

Nos versos pode-se notar uma semelhança entre o Érebo, o mundo dos mortos, e a leiteria, um espaço real e comum. É nesse espaço cotidiano que o eu poético encontra a “sua” Prosérpina, com uma veste pálida e que lava os copos nebulosos do estabelecimento. A atmosfera enevoadada é uma característica dessa coletânea, bem como a constante presença do amanhecer, que está diretamente relacionado com o momento de fuzilamento durante a guerra. Em outro poema, Caproni escreve: “Oh amor, amor / que desastre é a alvorada!”¹⁸, referindo-se à violência desse período do dia.

Além da rainha dos mortos, outra personagem mitológica que aparece nos versos capronianos é Eurídice, a ninfa que tenta ser resgatada do mundo dos mortos por Orfeu. No poema “Il passaggio d’Enea” temos:

[...] e num piar
mínimo penetrando onde termina
na sua orla, a vida, lá Eurídice
tocas, a quem nebulosa cai da mão
e desfeita, a bola morta.¹⁹

O eu poético parece adentrar no reino dos mortos, lugar “onde termina [...] / a vida”, e encontrar Eurídice, a tocando. Nesse momento delicado da guerra, rodeado de tragédia e morte, a figura feminina se revela vital, mesmo que transite entre esses dois mundos (de vida e de morte). Mesmo que tragam consigo a morte, são corpos ainda capazes de estimular as sensações no eu poético: “Le giovinette così nude e umane / [...] aprono inviti / taciturni nel sangue!”²⁰, “dai profumi / immensi che il tuo

17 Poema “Interlúdio” em CAPRONI, 2011, p. 109.

18 Poema “1944” em CAPRONI, 2011, p. 107.

19 Poema “Versos” em CAPRONI, 2011, p. 115.

20 “As juvenzinhas tão nuas e humanas / [...] abrem convites / taciturnos no sangue!”. Poema “Lamento VII” em CAPRONI, 2009, p. 121.

corpo acido”²¹, conduzindo assim, a uma possibilidade de vida. São corpos que propiciam uma relação, assim como os corpos de sua primeira fase poética, aptos a estabelecer um contato, uma partilha.

Entretanto, não são apenas as personagens mitológicas que manifestam seus corpos. Há ainda mulheres desconhecidas que aguçam os sentidos do eu poético. Um exemplo pode ser observado na estrofe do “Epílogo” de *All alone*:

Che fresco odore di vita
Mi punse sulla salita!
Ragazze ormai aperte e vere
In vivi abiti chiari
(ragazze come bandiere,
già estive, balneari),
sbracciate fino alle ascelle
scendevano, d’arselle
e di cipria un odore
muovendo a mescolare
l’aria, dal Righi al mare²².

Os versos não indicam quem são as garotas, apenas informa sua vivacidade e concretude. Meninas com os braços descobertos e que emanam um aroma de pó-de-arroz no ar marítimo. São corpos que cheiram à vida, que aguçam e despertam os sentidos do eu poético, que consegue vê-las, cheirá-las e senti-las, pois o fresco aroma de vida lhe punge, lhe provoca. O corpo se mostra, então, como um espaço aberto por onde as sensações e os sentidos circulam, expondo um espaço que possibilita a relação, o contato. Ambos favorecidos pelos sentidos, os quais também contribuem para a possibilidade de experiência, e auxiliam na percepção do mundo.

Por meio dos sentidos, a experiência da guerra se torna capaz de se

21 “dos perfumes / imensos que o teu corpo ácido”. Poema “Le bicilette” em CAPRONI, 2009, p. 127.

22 “Que fresco odor de vida / me punge na subida! / Garotas agora vivazes e reais / em vivas roupas claras / (garotas como bandeiras, / já estivais, balneárias), sem mangas até as axilas / desciam, de mariscos / e de pó de arroz um odor / movendo a mesclar / o ar, de Righi ao mar”. In CAPRONI, 2009, p. 151.

interiorizar no corpo. A morte que se apresenta diante do sujeito e toda a violência vivida pelos corpos que transitam e vivem nesse espaço de confronto, passam a fazer parte do poeta, transfigurando-se em uma “guerra / penetrada nos ossos”²³, marcando assim, muito mais do que apenas sua vida, mas também entranhada em sua poesia.

Não podemos ignorar a presença do guerreiro troiano, Eneias, que: “[...] no ombro / um passado demolido tenta em vão / salvar, [...] / pela mão, / ainda conduz tão grácil um futuro / que não para em pé”²⁴. Isto é, o herói virgiliano representa o colapso do passado e a incerteza do futuro, de um amanhã desconhecido. As imagens trazidas pelos poemas dessa coletânea, não trazem mais a vitalidade notada nas publicações anteriores, mas sim, ansiedade e dor, além de constatar o fim da juventude. Entretanto, a fragmentação presente nos primeiros poemas capronianos, permanece, não ocorre exclusivamente por conta do acontecimento bélico.

Mesmo nessa publicação do pós-guerra, os corpos continuam constantemente associados a lembranças e recordados por meio de sensações. Por isso não são percebidos de um modo inteiro, mas por aquelas partes que permanecem na memória, que sobrevivem no tempo: são os joelhos, os olhos, os braços desnudos, o cheiro. É um corpo feminino que sobrevive a partir das sensações do eu poético, que são evocadas, sobretudo, a partir da experiência bélica. Um corpo, pode-se dizer, feito de reminiscências, que vai ser escavado na memória.

CONSIDERAÇÕES EM ANDAMENTO

A dissertação de mestrado aqui sintetizada não está inteiramente concluída. As sugestões e reflexões propiciadas na qualificação ainda estão fermentando e gerando frutos. Um ponto novo em relação ao material apresentado no “VII Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Literatura da UFSC: De todos os museus, o fogo” é que algumas produções

23 Poema “Lamento III” em CAPRONI, 2011, p. 117.

24 Poema “Versos” em CAPRONI, 2011, p. 117.

narrativas de Giorgio Caproni foram inseridas na pesquisa. Além de poeta, Caproni se dedicou por alguns anos à narrativa. *Il passaggio d'Enea* é lançado 13 anos após sua última coletânea poética, *Cronistoria*, de 1943. É nesse intervalo de tempo, sem publicações poéticas, que ele se dedica aos contos e, claro, a alguns poemas, que serão publicados apenas em 1956. A produção desse período – contos e poemas – se assemelha em muitos aspectos, o que possibilita trazer à pesquisa a análise de alguns contos, sobretudo daqueles que tem como pano de fundo a guerra.

Outra questão que se apresentou no decorrer das análises poéticas e narrativas é o elemento da sensualidade. Um fator que logo no início de sua produção se mostra presente e, mesmo com variações, perpetua em seus escritos. Uma sensualidade que também pode ser percebida quando se trata das cidades, principalmente Gênova, que é delineada no clássico poema “Ladainha”. O corpo da cidade adquire traços femininos e, com isso, adquire uma sensualidade aos olhos do poeta.

De todos os modos, a pesquisa desenvolvida ao longo do mestrado se mostra particularmente inédita, visto que a crítica caproniana não costuma se debruçar inteiramente na questão do corpo na poética de Giorgio Caproni. Em alguns textos, é possível encontrar comentários e, vez ou outra, a análise de um poema que tem o corpo feminino em evidência. O panorama aqui proposto aprofunda um novo olhar não apenas em relação à produção de Caproni, mas a produção poética do *Novecento*. Uma produção que cada vez mais se atenta a olhar para o corpo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAPRONI, Giorgio. *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*. Organização, introdução e tradução de Patricia Peterle. Prefácio de Enrico Testa. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

_____. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Com organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. *L'opera in versi*. Organização de Luca Zuliani, prefácio de Pier Vincenzo Mengaldo e cronologia e bibliografia de Adele Dei. I Meridiani. Milano: Mondadori, 2009.

_____. “*Era così bello parlare*”. Conversazione radiofoniche con Giorgio Caproni. Prefácio de Luigi Surdich. Genova: Il Melangolo, 2004.

HEIDEGGER, M. “A essência da linguagem”, in: _____. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Vozes; SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

MANDALIS, Lorenzo. *Allegoria e realtà nella poesia di Giorgio Caproni*. s/ano. Disponível em: <https://www.academia.edu/19048586/Allegoria_e_realt%C3%A0_nella_poesia_di_Giorgio_Caproni>

NANCY, Jean-Luc. *Arquívoda: do senciante e do sentido*. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2017.

_____. *Corpo, fora*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ONOFRIO, Marco. *Giorgio Caproni e Roma*. Apresentação de Renato Minore. Roma: Edilazio, 2015.

RABONI, Giovanni. Paragone, n. 334, dezembro, 1977. In: CAPRONI, Giorgio. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1999.

AIMÉ CÉSAIRE: ESCRITA E ENGAJAMENTO NA POÉTICA DA NEGRITUDE

FRANCIELE RODRIGUES GUARIENTI*

RESUMO O presente trabalho apresenta um estudo da obra do escritor martinicano Aimé Césaire tendo por objetivo analisar a relação entre o discurso político e poético através da inserção do autor no Movimento da Negritude. Por meio da análise do contexto histórico, político e literário proponho mostrar como o poeta reelabora a dor da experiência colonial por meio do uso da linguagem. Com intuito de fazer uma reflexão sobre como isso reverbera na construção da subjetividade e das identidades diaspóricas por meio dos movimentos de emancipação do pensamento negro no ocidente. Será dado destaque ao Movimento da Negritude criado por Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Léon-Gotran Damas. A questão que me orienta é de tentar compreender o modo como o poeta já citado se defronta com os problemas históricos e estéticos na formação de suas obras ressaltando o poema *Caderno de retorno ao país natal* (2012). Para isso, serão utilizados pressupostos teóricos sobre literatura comparada, resistência, pan-africanismo, Negritude, identidade entre outros.

PALAVRAS-CHAVE 1. Aimé Césaire. 2. Movimento da Negritude. 3. Poesia.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Susan A. de Oliveira. Bolsista CAPES/DS.

“Ouço a tempestade. Falam-me de progresso, de ‘realizações’, de enfermidades curadas, de níveis de vida acima deles mesmos. Eu, falo de sociedades esvaziadas delas mesmas, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas.”
Césaire¹

O começo do século XX foi marcado pelo surgimento de importantes movimentos artísticos e literários que modificaram o cenário cultural mundial. Diversos acontecimentos históricos tomaram dimensão social que modificaram o imaginário dos indivíduos. Jean-Paul Sartre no ensaio *O que é a Literatura?* (1993) aborda o engajamento literário como um fenômeno ligado à tomada de consciência do escritor em reconhecer-se perante o mundo que o cerca, possibilitando assim compreender a realidade e até mesmo mudá-la. Tal consciência é fundamental para que ocorra esta modificação, pois escrita é ação. Logo,

Um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral,

1 CÉSAIRE, 2010, p. 32.

mas também, precisamente, a de um escritor (SARTRE, 1993, p. 61-62).

Para Sartre (1993), o engajamento é um processo que desvenda a realidade possibilitando o despertar da consciência do leitor. Dessa forma, engajar-se é participar do mundo: “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e ninguém possa considerar-se, nele, inocente” (SARTRE, 1993, p. 30), portanto, a noção de engajamento não é apenas ontológica, mas também ética. Deste modo, o escritor é um mediador de ideias e assume como compromisso propor por meio de sua arte um debate sociopolítico.

O colonialismo e o imperialismo trouxeram para terras diversas, a desigualdade, a dor e a violência que nos deixaram como legado uma forma de ver e compreender o mundo que não nos permite perceber o próprio mundo em que vivemos. Logo, a episteme eurocêntrica propõe uma lógica única de padronização do mundo sobre a qual todos os povos devem se encaixar.

Os fundamentos da visão antropológica clássica, nomeadamente da Antropologia Física, na sua corrente evolucionista são hoje postos em causa como se fossem destroços de um objecto sem valor. Com eles é também questionada a dimensão eurocêntrica que assombrou a existência do homem africano, no mesmo sentido o humanismo renascentista do universo isabelino. As tentativas de recuperação do espectro reducionista de Caliban enquadram-se perfeitamente na elaboração de imagens estereotipadas que decorrem dos “quadros de produção” da fase colonial. (KANDJIMBO, p. 1, s/d).

Durante o período da empreitada colonial esses arquétipos juntamente com os mitos que deram base ao colonialismo deram força para a formação de um imaginário em que os habitantes do denominado Novo Mundo eram inferiores aos europeus. Com base no pensamento renascentista agregada a racionalidade moderna, os discursos e saberes dos séculos XIX e XX desconsideraram as diferenças.

Essa formação do imaginário rege sociedades em diversos continentes e é em nome disso são travadas muitas guerras. No entanto, é necessário pensar essas questões com atenção, pois essas construções

sócio-históricas e geográficas envolvem questões culturais muito fortes nos países colonizados. Os estereótipos arraigados na nossa formação histórica são marcados por visões que impõe e direcionam para um modelo eurocêntrico de organização social e de um ideal de nação. Deste modo, tudo que foge desse modelo, tudo que não se encaixa não serve como parâmetro de vida numa sociedade, logo, estão à margem.

Nesses processos de apagamento gradual de culturas e práticas religiosas, as identidades africanas, individuais e coletivas, foram se perdendo, e as narrativas sobre o continente foram sendo construídas e fundamentadas a partir do olhar do ocidente. Na concepção hegeliana, a África não tem história, pois não demonstra nem mudança nem desenvolvimento. Seguindo essa lógica, “a África não tem povo, não tem nação nem Estado; não tem passado, logo não tem história” (HERNANDEZ, 2008, p. 18). Deste modo, a diversidade cultural, social, histórica e geográfica foi sendo desprezada para dar lugar a um regime de saber, em que vigorava apenas um único modelo de representação do poder e da verdade. Aimé Césaire, na obra *Discurso sobre o colonialismo* (2010), destaca a naturalização da dominação sustentada por meio de narrativas que legitimam a hierarquização dos povos.

O que é em princípio a colonização? Reconhecer que ela não é evangelização, nem empreitada filantrópica, nem vontade de fazer retroceder as fronteiras da ignorância, da enfermidade, da tirania, nem a expansão de Deus, nem a extensão do direito; admitir de uma vez por todas, sem titubear, por receio das consequências, que na colonização o gesto decisivo é o do aventureiro e o do pirata, o do mercador e do armador, do caçador de ouro e do comerciante, o do apetite e da força, com a maléfica sombra projetada por trás por uma forma de civilização que em um momento de sua história se sente obrigada, endogenamente, a estender a concorrência de suas economias antagônicas à escala mundial. (CÉSAIRE, 2010, p. 17).

E todo o sujeito subjugado e inserido nesse processo precisava ser dominado. Deste modo, o sistema colonial “tornou-os bestas-feras para melhor justificar a violência e o genocídio” (CÉSAIRE, 2010, p. 11). Por meio desse pensamento foi se consolidando a ideia de “superioridade

intelectual” (BONNICI, 2009, p. 257) do europeu sobre os sujeitos dos países colonizados, transformando-o em uma entidade complexa em que o *outro* é visto como objeto e nunca como sujeito, estabelecendo assim uma relação de poder.

Bonnici (2009) destaca que “o saber é, portanto, produzido pelo poder” (BONNICI 2009, p. 258), e nessa relação “entre o colonizador e o colonizado estabeleceu-se um sistema de diferença hierárquica fadada a jamais admitir um equilíbrio no relacionamento econômico, social e cultural”. (BONNICI 2009, p. 262) Nessa relação, o europeu ocupa o papel de detentor do conhecimento e veiculador de um discurso dominante, portanto aqueles que não fazem parte deste discurso ou não o assimilam acabam sendo silenciados. Para o autor, a Europa é “indefensável”. Nesse espaço onde essas figuras indissociáveis habitam, não há equilíbrio.

Entre o colonizador e o colonizado só há lugar para o trabalho forçado, para a intimidação, para a pressão, para a polícia, para o tributo, para o roubo, para a violação, para a cultura imposta, para o desprezo, para a desconfiança, para o silêncio dos cemitérios, para a presunção, para a grosseria, para as elites descrebidas, para as massas envilecidas (CÉSAIRE, 2010, p. 31).

Nesse sistema, o negro é “um desvio existencial” (FANON, 2008) sendo seu apagamento simbólico o reforço da superioridade racial do branco. É aquele que causa repulsa, a ameaça iminente, o desumanizado, o não-civilizado, é quem desde sempre lhe foi introjetada a legitimidade de seu fracasso, é aquele que será lembrado o porquê lhe é permitido estar ali.

Essa “zona de não-ser” (FANON, 2008, p. 26) é o lugar reservado àquele que “desenraizado, disperso, confuso, condenado” (FANON, 2008, p. 26) está destituído de sua própria existência. Reconhecer-se é uma tarefa difícil, pois “o auto-reconhecimento requer uma colocação sob o ponto de vista de um outro [...] mas o que acontece quando os outros não nos oferecem reconhecimento?” (FANON, 2008, p. 16), este se dá por meio da inferiorização que é reforçada a partir das experiências diárias.

Na luta pela mudança desse pensamento, as literaturas afro-diaspóricas, intensamente marcada pelas cicatrizes causadas pelo colonialismo,

diferentes escritores por meio perspectivas diversas assumiram o compromisso com a coletividade de fazer das obras artísticas um veículo de transformação do ser negro no mundo. Nesse processo, a legitimação de uma identidade negra e de sua expressão cultural propunha desconstruir os padrões e modelos sociais preestabelecidos pelo eurocentrismo.

Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais. A incomensurabilidade dos valores e prioridades culturais que o crítico pós-colonial representa não pode ser classificada dentro das teorias do relativismo ou pluralismo cultural. (BHABHA, 2010, p. 242).

Logo, nas produções literárias pós-coloniais, a escrita do colonizado vem retratando a luta contra a dominação cultural a partir do discurso de resistência que busca a reinvenção das tradições através de uma nova produção identitária que carrega as marcas da colonização. Assim, a literatura é essa dimensão importante para contextualizar as identidades sociais, pois ela recria e ressignifica as experiências vivenciadas pelos indivíduos.

Um dos primeiros autores a surgir trazendo à tona essa perspectiva foi William E. B. DuBois² ao publicar *As almas do povo negro*³ (1903). A obra exerceu forte influência sobre os intelectuais negros de diversas partes do mundo, promovendo a exaltação dos valores e das tradições da África Negra por meio da consciência de seu lugar na sociedade. O autor concentra a atenção nas questões em torno da segregação e da busca pela cidadania do negro norte-americano.

2 William Edward Burghardt Du Bois nasceu em 1868 em Massachusetts e morreu em 1963 em Gana, aos 95 anos. DuBois foi o organizador dos cinco primeiros Congressos Pan-africanos: Paris (1919), Londres (1921), Londres-Lisboa (1923), Nova York (1927) e Manchester (1945). “O primeiro Congresso Pan-africano ocorrido em 1919 em Paris, que reuniu cinquenta e sete delegados das Antilhas, da África e dos Estados Unidos sobre a presidência do deputado senegalês Blaise Diagne e que contou com a organização do professor, historiador e sociólogo W.E.B. DuBois. O congresso foi um estímulo positivo para os intelectuais, porque reivindicou a proteção para os descendentes de africanos, aos direitos da terra, à educação e ao trabalho e exigiu o fim dos castigos corporais nas colônias” (DURÃO, 2011, p. 40).

3 Tradução nossa: *The Souls of Black Folk* (1903)

O livro de Du Bois levanta importantes pontos das lutas políticas, sociais e culturais, tais como o direito ao voto, a educação em todos os níveis – inclusive no ensino universitário –, a rejeição e o fim da segregação, entre outros. A imagem estereotipada apresentava o negro como figura exótica e grotesca; portanto, a valorização da cultura seria uma forma de emancipação, pois traria a possibilidade de desenvolver as potencialidades do negro, resultando na libertação. O pan-africanismo traz como principal argumento uma unidade entre os negros do mundo, principalmente americanos, africanos e caribenhos, tendo como base a luta contra o imperialismo.

A partir dos pensamentos de Du Bois, foi-se construindo as bases para o movimento do Renascimento do Harlem⁴. A partir dos anos de 1920 nos Estados Unidos e na Europa, principalmente em Paris⁵, já se tem produções literárias e artísticas que apresentam traços de uma humanidade do negro, diferenciando-a do pensamento até então proposto pela sociedade. Esse movimento cultural e literário vai reunir diferentes formas de expressões artísticas, como o Jazz, o Blues, o Charleston⁶, o teatro e a literatura, buscando romper com os padrões através da reavaliação e da recolocação do negro na sociedade. Em 23 de junho de 1926, em um artigo publicado na revista *The Nation*, é destacado um trecho do manifesto do movimento que declara a libertação artística do negro:

Nós, criadores da nova geração negra, queremos exprimir nossa personalidade sem vergonha nem medo. Se isso agrada os brancos, ficamos felizes. Se não, pouco importa. Sabemos que somos bonitos. E feios também. O tantã chora. O tantã ri. Se isso agrada à gente de cor, ficamos felizes. Se não, tanto faz. É para o amanhã que construímos nossos sólidos templos, pois sabemos edificá-los, e estamos erguidos no topo da montanha, livres dentro de nós.

4 O Renascimento no Harlem ocorreu entre 1920 e 1940 nos Estados Unidos.

5 A cidade foi o ponto de encontro dos estudantes franceses, antilhanos, africanos, onde surgiram diversas revistas, eventos que divulgavam o pensamento negro diaspórico.

6 Estilo de dança nascida na cidade de Charleston no estado da Carolina do Sul, Estados Unidos. Apresenta semelhanças com algumas dança de Trinidad, Nigéria e Ghana. Chegou a converter-se em moda popular a raiz de sua apresentação no musical negro *Runnin' Wild* (1923), e teve uma grande difusão na Europa após a I Guerra Mundial.

(MUNANGA, 2009, p. 47).

O pan-africanismo⁷ nasce com o intuito de propor uma nova visão política, social e filosófica pondo em evidência o desenvolvimento de solidariedade e resistência dos negros no mundo frente à exploração deixando em segundo plano as diferenças culturais e de origem. Esse movimento buscava unificar os negros que viviam em África aos negros da diáspora formando assim uma comunidade africana global, isto é, por meio de elementos históricos comuns que todos os negros no mundo reivindicassem uma unidade de direitos.

Nos espaços criados pelo Renascimento do Harlem, os negros norte-americanos puderam expressar seu pensamento e sua insatisfação protegidos da repressão e da violência. Enquanto isso, W.E.B. Du Bois organizava congressos que discutem a situação dos negros nas colônias francesas da África, do Caribe e das Antilhas reunindo intelectuais dessas regiões que estavam estudando nas metrópoles.

Havia um relacionamento complexo entre escritores e críticos negros do Renascimento do Harlem, sobretudo Langston Hughes, que morou ao todo um ano e meio com o pai no México e traduziu obras de escritores caribenhos, como Nicolás Guillén e Jacques Roumain.[...] Como modelos a seguir, Hughes e seus companheiros, criadores do Renascimento do Harlem, foram fundamentais para Aimé Césaire e Leopold Senghor, fundadores do movimento da Negritude em Paris. Ambos os movimentos sofreram influência direta do trabalho pioneiro de Jean Price-Mars. (GATES JR., 2014, p. 24-25).

Além de Du Bois, outros escritores fizeram parte da construção do pensamento pan-africanista como, por exemplo: Marcus Garvey, de origem caribenha, favorável a um retorno dos negros à África, criou o movimento *Come back Africa* que organizou uma companhia de navegação e, utilizando-se de um discurso extremamente populista, conseguiu com

7 Henry Silvester Williams e Du Bois ele não foram o único protagonista na construção da ideologia pan-africana, neste cenário. Podemos destacar também os trabalhos de Booker T, Edward Wilmot Blyden e Crummel, Kawame N'Kruma e George Padmore.

seu grande carisma arregimentar multidões de negros.

Na Europa, a partir do momento em que os estudantes das colônias passaram a estudar nas universidades europeias, começaram a ser repensados os processos de assimilação e organização política e social dos países colonizados. Através desses novos olhares, surgiram temáticas na literatura como: a relação entre o passado e o presente, a ancestralidade, a representação das tradições e seus conflitos com a modernidade, a oralidade, as diversas línguas do continente, a escrita na língua do(s) colonizador(es) e as culturas africanas que convivem em um mesmo território, entre outras.

Em Paris nos anos de 1930, grupos de estudantes negros africanos e antilhanos fundaram diversas revistas que contribuíram para o renascimento cultural dos negros de expressão francesa. Em 1934, é fundada a revista *L'Étudiant Noir* por Léopold Sedar Senghor, Aimé Césaire e Léon-Gotran Damas e Birago Diop. Com o intuito de atingir os estudantes das colônias antilhanas e africanas na França, a publicação propunha a união dos negros de todos os continentes para combater a discriminação, dando ênfase à reflexão sobre sua condição, a relação com o colonizador e trazendo à tona a consciência do status de colonizado donegro na Europa. Em seu primeiro artigo, Césaire destaca:

La jeunesse noire tourne le dos à la tribu des vieux. La tribu des vieux dits : assimilation. Nous répondons : résurrection. Mais pour être soi, il faut lutter d'abord contre les frères égarés qui ont peur d'être soi : c'est la tourbe sénile des assimilés. Ensuite contre ceux qui veulent étendre leur moi : c'est la légion féroce des assimilateurs. Enfin pour être soi, il faut lutter contre soi. Jeunesse noire, il est un poil qui vous empêche d'agir, c'est l'identique. Rasez-vous. C'est la première condition de création. (CÉSAIRE, 1934)⁸.

Para isso, era necessária a libertação dos modelos ocidentais propondo uma renovação artística por meio da consciência negra. Na apre-

8 Entrevista de Aimé Césaire para Daniel Maximin. Disponível em: http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Aime_Cesaire/13/0/Aime_Cesaire_dossier_integral_dec2013_292130.pdf. Acesso em: 9 out 18.

sentação da revista, Léon Damas anuncia que os ideais dos estudantes é unir os negros de todos os continentes e lutar por seus direitos:

L'Étudiant Noir, journal corporatif et de combat avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos. (DAMAS apud REDOUANE, 2009, p. 16).

Na revista, Césaire emprega pela primeira vez o termo “negritude” que, posteriormente, dará nome ao movimento. No terceiro número da revista, publicado em maio de 1935, Césaire, ressalta: “la négritude est en premier lieu le rejet de l'assimilation culturelle ; le rejet d'une certaine image du Noir paisible, incapable de construire une civilisation. Le culturel prime sur le politique.” (CÉSAIRE apud REDOUANE, 2009, p. 16).

Logo, esses intelectuais iam na contramão das políticas de assimilação propostas pelos países dominadores aos estudantes das colônias na Europa. Essa revista foi um importante divulgador do Movimento da Negritude que surgia naquele momento e através da publicação de artigos, poemas e também da organização de eventos e exposições deu voz e vez aos estudantes negros francófonos.

O movimento da Negritude⁹ foi de grande importância como proposta de rompimento dos valores eurocêntricos no começo do século XX. Sendo um conceito de caráter político, ideológico e cultural que se transformou ao longo dos tempos. Em sua fase inicial, a Negritude serviu

9 A palavra “negritude” deriva do termo “nègraille”, originário da palavra “nègre”, sendo uma forma pejorativa utilizada para desqualificar os negros em contraposição a “noir”. A escolha da formação do termo a partir daquela palavra visava subverter não apenas a linguagem, como também o pensamento. De acordo com o dicionário, “Nègraille” significa a negraria, pretalhada, raça dos negros. O termo possui um alto teor pejorativo, sendo usado como forma de desqualificar uma pessoa (BURTIN-VINHOLES, 1998). Em português, o termo pode ser traduzido como “Negrada”, definido no dicionário como “1. m.q. NEGRARIA. – pode ter cunho pejorativo. 2. p. ext. B. infm. Qualquer grupo de pessoas. 3. B. pej. Reunião de desordeiros; malta; súcia. Uso da palavra considerada agressiva. ETIM. Negro + Ada, ver nigr- SIN/ VAR negrada, negralhada” (HOUAISS, 2004).

como base para a tomada de consciência racial, para organização e integração dos estudantes das colônias. O movimento foi idealizado na Europa tendo sido influenciado pelos movimentos surgidos nos Estados Unidos alcançando toda a África negra e também as Américas. Segundo Isabelle Mabana (2009):

La Négritude à ses débuts parisiens fut un mouvement rassembleur, sortant de leur isolation les Noirs de la diaspora. Une histoire différente a forgé deux esprits qui abordent la Négritude chacun avec son bagage de souvenirs et de souffrances. Les divergences d'optique des deux grands poètes et hommes politiques de la Négritude sont aussi largement discutées pour rendre hommage à Césaire comme à Senghor. La Négritude était un cri contre l'assimilation et demeure par là-même plus qu'un mouvement du passé. Dans ce sens précis, elle possède toujours aujourd'hui un intérêt. De même, la Négritude n'est pas née à partir de rien et, comme le démontre ici Alex-Louise Tessonneau, elle a puisé son inspiration dans les œuvres des indigénistes haïtiens et notamment dans Ainsi parla l'oncle de Price-Mars. (MABANA, 2009, p. 13).

A negritude vem se consolidar não apenas como o surgimento de uma intelectualidade negra, mas também como um momento histórico de transformação do pensamento, que, a partir de uma lógica imperialista, excluiu os povos, principalmente africanos, colocando-os à margem da história do Ocidente. As modificações trazidas por essas produções literárias abriram caminhos para que novas vozes conquistassem o lugar que até então pertencia a Outro, mas que identidade negra é essa que está se construindo?

Segundo Munanga (2009, p. 20), o processo de construção da identidade dá-se em diferentes graus, dependendo de diferentes contextos sociais. Logo, a negritude deve ser vista como o princípio de uma “tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas de inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental”. Maria Nazareth Soares Fonseca coloca em evidência a importância do Movimento:

Desde 1953, a defesa da Negritude pode ser percebida em seus textos não

apenas como impulso à conquista da liberdade dos colonizados, mas também como a possibilidade de se pensar na união de todos os negros do mundo. Por isso a poética da Negritude é fortemente marcada pelas questões sociais, o que não significa que não estivesse atenta às questões da linguagem. Havia um interesse muito grande em se conhecerem as línguas orais e as expressões culturais mais integradas com a expressão do povo. (FONSECA, 2010, p. 4).

Para compreender melhor o Movimento da Negritude, é necessário fazer uma diferenciação da negritude como conceito e como um movimento filosófico-literário ocorrido no entre guerras. O professor senegalês Alain Pascal Kaly (2007) ressalta o pensamento de Léopold Senghor a respeito do surgimento da Negritude:

O movimento da Negritude é a manifestação de um basta, como diria Senghor, de uma recusa à assimilação e à sequência no uso de roupas emprestadas segundo o mesmo Senghor. [...] Logo, a civilização do mundo ocidental não seria a única detentora da verdade, tampouco de valores humanos, pois o que foi construído por uma civilização acaba sempre sendo uma ditadura cultural capaz de cometer as maiores barbaridades contra outros povos. (KALY, 2007, p. 100).

Logo, a Negritude pretendia reivindicar os valores estéticos, os elementos culturais e a identidade do negro na contemporaneidade, pensando, assim, em criar uma produção cultural negra que reconhecesse a mestiçagem e os processos envolvidos nela pondo em xeque as estruturas sociais e os padrões dominantes. A negritude sendo um importante modelo de reivindicação da condição do negro perante o sistema colonial vai influenciar diversos movimentos culturais e sociais que vão surgir na África, na Europa e nas Américas e que partem dos mesmos ideais.

Aimé Césaire propõe na obra *Caderno de retorno ao país natal* (2012), escrita em 1939, o questionamento: “Qui et quels nous sommes ? Admirable question !”, desse modo podemos considerar que as questões de identidade estão no cerne das discussões a respeito da Negritude. Aimé Césaire constitui em seus textos uma defesa da identidade dos indivíduos. No poema, o retorno a terra natal, a Martinica, é o começo de uma reflex-

ão sobre o resgate das culturas africanas, a consciência racial e a experiência de ser negro em uma sociedade excludente:

156.

E a determinação da minha biologia, não prisioneira de um ângulo facial, de uma forma de cabelo, de um nariz suficientemente achatado, de uma tez suficientemente melânica, e a negritude, não mais índice cefálico, ou um plasma, ou um soma, medindo-se agora ao compasso do sofrimento

E o cada dia mais baixo, mais covarde, mais estéril, menos profundo, mais disperso, mais separado de si mesmo, mais sono consigo mesmo, menos imediato consigo mesmo

157.

aceito, aceito tudo isso

158.

e longe do mar de palácio que bate forte sob a sizígia supurante das bolhas maravilhosamente deitado o corpo do meu país no desespero dos meus braços, seus ossos abalados e, nas suas veias, o sangue que vacila como a gota de leite vegetal na ponta ferida do bulbo...

159.

E eis que de repente força e vida me assaltam como um touro e a onda da vida circunda a papila do morro, eis que todas as veias e venículas se apressam ao sangue novo e o enorme pulmão dos ciclones respira e eis o fogo tesarizado dos vulcões e o gigantesco pulso sísmico batendo agora o compasso de um corpo vivo no meu firme abrasar.

160.

E estamos de pé agora, meu país e eu, os cabelos ao vento, minha mão pequena agora no seu punho enorme e a força não está em nós, mas acima de nós, numa voz que verruma a noite e a audiência como a penetrância de uma vespa apocalíptica. E a voz proclama que a Europa durante séculos nos cevou de mentiras e inchou de pestilências,

porque não é verdade que a obra do homem está acabada que não temos nada a fazer no mundo

que parasitamos o mundo

que basta que marquemos o nosso passo pelo passo do mundo

e falta ao homem conquistar toda interdição imobilizada nos recantos do seu fervor

e nenhuma raça possui o monopólio da beleza, da inteligência, da força

e há lugar para todos no encontro marcado da conquista e sabemos agora que o sol gira em torno da terra iluminando a parcela fixada por nossa única vontade e que toda estrela cai do céu na terra pelo nosso comando sem limite.

(CÉSAIRE, 2012, p. 79-81).

Ao ler, aos catorze anos, *Cahier d'un retour au pays natal* (2012) de Césaire, Frantz Fanon percebe a imposição cultural e destaca: “Vocês compreenderam? Césaire desceu. Ele foi ver o que se passava bem no fundo, e agora ele pode se elevar. Mas ele não deixa o negro lá em baixo. Ele o põe nos seus ombros e o eleva até as nuvens” (FANON, 2008, p. 164). Por meio da leitura de Césaire, Fanon passou a entender que o seu particular também é universal. Essa “descida” se trata da descoberta de sua identidade: “Quando o negro mergulha, ou seja, quando ele desce, acontece algo extraordinário. [...] Tendo reencontrado a noite, ou seja, o sentido de sua identidade. (FANON, 2008, p. 166-167) No processo de conhecer o outro e a si mesmo, era preciso compreender que “O negro é escravo do passado” (FANON, 2008, p.186) para tornar-se um ser de ação.

Ao assumir-se como sujeito atuante, o negro não deve ocupar a posição de vítima diante daquilo que o oprime. Não é na recusa de sua negritude, na responsabilização do branco por sua condição, na revolta, na passividade que se dará a libertação. A compreensão de sua própria subjetividade para esses indivíduos é sempre pautada tendo como ponto de relação o colonizador, assim “a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos: ex-cêntrica.” (BHABHA, 2010, p. 247).

A poesia de Césaire, como toda grande poesia e toda grande arte, é o ponto mais alto do poder de transmutação que a escrita revela. Portanto, é possível pensar que as identidades que se constroem dentro dessas condições históricas buscam meios articuladores para que sua voz possa emergir contra a condenação ao silêncio.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 5ª reimpressão, 2010.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal: Diário de um Retorno ao País Natal*. Tradução, pós-fácio e notas Lilian Pestre de Almeida, São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Discurso sobre o colonialismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DURÃO, Gustavo de Andrade. *A construção da negritude: a formação da identidade do intelectual através da experiência de Léopold Sédar Senghor (1920-1945)*. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

FANON, Frantz. *Pela negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Césaire, o haitiano Depestre e as literaturas nacionais negras*, 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/cesaire-o-haitiano-depestre-e-as-literaturas-nacionais-negras/3380/>. Acesso em: 10 nov. 2015.

GATES Jr. Henry Louis. *Os negros na América Latina*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HERNANDEZ, Leila. *África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4ª edição. São Paulo: Selo Negro, 2008.

KANDJIMBO, Luís. *Caliban: o arquétipo da servidão*. Caliban: um símbolo ou uma falsa denominação? s/d. Disponível em: <http://www.nexus.ao/>

kandjimbo/pdfs/CALIBAN.pdf/. Acesso em: 13 ago. 2018.

KALY, Alain P. O inesquecível século XX: as lutas dos negro-africanos pela sua humanidade. In: SILVA, Josué Pereira (Org.). *Por uma Sociologia do século XX*. São Paulo: Anna Blume, 2007.

KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la Litterature Nègro-Africaine*. Paris: Karthala/AUF, 2004.

_____. *Aimé Césaire: poètes d'aujourd'hui*. Cinquième édition. Éditions Seghers, 1979.

MAXIMIN, Daniel. *Entrevista de Aimé Césaire para Daniel Maximin*. Disponível em: http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Aime_Cesaire/13/0/Aime_Cesaire_dossier_integral_dec2013_292130.pdf/. Acesso em: 9 out 18.

MABANA, Kahiudi C; CONSTANT, Isabelle. *Legacy and Present Relevance*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. Disponível em: <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/59736/>. Acesso em: 9 fev 18.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

REDOUANE, Najib. Leopold Senghor et Aimé Césaire: pour quelle Negritude? In: MABANA, Kahiudi C; CONSTANT, Isabelle. *Legacy and Present Relevance*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. Disponível em: <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/59736/>. Acesso em: 9 fev 18.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

O ROMANTISMO PURO CONTRA O ULTRARROMANTISMO NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

GABRIEL ESTEVES*

RESUMO Definir o romantismo exige sempre um assombroso empenho de abstração ou uma negligência deliberada por parte do pesquisador. Como Henri Peyre, pensamos que não é possível fazer mais do que descrever, enumerar, eliminar ou sublinhar alguns traços para indicar o que é ou não romantismo para uns e outros de acordo com seu tempo e seus critérios. Neste artigo, queremos dar voz a alguns dos primeiros críticos e poetas que, ainda na primeira metade do século XIX, manifestaram suas opiniões a respeito do que deveria ser o romantismo e, sobretudo, do que não deveria ser. Para tanto, destacamos algumas passagens que encontramos em periódicos da época (Jornal dos Debates, Jornal do Comércio e alguns outros) e que, acreditamos, podem nos ajudar a elucidar como os próprios românticos entendiam a si mesmos. Nossas pesquisas nos têm revelado dados que sugerem uma franca oposição entre o que se entendia por romantismo “puro” e aquilo que por motivos de excesso e deformação se denominava ultrarromantismo, décadas antes que Álvares de Azevedo e os demais poetas associados à “escola byrônica” viessem à lume. Queremos aqui tornar públicos alguns desses dados e, quanto possível, contribuir para que se estabeleça uma clara distinção entre projetos de romantismo que não se complementam.

PALAVRAS-CHAVE 1. Romantismo. 2. Ultrarromantismo. 3. Periódicos.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Alckmar Luiz dos Santos.

INTRODUÇÃO – SOBRE A IMPOSSIBILIDADE DE DEFINIR O ROMANTISMO

Definir o romantismo de maneira lacônica exige sempre um assombroso empenho de abstração, negligência ou preguiça, já que pode servir como adjetivo de obras que tenham sido publicadas entre os séculos XVIII e XIX, contanto que deem sintomas de haverem sido influenciadas por alguns poucos autores aclamados pela crítica como corifeus do romantismo¹. Embora seja uma substância secundária² em termos aristotélicos, uma categoria de organização que não existe como substância material, é impossível defini-lo com base na observação e análise de algumas obras, já que, primeiro, não há consenso a respeito da “romanticidade” de muitos desses trabalhos e, segundo, muitas delas se contradizem entre si. Há poetas ateus e cristãos fervorosos que foram chamados românticos, de sorte que a religiosidade não pode ser descrita senão como atributo accidental. Há outros patrióticos ou não que também foram chamados românticos, mas como a presença ou a ausência dessa característica não é suficiente para definir a romanticidade de um autor, o patriotismo também deve ser descrito como um atributo accidental. Há poemas líricos e também poemas épicos no romantismo; há formas clássicas e formas herdadas da tradição

1 Sem falar, é claro, de obras muito anteriores ou posteriores ao século XIX que, por conta de alguma afinidade com tal ou qual obra considerada romântica, entram também na lista. Como exemplo, veja-se o interessante livro de Émile Deschanel, *Le romantisme des classiques* (1883).

2 Referimo-nos à definição dada por Aristóteles em *Categorias*, 2b15.

românica; há obras e poetas moralistas, assim como obras e poetas imorais; há escritores que se opõem à herança clássica e há aqueles que não abrem mão dela; há poetas sentimentais e outros filosóficos, cerebrais; etc. Se estão corretos os manuais de literatura e um número tão grande de autores pertence à escola romântica do século XIX, somos forçados a admitir que nenhuma das características acima descritas é essencial por si só na conceitualização do romantismo ou daquilo que é romântico. Por outro lado, podemos acreditar (e seria o mais natural) que deve haver um atributo ou conjunto de atributos essenciais compartilhados por todos os chamados românticos. Se é certo predicar a categoria “romântico” de Álvares de Azevedo, José de Alencar, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e tantos outros, eles não devem necessariamente compartilhar características essenciais? Aparentemente não. O poema *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, é considerado romântico porque é indianista; o poema *Deus e o Homem*, de Gonçalves de Magalhães, é romântico pelo caráter religioso (ausente n’*Os Timbiras* e em outros poemas românticos do próprio Magalhães, como o superestimado *Napoleão em Waterloo*); *Noite na taverna* é um livro romântico por uma série de motivos, mas destaquemos um, por força da demonstração: o ceticismo. Ora, se essas três obras são românticas por três motivos distintos, temos duas possibilidades de interpretação:

i) há três categorias distintas a que chamamos “romantismo”, das quais cada uma das características mencionadas (indianismo, religiosidade e ceticismo) é um atributo essencial;

ii) há uma única categoria de romantismo a que nenhuma das características acima listadas se liga de maneira essencial (se qualquer um dos três atributos fosse essencial para definir o romantismo, as duas obras restantes, porque não o contêm, seriam automaticamente não-românticas).

Se seguirmos a primeira interpretação, será preciso distinguir os três conceitos de romantismo com três significantes diferentes, a fim de evitar a confusão dos conceitos. Se seguirmos a segunda interpretação, podemos

agir de dois modos:

i) reconhecer que nenhum dos atributos “indianismo”, “religiosidade” ou “ceticismo” é essencial para definir uma obra como romântica, mas como essas três obras *são* românticas, elas devem compartilhar alguma outra característica essencial;

ii) reconhecer que as três obras são românticas, mas não compartilham nenhum atributo essencialmente distintivo.

Se seguirmos ainda a primeira suposição, verificaremos que não há nenhum traço compartilhado por essas três obras que também não seja compartilhado por outras obras inscritas em outros grupos e períodos, e seremos levados a reconhecer que a segunda suposição é a verdadeira. Ora, se essas três obras não compartilham atributos essenciais, não é possível abstrair delas o conceito de romantismo e, conseqüentemente, ele não pode resultar de uma análise de substâncias (quer dizer, uma análise dos atributos de cada obra). O romantismo, se ele existe, não pode ser considerado uma categoria, uma substância segunda, mas deve provir de um argumento externo, impositivo³.

Dito de outro modo, não há nenhuma característica compartilhada por todas as obras consideradas românticas responsável por fazer delas obras românticas. Se afirmamos que o segundo livro de Gonçalves de Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*, é assim definido pelos seus versos repletos de cristianismo e liberdade métrica, por que devemos concordar que *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, também o seja? Por afinidade de quais características podemos aproximar obras tão díspares como

3 Segundo Afrânio Coutinho (1968, p. 145), o romantismo é um “conjunto de traços”, uma “constelação de qualidades, cuja presença, em número suficiente o torna distinto em oposição ao clássico ou ao realista”. Devemos compreender o romantismo, portanto, como um conjunto frouxo de qualidades pré-determinadas que, presentes em maior ou menor grau em obras literárias escritas entre os séculos XVIII e XIX, fazem delas obras românticas. Essa definição revela ainda um novo problema: *de onde são extraídas essas qualidades românticas apriorísticas?* Evidentemente, das obras de alguns autores considerados representantes legítimos do romantismo (seleção que é, por si só, um tanto quanto arbitrária).

o *Atala* de Chateaubriand e o *Rolla* de Alfred de Musset? Por outro lado, o que nos impede de avizinhar personagens como o Jansel, de Evariste Parny, ao Werther de Goethe ou ao Eurico de Alexandre Herculano, senão a rigidez arbitrária das categorias históricas? Por que não associamos as comédias de Molière às peças versificadas de Musset, quando há uma clara relação entre elas? É fácil convencer-se de que o romantismo é mais uma ideia (cujos modelos ideais variam de acordo com as preferências subjetivas do historiador ou crítico) que se impõe sobre algumas obras a fim de identificá-las do que propriamente um projeto ou uma visão de mundo coesa que possamos rastrear sem o auxílio doutrinador de manuais didáticos posteriormente elaborados. O romantismo, portanto, e também os supostos “níveis de romanticidade”⁴ se definem apenas de modo muito arbitrário, segundo as opiniões e critérios de alguém investido de autoridade para fazê-lo ou segundo as ideias de um autor que se autoproclama romântico:

Demander que chacun le définisse avec précision [o conceito de romantismo] s’il l’emploie est proposer une tâche surhumaine au commun des mortels; et les quelques-uns qui prétendent se détacher du commun sont les historiens littéraires ou les théoriciens de la critique, dont chacun échafaude une thèse à lui pour donner du romantisme comme il l’entend une interprétation un peu neuve. La vérité est que nulle définition concise n’est valable en des matières où le point de vue subjectif et le goût sont presque tout. On ne peut que décrire, énumérer, éliminer, souligner tel ou tel trait, et il y faut un volume à chaque fois. (PEYRE, 1979, p. 68).⁵

4 Referimo-nos aqui, sobretudo, à régua romântica de Alfredo Bosi que, baseando-se na definição de romantismo como “um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais” (BOSI, 1975, p. 120), é capaz de indicar que os ultrarromânticos da segunda geração (Álvares de Azevedo, Junqueira Freire...) são mais românticos que os quase românticos da primeira (Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre...).

5 “Pedir que cada um defina precisamente [o conceito de romantismo] se o empregar é propor uma tarefa sobre-humana ao comum dos mortais; e os poucos que pretendem se destacar do comum são os historiadores literários ou os teóricos da crítica, cada um dos quais constrói para si uma tese a fim de atribuir ao romantismo (como ele o entende) uma interpretação um pouco nova. A verdade é que nenhuma definição concisa é válida nos assuntos em que o ponto de vista subjetivo e o gosto são quase tudo. Só é possível descrever, enumerar, eliminar, sublinhar este ou aquele traço, e um volume é necessário a cada vez” (tradução nossa).

É a expressão inglesa e alemã do romantismo mais autêntica do que a despontada na França, como sugere a *Encyclopedia of the Romantic Era* (MURRAY, 2004, p. 882)? É o pré-romantismo de Edward Young mais ou menos verdadeiro que o de Rousseau ou de Klopstock? O romantismo é um combate contra a tradição clássica? É cristão, é ateu? Não saberíamos afirmá-lo em termos gerais. São várias as especulações ao redor do conceito de romantismo e infinitas as suas aplicações. Mesmo quando nos detemos sobre as observações dos próprios românticos no Brasil do século XIX, encontramos divergências consideráveis. Gonçalves de Magalhães, por exemplo, que até mais ou menos 1850 era considerado o principal expoente do romantismo por um bom número de admiradores e poetas⁶, foi logo acusado de praticar uma espécie de arcadismo tardio, de nunca haver atravessado a linha tênue que separa tão ingenuamente o clássico do romântico. Pedro de Calasans, em uma de suas críticas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, arranca-lhe a coroa de chefe da escola nova para entregá-la a Gonçalves Dias. Segundo conta, Magalhães não é o “Lamartine brasileiro” que quer o barão de Paranapiacaba, mas tem o papel que na França coube a Casimir Delavigne, e que em Portugal desempenhou Feliciano de Castilho, o papel de “marco miliário que limita, que separa as duas escolas”. Antes de Magalhães, “ninguém atingiu o lirismo moderno”, como antes de Delavigne “dominava a escola clássica”, e como foi o senhor Castilho a “última página da história dos poetas clássicos”. Todos eles, segundo Calasans, profetizaram o desenvolvimento da nova escola e nela incorreram algumas vezes, mas nenhum soube transgredir as fileiras definitivamente. Delavigne “ressentia-se muito da velha escola”, mas sua obra pôde apenas alcançar o “bruxulear incerto dos primeiros albores da manhã”. Castilho, da mesma forma, não fundou a nova escola por não ter “forças bastantes para descobrir esse novo mundo”. Magalhães, conquanto houvesse se aproximado das “regiões do modernismo” para

6 Valha-nos o prefácio da *Harpa Gemedora* (1847), volume de versos escrito pelo barão de Paranapiacaba, que define Magalhães como “chefe de nossa escola moderna” (SOUSA, 1847, p. 7).

“rasgar o manto grego da mitologia”, contentou-se apenas em apontar as vias encetadas por Gonçalves Dias. Deste, por fim, conclui que “foi o Lamartine, foi o Almeida Garrett da nossa literatura”. Um século mais tarde, chegou-se ao cúmulo de chamar-lhe falso poeta. Magalhães, “apesar de possuir uma natureza sensível e melancólica, e ter sabido o que desejava em matéria de poesia romântica”, nos informa Antônio Soares Amora (1969, p. 137), “na realidade não era ‘poeta’ e nem mesmo chegou a ser um bom escritor de versos”.

Forçoso é, portanto, que assumamos uma postura eletiva e restrinjamos o nosso objeto se pretendemos falar de algum romantismo possível. Falaremos a respeito das primeiras definições de romantismo no Brasil e de como elas parecem se opor, desde a gênese, ao que se chamou posteriormente de ultrarromantismo. Movidos pelo desleixo com que têm sido abordadas as obras críticas publicadas em periódicos como o *Jornal dos Debates* ou o *Jornal do Comércio* e esperançosos de que uma releitura de fontes primárias possa lançar novas luzes aos problemas historiográficos da literatura, buscamos dar voz a alguns desses primeiros autores que, já familiarizados com a literatura nova que cobria a Europa, tentaram definir seus rumos por aqui. Segundo têm indicado as nossas investigações, esses autores (geralmente associados ao pré-romantismo ou ao primeiro romantismo “meramente introdutório”) não concebiam o romantismo como uma nova corrente responsável pelo rompimento de todos os laços com a cultura clássica, mas como uma escola literária estável, perfeitamente posicionada entre dois extremos: o classicismo servil e o ultrarromantismo. Por não se tratar aqui de uma questão que pode ser logicamente deduzida, nos contentamos em apresentar alguns recortes de jornal colhidos em revistas da época que, segundo nos parece, contribuem decisivamente para dar ao argumento sua necessária credibilidade. Esperamos que, ao fim desta sucinta amostra de evidências⁷, nosso leitor se veja minimamente convencido de que os primeiros idealizadores do romantismo no Brasil

7 Recolhemos outras em artigos publicados de modo esparso, mormente concernentes aos periódicos *Revista da Sociedade Filomática* e *Guanabara*. Pretendemos coligir todos os resultados em um trabalho futuro.

não mantinham nenhum pacto de continuidade com o ultrarromantismo (apenas importado entre os anos 40 e 50). A bem dizer, o romantismo imaginado no início do século XIX se opõe ao ultrarromantismo.

ALGUNS RECORTES DE JORNAL

Debruçar-nos-emos aqui sobretudo sobre alguns artigos de João Manuel Pereira da Silva, romancista e historiador do Brasil imperial. Ele publicou algumas críticas literárias no *Jornal dos Debates* que podem nos dar uma boa ideia de como os intelectuais do período compreendiam o romantismo e seu papel social. Os artigos que nos interessam foram publicados apenas um ano após o aparecimento dos *Suspiros poéticos e saudades* – muito antes, portanto, que se falasse em byronismo entre nós –, e dão mostras de que os leitores da época já estavam familiarizados com alguns autores europeus associados à nova tendência, além de já haverem erigido padrões suficientemente nítidos para julgar a qualidade de novas obras segundo a presença moderada ou excessiva de características românticas. Em um desses textos, publicado em 1837, Pereira da Silva propõe uma oposição franca entre duas correntes que, hoje, por conta das sistematizações sugeridas por Antônio Cândido, Alfredo Bosi e outros estudiosos de suma importância, tendemos a ver como nuances de um mesmo espectro – o romantismo e o ultrarromantismo: “assim se podem definir os dois sistemas, romântico puro e ultrarromântico: o primeiro agradável, interessante, natural; o segundo exagerado, furioso, sanguinário, cadavérico, monstruoso” (SILVA, 1837, p. 146). Alguns de seus artigos fazem apontamentos explícitos. Atento sobretudo aos palcos, o crítico nos informa de que o trabalho teatral de Victor Hugo não passava, então, para a *intelligensia* conservadora do tempo, de uma “exagerada caricatura do *romantismo*” (ibid., p. 68), insinuando claramente que se pensava em um romantismo verdadeiro, puro, e em um romantismo caricatural, falso. Pereira da Silva acusa o autor do *Cromwell* de haver criado o gênero bastardo que “só se exalta e se eleva no meio de um montão de ruínas e de crimes, como um desses pássaros que só se alegram à vista dos cadáveres” (SILVA, 1837, p.

134), e prossegue:

Sem o gênio e belezas dos trágicos Românticos, com todos os seus defeitos, foram pesquisar no meio dos tempos passados os crimes os mais feios e tenebrosos, e não souberam fazer deles sair lições de moral e ciência para a sociedade. A imoralidade foi o caráter do teatro de Victor Hugo e de Alexandre Dumas; a exageração e a falsificação histórica os meios de que se serviram, o horrível e o feio o seu tipo. Nada de natural, nada de histórico, nada de progresso para a arte; retrogradaram à vista do precipício que eles mesmos tinham aberto e desampararam os adeptos quando viram os crimes se amontoar na sociedade, a perversão dos costumes em aumento e a voz dos homens sensatos acusá-los como autores de um tal resultado. (ibid., p. 68).

Ora, se a crítica brasileira já condenava a imoralidade e os exageros que continuaria abominando em Byron, em Musset e outros mais, se já se falava de um modelo romântico enquanto ainda mal se fazia a fama de Magalhães, temos bons motivos para crer que os nossos primeiros autores e leitores românticos tivessem uma noção clara do que evitavam e do que buscavam quando entravam num teatro ou compravam um livro. Segundo Pereira da Silva, o romantismo “nunca consistiu nesses absurdos e horroros entrechos” (ibid., p. 38). Lamentava encontrá-los no teatro da época. Esses dramas traduzidos eram tratados como epidemias pelos moralistas do Império: “É preciso que extirpemos essa fúria de traduções ultrarromânticas”, clama aos leitores do jornal. Em outro artigo, une uma solução ao grito de horror:

[é preciso imitar] o exemplo do nosso compatriota Magalhães, que acaba de brindar a nossa literatura com o seu belo volume de *Suspiros poéticos*, verdadeiras emanações de uma alma nobre, moral e patriótica, sublimes inspirações de poesia e de religião... (ibid., p. 68).

Eis o primeiro modelo brasileiro de poeta romântico, o autor dos *Suspiros poéticos e saudades*. Para o nosso crítico, Gonçalves de Magalhães conservava o mesmo atributo que o hoje obscuro Casimir Delavigne⁸ na

8 “... representante do *verdadeiro e puro* romantismo literário em Paris” (SILVA, 1837, p. 146).

França restaurada: “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste milieu* das letras” (ibid., p. 134). Identificamos fumos de ecletismo na expressão “*juste milieu*”. Pereira da Silva recorre a ela para definir um sistema estável de literatura entre duas escolas opostas, assim como era de praxe entre autores que prezavam pelo ecletismo filosófico de Victor Cousin, em grande evidência na época⁹. O ecletismo permeava todos os assuntos, de literatura à medicina e à política¹⁰. Não por acaso, o *Jornal do Comércio* sugere, em 1838, que as intenções filosóficas de Magalhães (desde então o chefe da escola romântica no Brasil, mas também professor de filosofia por algum tempo) andavam próximas às de Victor Cousin. Segundo o artigo, o autor dos *Suspiros poéticos* queria “arrancar dos dois sistemas [espiritualismo e materialismo] o que há de bom e deixar de parte o mal, e deste complexo fazer nascer um sistema independente e eclético” (COLÉGIO EMULAÇÃO, 1838, p. 2). No ano anterior, ao noticiar a recitação de dois poemas escritos por Gonçalves de Magalhães num evento fúnebre que homenageava Evaristo da Veiga (também conhecido pela prudência ao lidar com extremos na política), o *Jornal do Comércio* já havia reconhecido nesse sistema independente, eclético, também uma nova poética: afirmou na ocasião que as obras de Magalhães foram “escritas com o estilo sentimental que é próprio deste jovem poeta brasileiro” e mostram que ele “tem sabido aproveitar as belezas da escola moderna”, mas com sabedoria, “sem lhe aprovar ou imitar os excessos e as extravagâncias, dando às suas poesias uma cor grave e patética que participa do místico sentimental e do metódico” (COMUNICADO, 1837, p. 2). Ora, místico está para romântico como metódico para

9 O livro *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen* (1831), por exemplo, do eclético Friedrich Ancillon – mencionado também pelos estudantes da *Revista da Sociedade Filomática* (1833) –, foi traduzido por Madame de Stäel como *Du juste milieu, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions*.

10 Veja-se, por exemplo, esta interessante declaração do Carapuzeiro no *Diário de Pernambuco* de 1839: “Extremos não me agradam em cousa alguma: os sistemas exclusivos têm, em meu humilde entender, o cunho da paixão e do erro. Sou eclético, e desejara que o ecletismo penetrasse por todas as partes dos conhecimentos humanos. *Nequid nimis* é um princípio justamente aplicável a todas as cousas sublunares” (CARAPUCEIRO, 1839, p. 3).

clássico. Faz-se aqui uma ponte entre ecletismo filosófico e ecletismo literário. O poeta, em suma, “parece ligar uma à outra as duas idades opostas”.

Saltemos alguns anos e tomemos ainda como evidência dessa oposição primitiva entre romantismo e ultrarromantismo o *Discurso sobre a poesia religiosa em geral e em particular no Brasil*, escrito pelo cônego Fernandes Pinheiro e publicado como complemento ao *Ŷó* (1852) de Elói Ottoni. Neste conciso elogio aos poetas inspirados pelo cristianismo, o cônego Pinheiro reconhece o potencial de uma escola romântica encabeçada por Lamartine e Victor Hugo (o das Orientais, conservador e monarquista), enquanto clama a Deus que proteja os jovens brasileiros dos versos ultrarromânticos de Musset e Quinet:

Essa bela escola, que como muito bem observa Mr. Menche de Loisne (na sua obra sobre a influência da literatura francesa de 1830 a 1850, e publicada este ano), começara sob tão belos auspícios, que havia inspirado as *Meditações* de Lamartine, as *Orientais* do Victor Hugo, abismou-se no *Rolla* d’Alfredo de Musset, e no *Ahasvérus* d’Edgar Quinet: Deus preserve a Poesia Brasileira de semelhantes excessos e prospero galerno enfune as velas da nau em que s’embarcaram os novos Argonautas. (PINHEIRO, 1852, p. xxxix).

O referido Menche de Loisne frisa esse mesmo declínio da poesia romântica no que diz respeito à moderação, qualidade que pareciam associar ao romantismo puro também na França: “A nova escola que eles acabavam de fundar acabou por seus próprios excessos. No lugar de tomar por objetivo o belo e o verdadeiro, ela toma por objetivo a novidade. O novo! O novo!” (1852, p. 9). Percebemos, ao longo do seu *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l’esprit public et les mœurs* (1852), que os autores elogiados são os mesmos que encontramos recorrentemente ligados a Gonçalves de Magalhães – seja para elogiá-lo (como o faz Pereira da Silva), seja para criticá-lo (como o faz Pedro de Calasans):

C’est pendant la restauration, après les terribles bouleversements de la première révolution et les guerres de l’empire, que se réveille en France le génie des belles-lettres. C’est la grande et glorieuse époque de notre littérature au XIX e siècle. Elle nous donna les *Méditations* de M. de Lamartine, et les *Orientales* de M. V. Hugo, les pamphlets de P. L. Courier et les chansons de

Béranger, le théâtre de Casimir Delavigne, le cours de littérature de M. Villemain, les études historiques de MM. Augustin et Amédée Thierry, Guizot, Thiers et Sismondi ; les cours de M. Cousin, et le premier et magnifique ouvrage de M. de Lamennais : *Essai sur l'indifférence en matière de religion*, qui fit croire un moment à l'Église qu'un nouveau Bossuet allait remuer le monde de sa parole sublime. Grande époque, qui ne dura malheureusement que quelques années ! (LOISNE, 1852, p. 8-9).¹¹

O notoriamente conservador Menche de Loinsne agrupa num mesmo movimento monarquista-cristão os nomes de Lamartine, Hugo (o primeiro), Delavigne e Cousin, todos associados a Magalhães, como dissemos. Todos esses homens pertencem à “grande época que infelizmente só durou alguns anos”. Tanto se assemelha esse lamento à tristeza do velho Pereira da Silva remoendo as ferventes lembranças do ambiente literário em sua mocidade! Ele lamenta a decadência literária nos dias de retiro: “Tempos idos que parecem quase fabulosos atualmente! Recordando-os, cortam-me o coração saudades encantadoras e inexprimíveis prazeres do espírito” (SILVA, 2003, p. 454). Sob o mesmo rótulo de “nova escola” (ibid., p. 453), o memorialista retém nomes tão díspares quanto Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Gonçalves Dias, Justiniano José da Rocha, Odorico Mendes e Evaristo da Veiga. Todos esses nomes pertencem a autores que defenderam ou participaram da introdução de uma nova escola parcimoniosa, eclética.

CONCLUSÃO

Buscamos mostrar que o romantismo não pode ser facilmente apreendi-

11 “É durante a restauração, depois das terríveis revoltas da primeira revolução e das guerras do império, que acorda na França o gênio das belas-letas. É a grande e gloriosa época da nossa literatura no século XIX. Ela nos deu as *Meditações* do senhor Lamartine e as *Orientais* do senhor Victor Hugo, os panfletos de P. L. Courier e as canções de Béranger, o teatro de Casimir Delavigne, o curso de literatura do senhor Villemain, os estudos históricos de madame Augustin e Amédée Thierry, Guizot, Thiers e Sismondi; os cursos do senhor Cousin e o primeiro e magnífico trabalho do senhor de Lamennais: *Ensaio sobre a indiferença em matéria de religião*, que fez a igreja crer por um momento que um novo Bossuet iria agitar o mundo com sua palavra sublime. Grande época que infelizmente só durou alguns anos!” (tradução nossa).

do em definições lacônicas. O que se entende hoje por romantismo não é o mesmo que entendiam os brasileiros no início do século XIX, como também os franceses – ocioso dizer que o mesmo se daria com a análise dos poetas ingleses ou alemães. Mudam-se não apenas os conceitos, como também os próprios corifeus: a carreira gloriosa de Gonçalves de Magalhães, inicialmente ofuscada pelo prestígio de Gonçalves Dias, logo cedeu espaço a uma infinidade de outros poetas com os quais críticos e historiadores do século XX simpatizaram; Casimir Delavigne na França foi completamente eclipsado pela obra dos românticos do Cenáculo (mesmo Lamartine esvanece perto de Victor Hugo); as litânias de Edward Young e James Hervey na Inglaterra ficaram muito atrás da popularidade de um Wordsworth, de um Coleridge ou mesmo de um Byron, cuja obra extravasa as categorizações mais robustas.

Com a importação de obras ultrarromânticos no Brasil (principalmente Musset e Byron), o que antes era considerado ultrarromantismo pelos franceses e brasileiros passou a ser chamado de romantismo (talvez indevidamente), e o que nas primeiras quadras do século XIX era o romantismo “puro” – aquele de Casimir Delavigne, Lamartine, Gonçalves de Magalhães, Feliciano de Castilho, que não abria mão da tradição ocidental e queria se estabelecer entre os extremos – passou a ser visto como uma espécie de romantismo falho, ainda enraizado nas arcádias do século XVIII. O pouco interesse que hoje desperta o trabalho desses autores, segundo nos parece, está ligado a uma redefinição dos padrões românticos no Brasil (alteração, principalmente, dos artistas modelares), responsável por identificar o ultrarromantismo de então com o romantismo (tal como hoje o entendemos) e o romantismo antigo com uma espécie de pré-romantismo. Os introdutores da revista *Niterói*, por conta dessa leitura posterior, foram atirados em um nebuloso “período de transição” que, como apontado por Henri Peyre, é uma cômoda desculpa para não estudar um período complexo:

Il est en effet par trop commode de dénommer « période de transition » certaine ère du passé trop complexe ou trop contradictoire pour avoir trouvé

son unité, de la priver ainsi de toute densité, et de qualifier ses talents, trop nuancés ou trop modestes peut-être pour avoir voulu faire figure de chefs d'école, soit d' « attardés et égarés », soit d'anticipateurs. Il est plus courageux de s'efforcer de comprendre cette époque de soi-disant passage pour elle-même et en elle-même... (PEYRE, Op. Cit., p. 13).¹²

Nos debruçamos aqui sobre algumas poucas evidências que nos indicam, sobretudo, que o ecletismo permeava todas as esferas da cultura brasileira no início do século XIX, e que a moderação era exigida tanto em filosofia, quanto em literatura. Parece-nos que o *juste milieu* proposto por Pereira da Silva é o mesmo que reconhecemos nas propostas dos estudantes responsáveis pela *Revista da Sociedade Filomática*¹³, em São Paulo (nossa primeira revista deliberadamente afinada com as propostas de Ferdinand Denis e Almeida Garrett), e nas ideias dispersas de um Gonçalves de Magalhães¹⁴, de um Araújo Porto Alegre¹⁵ e de outros mais críticos e poetas¹⁶ – tivemos a oportunidade de apresentar algumas dessas ideias em outros artigos ainda inéditos, que eventualmente recolheremos em obra única. Por ora, limitamo-nos a indicar o caminho lento da pesquisa indutiva através de todas as possíveis fontes primárias. Levantamos a suposição; necessário é, agora, colher mais e mais evidências.

12 “É de fato muito cômodo chamar de “período de transição” a uma era passada complexa demais ou contraditória demais para que se pudesse encontrar a sua unidade, privá-la de toda sua densidade e qualificar seus talentos (talvez muito matizados ou modestos para ter desejado aparecer como chefes de escola) como “retardados e perdidos” ou antecipadores. É mais corajoso se esforçar para compreender esse período dito de passagem por ele mesmo e em si mesmo” (tradução nossa).

13 Leia-se a introdução publicada no primeiro volume da revista, em que os responsáveis se declaram ao mesmo tempo afastados do classicismo servil e dos exageros da nova escola. Vale também considerar a menção que fazem à filosofia eclética, com a qual se identificam.

14 Veja-se o que diz este autor, por exemplo, no prefácio à sua peça *Antônio José* (1839), esquivando-se ao mesmo tempo das regras clássicas e dos exageros românticos.

15 Basta que se leia alguns dos artigos publicados por Araújo Porto Alegre na revista *Guanabara* para que se tenha notícia do seu posicionamento moderado. Verifica-se facilmente o seu desgosto com a geração ultrarromântica e cética dos anos 50.

16 Veja-se, por exemplo, alguns dos artigos coligidos pelo professor Aderaldo Castello em sua riquíssima coleção *Textos que interessam à história do romantismo* (1961).

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CALASANS, Pedro de. Esboço crítico-literário. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 28 abr. 1856.
- CARAPUCEIRO. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 17 set. 1839.
- COLÉGIO EMULAÇÃO. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1838.
- COMUNICADO. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 4 set. 1837.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora distribuidora de livros escolares Ltda., 1968.
- LOISNE, Charles Menche de. *Influence de la littérature française de 1830 à 1850 sur l'esprit public et les moeurs*. Paris: Jacques Lecoffre et Cie., 1852.
- MURRAY, Christopher John. *Encyclopedia of the romantic era*. Nova Iorque; Londres: Fitzroy Dearborn, 2004.
- PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
- PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Discurso sobre a poesia religiosa em geral e em particular no Brasil. In: OTTONI, Elói. *76*. Rio de Janeiro: Tipografia brasiliense de F. Manoel Ferreira, 1852, p. v-xxix.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos Debates*. Rio de Janeiro, 27 set. 1837.
- _____. *Jornal dos Debates*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1837.
- _____. *Jornal dos Debates*. Rio de Janeiro, 7 out. 1837.
- SOUSA, João Cardoso de Meneses e. *A harpa gemedora*. São Paulo: Tipografia de Silva Sobral, 1847.

"A REALIDADE É OUTRA COISA": CONTRATEMPOS DE BURROS

GUILHERME CONDE MOURA PEREIRA*

RESUMO Este trabalho propõe uma leitura comparada entre a pequena narrativa "Lino, o Lhano", de Wilson Bueno, presente em seu livro *Cachorros do Céu* (2005) e o filme *A Grande Testemunha* (1966), de Robert Bresson. Nos dois casos, a figura do burro surge como um corpo tenaz dotado de uma certa disposição ao levante, especialmente quando submetido ao trabalho. No texto de Bueno, o burro Lino mergulha em uma espécie de trabalho compulsivo e ascético, tornando possível usar a força de seu trabalho para romper a mó que ele mesmo faz girar. Já no filme de Bresson, o burro Balthazar é dono de uma postura mais revoltada e desobediente: ele resiste, foge e escoiceia. O levante de ambos emerge através da tensão entre o contratempo animal de seus corpos e o tempo do progresso da sociedade burguesa moderna que os subjuga. Tal torção entre tempos acaba por abalar a linguagem, as imagens, os corpos e as narrativas.

PALAVRAS-CHAVE 1. Wilson Bueno. 2. Robert Bresson. 3. Literatura Brasileira.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do professor Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Bolsista CNPq. E-mail: guilhermecondemp@gmail.com.

UM BURRO

Wilson Bueno, em seu livro *Cachorros do Céu* (2005) – que compõe, junto de *Manual de Zoofilia* (1991) e *Jardim Zoológico* (1999), aquela que o autor certa vez chamou de sua “trilogia zoofílica” –, dispõe uma série de fábulas ao avesso, o que não significa o oposto da fábula, uma antifábula, senão um giro, uma dobra interna nas convenções escolares atreladas a esse gênero. Nas narrativas desse livro, os animais não operam mais como analogias morais de comportamentos humanos ou como atores em um grande teatro pedagógico e antropocêntrico.

O procedimento de Bueno vai de encontro ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015) percebem nas novelas animais de Franz Kafka: não se trata de ligar por uma linha o animal ao humano através de suas semelhanças e fazer um representar o outro, mas de traçar uma linha transversal aos corpos, estejam eles distantes ou contíguos, criando uma zona de vizinhança onde suas diferenças de intensidades vibram e uma dinâmica de afectos emerge. As lições moralizantes cedem lugar à “fabulação fabulosa e fabulante e fabulista”¹, um movimento ativo e criador de outras possibilidades de vida, de linhas de fuga e de existências intensas.

1 Expressão do próprio Wilson Bueno em entrevista concedida a Schneider Carpegiani para o *Fornal do Commercio*, publicada em 26 de Setembro de 2005, sob o título de “Na trilha fabulosa de La Fontaine”.

Dessa forma, as fábulas ao avesso não são mais fábulas representativas, e sim fábulas intensas, como o próprio Wilson Bueno dá a ler em um dos textos da coletânea, “Ave do Paraíso”:

A Raposa chamava-se Galdina, e era, mais uma vez, uma vez. Mas era uma vez tão intensa que Galdina foi, vira-lata e sozinha, cheia de si, ruiva, aos tufos, foi assim pela Floresta como um animal de fogo e que tendo descoberto o dom da fúria teria uivado o seu esganiço de cachorro vivo para que ninguém mais duvidasse do impossível nela. (BUENO, 2005, p. 29).

Assim, não se diz mais “era uma vez...” para introduzir um espelho didático do comportamento humano sob os disfarces de leões, ratos, lebres e tartarugas em um passado remoto. Na intensidade dos textos de Wilson Bueno, o próprio tempo sofre uma torção, se tornando convulso e turbilhonante: “era, mais uma vez, uma vez./ Mas era uma vez tão intensa...”. Quando interpelados pela figura de um animal – que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro precisamente designa como “protótipo extra-humano do Outro” (CASTRO, 2016, p. 357) –, especialmente daqueles não domesticados, os paradigmas da sociedade burguesa calcada na racionalidade dos fins são colocados em xeque. O animal faz o sentido teleológico do tempo do progresso gaguejar.

Entre as fábulas ao avesso de Wilson Bueno, somos surpreendidos por “Lino, o Lhano” (BUENO, 2005, p. 52). Este é um burro, não “o burrinho pedrês, inscrito na estória antiga, sagarana” (o burrinho Sete-de-Ouros do conto “O burrinho pedrês” de Guimarães Rosa), “ou ao menos só aquele, pobríssimo e natalino, bufando na manjedoura” (BUENO, 2005, p. 53), mas sim um burro dócil, doméstico e obediente, cuja vida se resume ao trabalho de girar ininterruptamente uma mó:

Lino, o Lhano, tocando a Mó na faina da farinha, pensa de novo e cala. Nem sequer olham para o menino os olhos batidos de culpa e as grandes orelhas ignoram, por longo tempo, a zoadá da mosca entre a boca e o focinho. Lino, o Lhano, impõe-se rodar a Mó com a precisão de um relógio obstinado. Será que falte nele forças para gritar? (BUENO, 2005, p. 53).

Assim emerge a primeira desestabilização que o corpo de Lino provoca na narração. Sua obediência radical e a ausência de qualquer resistência, de qualquer revolta são incompreensíveis tanto para os humanos que o submetem ao trabalho quanto para todos os elementos que o rodeiam:

Nem sequer a sombra da paineira, íntima dele feito nuvem passarinha, nem mesmo ela para compreender o que de Lino ia o lhano ao léu. Em chamas? Que nada: jamais se cansaria de constituir exclusivamente uma benevolência. Nasceria para olhar do chão todas as ordenanças. (BUENO, 2005, p. 53).

Nesse movimento circular, portanto infinito e limitado, do trabalho da Mó, Lino se lança em uma temporalidade particular e oscilante, um jogo rítmico² dentro do qual o corpo do burro é simultaneamente temporalizado e temporizador e cujos efeitos emergem, sobretudo, na sintaxe vacilante do texto de Wilson Bueno, com orações que avançam e recuam a narrativa, em um movimento de vaivém, além de construções temporais extremamente ambivalentes, tais como “as horas da tarde demais” (BUENO, 2005, p. 54) e “já tivessem passado muitíssimos anos depois” (BUENO, 2005, p. 55). Esse jogo se produz através do cruzamento de um tempo humano que incide sobre o burro com as intensidades próprias dele, geradoras de contratempos animais.

O tempo humano é o linear do progresso e do trabalho, cujo esquema, nesse caso, se desenha da seguinte forma: o burro trabalha, esse trabalho tem como fim a geração de algum resultado. Lino gira a Mó, a Mó mói os grãos e a farinha é produzida: “A gente é que pensava que rodando a Mó ele pudesse ter ao menos um ofício, assim como que uma destinação, alguma utilidade” (BUENO, 2005, p. 54). Esse tempo do trabalho está diretamente ligado à ferramenta, ou seja, é o tempo do moer da Mó.

Já os contratempos do burro se manifestam de duas formas. O primeiro, místico e praticamente cósmico, surge uma vez que o girar da mó

2 Apropriei-me de termos usados por Georges Didi-Huberman em sua leitura da análise do *Fort-Da* por Freud. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 2010, pp. 95-96.

opera como um movimento dos astros possibilitador de uma divinação de um futuro distante: “Em meia volta da Mó foi possível a Lino, o Lhano, revirar em si o que trovejam os séculos futuros desesperados e o que poderia significar aquela sua capacidade viciosa, fácil, para obedecer. E isto foi mais que a confiança de um burro contra a tarde de sol” (BUENO, 2005, p. 53). O segundo contratempo se dá através da limitada e infinita repetição do trabalho de Lino, ele segue em um movimento tão singularmente uniforme que, no fim, acaba não realizando movimento algum, o que produz uma atemporalidade:

Tangarás, mais um pouco, dançariam balé complicante e chilreado sobre o lombo dele, pois era um marchar de tal forma idêntico, quadro a quadro, dia após dia – o mesmo modo da batida do casco sobre o mesmo círculo –, que fácil um jurava: Lino, o Lhano, não saía do lugar. (BUENO, 2005, p. 53-54).

Dentro desse cruzamento de temporalidades, o burro e a Mó passam a compartilhar do mesmo jogo rítmico, operam uma dança. A Mó condenada ao regime da utilidade, da ferramenta, tem o seu tempo do trabalho atravessado pelos contratempos do animal. E Lino, por sua vez, tem as suas intensidades ligadas a esse tempo da tarefa à qual é submetido. Nesse espaço do jogo, os afectos da Mó e do burro passam a se tocar e, assim, uma aliança é produzida. A composição de um corpo potente a partir da aliança entre outros corpos é pensada por Deleuze e Guattari, no platô número 10 “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, de *Mil Platôs*, nos seguintes termos:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42-43).

Nesse sentido parece operar a dinâmica da narrativa de Bueno. Os dois corpos – da Mó e do burro – se unem criando um outro que faz da

saída única do trabalho ela mesma um motor para produção de uma linha de fuga, ou seja, uma contraforça de revolta, de levante, é produzida pela força do próprio trabalho:

Junto com ele, com Lhano, o moer da Mó – posto que o tempo é este vosso esfarinhar dos dias e vai comendo uma a uma todas as horas da tarde demais –, num vão e vem, num tomara-que-caia, num vai-da-valsas, a Mó e Lino, o Lhano – completamente.

Ainda que estúpido, só o menino percebeu que a revolta dentro de Lino era quase um pântano parado de crescer. Em mim apenas o leve estremecimento de que as pedras pudessem ruir e, com elas, a simbiose de Mó e Burro que Lino, o Lhano, exibia feito um trunfo, o movimento e seu eixo, êxitos, êxtases. É que tínhamos pecado, desde a origem, o pecado da arrogância. Agora que, a Lino, o Lhano, nos salvaria? (BUENO, 2005, p. 54).

O burro faz a Mó girar tanto que ela se parte duas, eles são libertos e carregados por uma ventania. Assim, os dois exibem a fragilidade do próprio trabalho, porque juntos produzem um corpo forte e tenaz antes do qual o próprio trabalho se esgota:

Aliar-se ao mais-pequeno, ao miúdo sim cheio de tronchas horas, aliar-se ao que na vida, mais que derrota, é rendição e pode que ponha em paz com o eterno as dúbias orelhas de um burro. Será?

Pena que não esteja apto à felicidade e decida balir feito um carneiro àquela hora da noite, em que, não suportando a culpa, sonha o Burro com a Mó e o rito que o salvará cá deste nosso mundo sem lei. É isso: Lino, o Lhano, está sempre com medo de que possa ser, entre vós, apenas um excedente tratado a milho e sal. Mal sabe de nós que nos movemos pelos quartos sufocados, andando com pássaros agitados nos seios e é daqui que assistimos, meio sem ar quando a Mó partiu-se em duas e deslocando-se, aos pescoções, pôs Lino, o Lhano, para bem longe do moinho e com tal vento, tamanha cervantina tempestade, que voaram, Mó e Burro, dizem que voaram, por longo vale, quase ave, e ali onde foram parar, dali para diante do Outreiro D’Anta, dali nunca mais o burrico saiu, para sempre amarrado a um pedaço de pedra, por pura demonstração de força e fraco heroísmo. (BUENO, 2005, p. 55).

Diante dos olhos desacreditados de seus proprietários e exploradores, Lino realiza sua dança final a partir de sua resignação. Mesmo que

depois o burro nunca mais saia do lugar, a potência desse seu gesto, o resultado dessa aliança, permanece marca latente na história, seguindo, inclusive, por gerações de burros: “O pasto entorno, contam, daria para muitas gerações de nosso Burro Herói” (BUENO, 2005, p. 55). Já para os humanos, seu caso se mantém como mistério anacrônico.

Tal anacronismo do gesto de Lino emerge, sobretudo, na sintaxe convulsa da passagem final do texto: “embora já tivessem passado muitíssimos anos depois, guardado foi o Burro a sete chaves numa estrebaria do futuro para que o estudem, agora, as novas gerações, já que nós sofremos com ele largo périplo Sobre a Terra” (BUENO, 2005, p. 55). Sua “demonstração de força e fraco heroísmo” se faz, portanto, intempestiva, atravessando o tempo como uma constante promessa de revolta porvir.

OUTRO BURRO

Ao refletirem sobre as condições de possibilidade do devir-animal, Deleuze e Guattari destacam que

[...] todo Animal tem seu Anômalo. Entendamos: todo animal tomado em sua matilha ou sua multiplicidade tem seu anômalo. Pôde-se observar que a palavra ‘anômalo’, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de ‘anormal’: a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que ‘a-nômalia’, substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponte de desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25-26).

O Anômalo se posiciona na borda de uma multiplicidade, em uma posição fronteira, possibilitando que pactos e alianças – de “estatuto oposto ao da filiação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 28) – sejam traçados com os Anômalos de outras multiplicidades. Engendram-se, assim, movimentos de desterritorialização e reterritorialização, de variações de intensidades e velocidades entre dois corpos, em suma, os processos de devir. Não se trata de uma posição privilegiada ou exclusiva, mas de uma posição limite, de uma predisposição, de uma abertura. Da mesma forma

que Lino é um burro anômalo ao estabelecer com a Mó o pacto gerador de novas intensidades, outros burros podem se prestar ao mesmo.

Tal é o caso de Balthazar, o burrinho que atravessa o filme *A Grande Testemunha* (1966), de Robert Bresson. Atravessa, porque mais do que um filme focado em um burro, há um filme que acompanha a travessia de um burro por diversos grupos humanos, como coloca o próprio Bresson em uma entrevista concedida a Jean-Luc Godard e Michel Delahaye para a edição número 178 da *Cahiers du Cinéma*³. Um filme sobre os afectos que passam entre um burro e diversos grupos humanos.



Figura 1 Robert Bresson, Fotograma de *A grande testemunha*, 1966a, Marie e Balthazar.

Logo nos créditos iniciais, um campo de forças armado entre o humano e o animal emerge. Uma montagem sonora justapõe a sonata para piano número 20 em Lá maior de Franz Schubert e relinches de burro. A sonata, que carrega em si o tempo humano do artifício, entra em tensão

3 Cf. BRESSON, Robert. “La Question – entretien avec Robert Bresson par Jean Luc-Godard et Michel Delahay”, 1966b, pp. 26-35.

imediate com os contratempos dos relinches desesperados do animal.

Diferentemente de Lino, Balthazar é mais revoltado e insubmisso, ele escolheia, desobedece e, frequentemente, foge. Quando o colocam para girar uma mó, ele para, recusa-se a aceitar a dominação facilmente. Em uma das cenas iniciais, ele corre tão rápido que faz a carroça que carregava capotar, logo ficando livre pra fugir.

O burro troca constantemente de dono. Inicialmente pertence a uma família de proprietários de terra, mas com a mudança deles, passa para os inquilinos encarregados de trabalhar no local, cuja filha Marie estabelece com Balthazar um pacto singular e complexo (Figura 1), passa por uma família de padeiros e seu filho delinquente Gérard, por um vadio alcoólatra, por um circo, por um homem de posses, até retornar à família de Marie.



Figura 2 Robert Bresson, Fotografia de *A grande testemunha*, 1966a.

Ao passo que Balthazar atravessa esses grupos humanos, suas narrativas se tornam elípticas, o tempo fílmico passa a ser constituído pela justaposição de cenas, enquanto fatos que seriam supostamente importantes em uma narrativa tradicional – como um assassinato, um roubo,

um julgamento, um acordo – são suprimidos. O filme de Bresson é, então, montado em fragmentos, onde muitas das cenas contradizem o que foi exposto na anterior, por exemplo, quando Arnold, o alcoólatra, deita-se prometendo nunca mais beber, há o corte, e o plano seguinte já mostra ele bebendo em um bar, ou quando o pai de Marie diz que não aceita Balthazar de volta e, em seguida, mostra-se ele carregando o burro para casa. O contratepo de Balthazar é o dos fragmentos, dos confrontos de imagens e de forças.

As próprias cenas são constituídas em fragmentos, seus cortes são bruscos e pouquíssimos *raccords* são utilizados. Mesmo dentro de um único plano, a fragmentação ainda surge, agora em dimensão espacial. Marie entra no estábulo de sua casa e exclama: “Balthazar!”, mas o enquadramento não nos permite ver se o burro está ou não no lugar (Figura 2). O tempo contínuo do progresso, marcadamente presente no cinema clássico narrativo, em que um evento passado aparece como causa de uma consequência posterior, é desestabilizado na montagem do filme de Bresson. Dessa forma, ao acompanhar Balthazar, somos lançados em um tempo e um espaço descontínuos, em que partes distantes surgem como imediatamente próximas, assim como a sonata e o relinche.

A violência que os humanos disparam contra o burro, muitas vezes despropositadamente, ricocheteiam na força da câmera que, em muitos momentos, parece violentar os corpos dos atores, quando frequentemente planos detalhes os fragmentam, criando pernas e mãos isoladas, corpos sem cabeça (Figuras 3 e 4). Bresson costumava usar atores amadores, isso não causava qualquer efeito de naturalismo ao fim, pelo contrário, provocava atuações altamente artificiais e mecanizadas. Portanto, temos aqui um burro percorrendo, em intensidade, um espaço partido, em uma temporalidade igualmente partida, entrando em contato com corpos humanos automatizados, viciados e fragmentados.

Marie diz a Jacques, rapaz apaixonado por ela desde a infância, que ele vê um mundo de faz de conta e que “a realidade é outra coisa”. O que tanto Lino quanto Balthazar fazem é atravessar a realidade apresentada sob o prisma antropocêntrico da sociedade burguesa com uma intensidade



Figura 3 Robert Bresson, Fotograma de *A grande testemunha*, 1966a.



Figura 4 Robert Bresson, Fotograma de *A grande testemunha*, 1966a.

capaz de desmontá-la, de transformá-la em outra coisa. Um jogo rítmico é armado entre o tempo dessa realidade estabelecida e os contratempos provocados pelos corpos animais. Esse confronto abre uma outra temporalidade, uma outra coisa, convulsa, singular e intensa que poderíamos definir através de Paul Celan como entre o já-não e o ainda-e-sempre⁴, ou com Walter Benjamin e sua imagem dialética “em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Mas talvez, por aqui, a melhor definição ainda seja a dos textos de Wilson Bueno, no confronto do tempo humano com os contratempos animais, abre-se espaço para uma temporalidade do “já tivessem passado muitíssimos anos depois” ou, então, do “era, mais uma vez, uma vez./ Mas era uma vez tão intensa...”.

4 Expondo uma sorte de intempestividade da poesia, Celan coloca: “o poema afirma-se à margem de si próprio; para poder subsistir, evoca-se e recupera-se incessantemente, num movimento que vai do seu Já-não ao seu Ainda-e-sempre” (CELAN, 1996, p. 56).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRESSON, Robert. *A Grande Testemunha*. [95'], P&B. França; Suécia: Cinema Ventures, 1966a.

_____. “La Question – entretien avec Robert Bresson par Jean Luc-Godard et Michel Delahay”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n.178, pp. 26-35. Maio de 1966b. Entrevista concedida a Jean Luc-Godard e Michel Delahaye.

BUENO, Wilson. *Cachorros do céu*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: _____. *A Inconstância da Alma Selvagem*. 5ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 347-399

CELAN, Paul. “O Meridiano (1960)”. In: _____. *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996, pp. 41-64.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. pp. 11-113.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

A FIGURA INCLINADA DE ANDRÉS CAICEDO: RETRATO INCESSANTE DE UM ESCRITOR SOB O INFLUXO DE SATURNO

GUSTAVO OSORIO*

RESUMO Em duas fotografias que o retratam, aparece com o olhar fixado no chão, o rosto levemente inclinado e apoiado sobre a mão direita à altura da frente. A partir desta imagem, a presente cena de leitura indaga a obra do escritor colombiano Andrés Caicedo, à luz da teoria da melancolia, apresentada por Walter Benjamin no livro *A origem do drama trágico alemão*. Por sua vez, a leitura que Susang Sontang faz do próprio Benjamin como escritor Melancólico em *Sob o signo de Saturno*, nos ajuda a estabelecer uma leitura paralela entre a obra de Caicedo e seu iminente devir lutuoso, com os entrecruzamentos possíveis de estabelecer com a própria vida e obra de Walter Benjamin. Esta aventura de leitura está alternada com fragmentos diversos da obra póstuma e autobiográfica de Caicedo *Mi cuerpo es una celda* e fragmentos da obra de Benjamin, assim como de algumas características próprias do devir do escritor saturnino.

PALAVRAS-CHAVE 1. Melancolia. 2. Figura inclinada. 3. Escritor saturnino.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Em duas fotografias, entre as muitas que o retratam, ele aparece com o olhar fixado no chão, o rosto apoiado na mão direita, à altura da sua fronte. Sobre seu fino nariz, leva um par de grossos óculos, atrás destes um olhar absorto, um pouco mais embaixo, estão seus lábios fechados sobre si mesmos, formam uma careta que delata angústia. Sob seus ombros, uma comprida cabeleira preta, cai como os fios de água de uma poderosa cachoeira. A segunda foto mostra o mesmo gesto, esta vez seus lábios descansam de maneira natural e contrastam por carnosos em relação ao macilento que parece seu rosto. O contexto das imagens é o mesmo, o que nos permite intuir que foram feitas sequencialmente: jaz sentado sobre a calçada, ao fundo um carrinho de venda ambulante de cigarros. A data em que foram tiradas as fotografias, foi segundo o próprio Eduardo carvajal, meses antes da sua morte em 1977, a cidade: Cali, Colômbia. O lugar: fora do Cine Club de Cali no bairro San Fernando, o qual dirigiu durante os anos que antecederam seu suicídio. O presente texto, visa colocar em uma cena de leitura, diversos autores que abordam o tema da melancolia, em relação com alguns fragmentos da obra de Caicedo.

No seu livro *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin faz referência ao influxo que a melancolia exerce sobre certos indivíduos atormentados e com uma aguda percepção. Este tipo de pessoas, as quais, por alguma circunstância cósmica, neste caso a influência dos astros, sobre seu temperamento – em especial de Saturno –, seu caráter está predeterminado e são de modo geral traçadas por um devir lutuoso, um desarranjo, uma constante inadaptação com um entorno que geralmente, lhes resulta alheio e lhes oprime na consciência, estranho até em suas formas mais

simples. Além disso, se torna a causa de uma insuportável angústia, uma agonia crescente, que pode-se sobrelevar, só através de sublimar tal padecimento, por meio da criação artística; isto é desenvolvendo uma visão crítica constantemente reflexiva, levada a cabo mediante uma técnica contemplativa já que são, por natureza, susceptíveis a uma absoluta entrega, um abandono à contemplação que por sua vez, agudiza sua visão da vida e incrementa seu nível de reflexão.



Figuras 1 e 2 Andrés Caicedo
– Fotos tomadas por Eduardo Carvajal, s/d.

O luto como um estado da alma aparece aqui, segundo Benjamin como um sentimento que reanima esse mundo vazio que lhe provoca horror ao melancólico, tornando-se capaz de gerar uma intensificação contemplativa muito especial; o que devém meditação profunda, questão particularmente própria deste tipo de seres, os quais são proclives à tristeza. Essa disposição à prática contemplativa é campo fértil para a invenção, assim como também para a tristeza que emerge ao comprovar tal abismo desolador. Constitui tal desarranjo com a realidade, que por sua vez, provoca um desânimo vital, próprio do melancólico:

Vale a pena cair nesta contemplação absorta, que mais não seja pelos significados que ela certamente permite decifrar nessas constelações; mas sua repetição sem fim estimula o desânimo vital do temperamento melancólico a consolidar o seu desolado domínio [...] A desvitalização dos afetos que provoca a maré baixa das ondas que os faziam erguer-se no corpo pode levar a que a distância em relação ao mundo exterior em alienação em relação ao próprio corpo. A partir do momento em que se interpretou este sintoma de despersonalização como um grau de tristeza, a ideia que se fazia desse estado patológico em que as coisas mais insignificantes aparecem como chaves de uma sabedoria enigmática, porque nos falta a relação natural e criativa com elas, entrou num contexto incomparavelmente fecundo. (BENJAMIN, 2016, p. 145-146).

Esta desvitalização dos afetos, se torna perceptível através do corpo, de certa patologia da tristeza que manifesta-se mediante o corpo, este estado de maré baixa das ondas que antes erguiam o corpo, se manifesta agora como uma postura perante a vida, um gesto, que pode ser resumido na figura inclinada que aparece no gravado intitulado *Melancholia* de Albrecht Dürer: figura meditativa, absorta em uma contemplação profunda e com a cabeça inclinada, apoiada sobre a mão que a sustem; Benjamin se refere assim acerca desta imagem:

É nesse espírito que, na *Melancholia* de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espelhados pelo chão como objeto de um es-

térril ruminar. Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos homens do período barroco. (BENJAMIN, 2016, p. 146).

A referência que o autor do *Origem do drama trágico alemão* faz sobre este gravado de Dürer, é chave na hora de entender a teoria sobre a melancolia e a influência de Saturno sobre alguns seres atormentados, que faz com que se tornem susceptíveis a um jeito especial de perceberem o mundo em que habitam e gera neles uma potência criadora. Do mesmo modo, a constante alusão que se faz ao estudo da melancolia em relação à figura iconológica do gravado de Dürer, partindo de Panofsky e Saxl, em seu texto sobre Saturno e melancolia (BENJAMIN, 2016), e por sua vez, Jean Starobinsky em seu livro *A melancolia diante do espelho*, que não só cita como também o reproduz. Da compreensão deste gesto iconológico que representa a figura inclinada, será possível estabelecer um paralelo com a figura inclinada de Andrés Caicedo e, claro está, sobretudo, aproximando-se à análise da sua obra, permitirá mapear uma série de cruzamentos que são possíveis de estabelecer-se entre a teoria da melancolia e a tendência inata que possuem certos escritores e poetas, nascidos sob o signo de Saturno.

Desta forma, e dando continuidade a este caminho proposto, é necessário estabelecer um panorama da vida e da obra de nosso escritor sob o influxo de Saturno. Em 4 de março de 1977, no mesmo dia que recebe o primeiro volume impresso do que será sua principal obra, o romance *iQue viva la música!*, e com vinte e cinco anos, Andrés Caicedo se suicida. Não obstante, esta decisão não foi fortuita, ao longo de reiteradas menções, que são possíveis rastrear em alguns de seus textos, assim como também no seu legado epistolar, o autor se refere constantemente à iminência de sua morte, mais especificamente a seu suicídio. Assim é possível constatar em uma de suas cartas, escrita à sua mãe em 1975, na qual, consciente de seu “destino fatal” (como se intitula algum de seus relatos) antecipa seu trágico devir:

Mamacita:

Un día me prometiste que cualquier cosa que yo hiciera, tú la comprenderías y me darías la razón. Por favor trata de entender mi muerte. Yo no estaba hecho para vivir más tiempo. Estoy enormemente cansado, decepcionado y triste, y estoy seguro de que cada día que pase, cada una de estas sensaciones o sentimientos me irán matando lentamente. Entonces prefiero acabar de una vez. (CAICEDO, 2014, p. 17).

Ao longo da sua obra, se faz uma constante menção à iminência de um prematuro suicídio, antes de completar os 26 anos, porque segundo o fundador da revista *Ojo al cine*, continuar vivendo depois dos 25 anos e tornar-se adulto é uma insensatez. É assim como a ideia de acabar com sua própria existência se torna algo assim como uma obsessão, não sem antes realizar seu legado, deixar obra artística e literária para, desse modo transcender no tempo. “Dejo algo de obra y muero tranquilo. Este acto ya estaba premeditado. Tú premedita tu muerte también es la única forma de vencerla” (p. 16) lhe escreve a sua mãe na mesma carta. Sua condição de homem sumido numa permanente tristeza, um constante sofrimento que lhe atormenta e que há tempo o persegue: a ideia de acabar com sua vida, “Nellicita querida, de no haber sido por ti, yo habría muerto hace ya hace años. Esta idea la tengo desde mi uso de razón. Ahora mi razón está extraviada y lo que hago solamente es parar el sufrimiento” (p. 16) Com esta frase dá por terminada a carta à sua mãe; dando luzes ao que será empreender esse drástico caminho, em relação à sua própria obra e consciente de que seu registro epistolar fazia parte de seu legado literário. Em algum momento será lida como complemento de sua obra literária, isso sim, como um desgarrador relato do sofrimento que o agonizava e que faz com que seja colocado dentro dessa categoria que venho apresentando: o escritor saturnino.

Não obstante essa suicida confissão não se consuma ainda em 1975, sua estância na terra se prorroga um par de anos, suficientes para escrever o que vai ser sua obra mais importante: o romance *¡Que viva la música!*, um sem-número de textos de crítica cinematográfica, abundante material epistolar e alguns de seus relatos mais afamados.

Retomando o fio da meada, que nos permite associar a melancolia

à figura de Andrés Caicedo e por esse caminho à do próprio Walter Benjamin, é importante dar cabida ao argumento de Susan Sontag, sobre a maneira como Saturno interfere na vida do escritor, tornando-o um ser melancólico. Sontag o apresenta da seguinte maneira:

Era o que os franceses chamam *un triste*. Na juventude, parecia marcado por uma “profunda tristeza”[...] Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos e invocava a astrologia tradicional: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...” Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama alemão (*O trauerspiel*, literalmente a tragédia) e sua obra inacabada *Paris, capital do século XIX*, só podem ser plenamente entendidas desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia. (SONTAG, 1986, p. 86).

Desta forma, Susan Sontag nos apresenta a Benjamin atravessado pelo influxo de Saturno. Sob esta perspectiva é que o autor pensa sua obra, a desenvolve. Projetos como o *Origem do drama trágico alemão* e seu livro das *Passagens*, são possíveis, segundo Sontag, graças à predisposição à melancolia, a uma consciência de estar dando certa continuidade ao que se conhece como a teoria sobre a melancolia. Segundo o texto de Sontag, Benjamin projetava seu temperamento em tudo aquilo que escrevia, era, movido por essas forças saturninas, que fazia a escolha dos temas a tratar:

Benjamin se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha. Era o que ele via nos temas, como os dramas barrocos do século XVII (que dramatizam diferentes facetas da “apatia saturnina”) e nos escritores a respeito de cujas obras ele escreveu de forma tão brilhante – Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Descobriu o elemento saturnino no próprio Goethe. Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os

textos revelando o ser melancólico, o solitário. (Assim, ele descreve, falando de Proust, “a solidão que arrasta o mundo em seu vértice”; explica que, Kafka, como Klee, era “essencialmente solitário”; cita, em Robert Walser, o “horror ao sucesso em vida”.) não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida. (SONTAG, 1986, p. 86).

Nesse jogo de interpretar a vida a partir da obra, que o próprio Benjamin coloca, é que o presente exercício de leitura pretende se inserir, é dizer, através da leitura da obra de Andrés Caicedo aventurarmos em decifrar seu caráter profundamente melancólico, sua consciência plena de ser um escritor atravessado pela angústia. Em alguns de seus primeiros textos, neste caso um poema próprio de sua vida de adolescente, é possível rastrear uma predisposição à tristeza, à incompreensão de um entorno ante a qual se tem certa distância, frente à qual existe um ritmo descompassado:

Puede ser una tarde con estrellas
La tarde se parece a mí
Soy un hombre melancólico
Soy un poeta.
Cuando tenía 12 años fui a mi primera
Fiesta y fue cuando me tocó bailar por
Primera vez en mi vida. Me fue muy mal.
No me cogió el paso. Me dijo: no le
Cojo el paso y me dejó allí Y yo fresco.
Pero yo ahora pienso
Que si me hubiera cogido el paso ahora yo
Sería bailarín y no poeta.
Hay gente que puede ser poeta y bailarín
Al mismo tiempo.
Pero yo no puedo. Yo soy un hombre melancólico.
Puede ser la luna a mis espaldas. (CAICEDO, 2014, p. 25).

Nesse sentido, é possível afirmar que em textos como o anterior,

embora se trate de uma poesia própria da adolescência (o forte de Caicedo não foi a poesia e sim a prosa), se manifesta um desarranjo com esse entorno, uma incompreensão, uma sorte de ritmo descompassado que é possível rastreá-lo, em certa medida, na declaração inicial de homem melancólico e por conseguinte de poeta. Por sua vez, a imposição da dança “me tocou bailar por primera vez”, como símbolo de integração a ritualidades sociais, isto é como normatização do indivíduo que se insere num grupo social; lhe resulta totalmente estranho, sendo rejeitado por uma eventual par de baile, uma não aceitação a tal ritual, à dança, à iniciação masculina ao cortejo amoroso, arriscando-se a uma sorte de exposição ao ridículo, a não corresponder o ritmo esperado, por ela e pelos demais dançarinos; são todos estes elementos que o arrojam a esse sentimento de tristeza que está implícito no poema, mas também o que lhe permite chegar à conclusão, de que suas habilidades estão além das práticas mundanas, o que o faz diferente, sua melancolia e sua percepção do mundo, sua reflexão do mesmo. A explicação do porquê de seu descompasso perante a dança, Andrés caicedo a procura na interferência do cosmos sobre sua existência, nas estrelas ao final da tarde, é dizer nos astros, assim como também na lua.

No texto *Origem do drama trágico alemão* Benjamin faz alusão à melancolia própria dos monarcas, príncipes e déspotas, possuidores de privilégios que fazem com que o poder os transforme em seres solitários, proclives à tristeza e isto os fragiliza, os deixa à mercê das manifestações de decadência que acompanham a queda dos poderosos. A loucura, nestes casos, resulta ser a companheira diabólica que lhes sussurra ao ouvido e provoca toda sorte de desvarios e lhes arrasta ao desespero. Apesar de que Benjamin se refira à hipocondria do príncipe, e neste caso nos referimos à melancolia de um escritor como Caicedo; esta relação é susceptível de estabelecer-se, na medida em que nos permite caracterizar certos traços comuns a estes dois tipos de personagens. Longe de ser um déspota ou monarca, sua condição de escritor privilegiado, possuidor de um nível de análise auto-reflexivo, fazem com que seja possível estabelecer esse paralelo, entre estes dois temperamentos: entre o príncipe proclive à decadência de seu trono e a do escritor vulnerável à decadência de seu próprio mundo contemporâneo. Vítima de uma crescente loucura, produto de sua excessiva contemplação e de sua aguda compreensão do “eu”. Numa carta

que lhe escreve a seu amigo Luis Ospina, com qual funda a revista *Ojo al cine*, diz:

Luis, al que conociste acá en Cali no es el Andrés que existe, el que no se expresa porque no puede. Y no es locura, estoy aburrido ya de la última tendencia a justificar todos los actos y enriquecerlos en importancia mediante una locura gratuita-mariguana, eso de que “para ser genio hay que ser loco”

Yo no estoy loco.

¿Yo seré genio?

Yo no estoy loco. Yo duermo normalmente, jamás he intentado acto grave contra la normalidad, yo pago en pesos colombianos cuando se debe pagar, yo espero pacientemente, estudio, me olvido, aprendo.

No hay esquizofrenia.[...] Cómo hago entonces para encontrar una justificación a esta falta de coherencia, que me avergüenzo, que desmiento y no saco la cara por la persona que conociste acá, no le mandes saludos, que no vale nada.[...] Tal vez, tal vez, el hombre verdadero sea el que ahora te está escribiendo [...] Tal vez, digo yo, yo sea únicamente el que te escribe: no, ése tampoco soy yo: yo soy el que piensa un montón de cosas que decirte, el que busca claridad en las palabras y las putas palabras no salen claras, salen ampulosas, de vez en cuando brillantes, salen hasta “Patéticas”, qué desastre, qué estilo tan efectivo, qué talento. Más: yo soy solamente aquél que se emocionó con tu carta y pensó “Voy a escribirle”.

Este que ahora escribe no soy yo (quién será entonces el que, una semana después, passa la carta a máquina), este es un gazapo, una versión mal hecha una incapacidad. (CAICEDO, 2014, p. 36).

Sua escrita se apresenta aqui, como uma impossibilidade de expressão, quer dizer, como dificuldade para comunicar-se, produto de uma aproximação a certa loucura, (é sabido que Andrés Caicedo era gago, travado para falar e também uma pessoa profundamente tímida, à hora de conversar cara a cara com outras pessoas). Sua maneira predileta para se comunicar, era através de cartas – que enviava inclusive dentro da mesma cidade a seus remetentes. Não obstante, este valioso fragmento de uma

de suas cartas, – a um de seus mais íntimos amigos, cúmplice de sus inquietudes intelectuais e cinéfilas – constitui uma revelação fidedigna, de uma interessante consciência do “eu”, isto é, de si mesmo, num jogo de alternâncias acerca da infinita possibilidade de desdobramentos que avassalam ao autor. É plenamente consciente do jogo autobiográfico e sobretudo ficcional que devém da contemplação, da possibilidade criativa de inventar sua própria autobiografia, de falseá-la, de catapultá-la à dúvida e à incerteza que contém o aventurar-se na construção de um “eu” escritor; de visibilizar uma voz própria, mas também de estabelecer uma conflitiva apropriação do sujeito que enuncia seu próprio devir, plenamente contraditório, absolutamente crítico, um jogo infinito de reflexos espelhados e no centro o indivíduo esvaziado, suspeita que, este caminho, possa tornar-se um desvio, um equívoco, um exercício de constante reescritura, de permanente erro, que potencia aquela consciência do “Eu”, contorna os limiares da loucura, se aproxima ao disparate, à agonia, à morte. Se manifesta como uma clara revelação de um constante conflito próprio de alguns artistas, conscientes do abismo de incompreensão, entre sua obra, é dizer, possuidor da absoluta convicção de que este exercício criativo, epistolar, em algum momento será lido e entendido como vestígio, como fragmento de um compêndio de escritos ao que costuma se chamar de obra.

Para finalizar, quero remeter-me mais uma vez à imagem que comecei este ensaio, a figura inclinada de Andrés Caicedo. aquela imagem na qual observa, absorto e tomado de angústia o chão. Benjamin o apresenta assim: “os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos” (BENJAMIN, 2016, p. 159). Essa pose, plenamente consciente – a meu modo de ver – é a ligação saturnina de um escritor atormentado pela melancolia, que presente dar o passo iminente da morte e neste trágico intuito que o assalta, decide congelar o tempo no gesto de levar-se a mão à cabeça e incliná-la um pouco para olhar, perdido para seu abismo interior. Resulta assim, uma atitude performática que busca transcender a morte e escapar ao esquecimento, para complementar de forma magistral, uma vida dedicada por completo a deixar obra literária. O retrato de Andrés caicedo, o apresenta como um herói melancólico da vida contemporânea e caótica, e seus escritos o aproximam com as ruínas de uma cidade em transformação como foi a cali dos setentas. Por sua vez,

suas divagações e alegorias cinematográficas, assim como também, seu vasto legado epistolar e literário, o tornam um escritor relevante para a literatura atual, que hoje em dia toma muito mais força, através de uma leitura atenta. Ainda que seu percurso pela terra tenha sido fugaz , seu legado literário o converteu num anacrônico, que depois de quarenta anos de ter escrito sua obra, retorna para nós sussurrar ao ouvido um universo literário fascinante disposto a ser incessantemente devorado.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CAICEDO, Andrés. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 2018.

_____. *¡Que viva la música!* Bogotá: Alfaguara 2014.

_____. *Mi cuerpo es una celda*. Bogotá: Alfaguara, 2017.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM, 1986.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

COMO PENSAVAM E PENSAM ALGUNS HISTORIADORES DA LITERATURA ACERCA DA INFLUÊNCIA DO POSITIVISMO NA POESIA BRASILEIRA DA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX

ISABELA MELIM BORGES*

RESUMO O presente artigo tem como objetivo discutir sobre como foram compreendidas e propagadas as principais influências dos ideais da filosofia Positivista do francês Auguste Comte na poesia brasileira pelos historiadores da nossa literatura, entre eles: Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Coutinho, Ronald de Carvalho, Antônio Soares Amora, Alfredo Bosi, Antonio Candido e José Aderaldo Castello. A discussão se firma na fase de transição da literatura romântica para o Realismo, momento que se mostra bastante profícuo por ser prenhe de diversas manifestações literárias, entre as quais a poesia científica, ponto que norteará toda a argumentação deste trabalho. É importante deixar claro que a poesia científica foi idealizada e divulgada pelo poeta José Izidoro Martins Júnior (nascido em 1860 e falecido em 1904), cuja repercussão apresentou grande popularidade entre os anos de 1880 a 1900. No entanto, de fato, teve parca influência no cânone brasileiro, à exceção (polêmica, evidentemente) de Augusto dos Anjos, único lembrado em um primeiro momento.

PALAVRAS-CHAVE 1. Positivismo. 2. Poesia da virada do século XIX para o XX. 3. História literária.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

Durante a virada do século XIX para o XX, a transformação no campo das ideias literárias tinha como alvo questionar o Romantismo, ao mesmo tempo em que preconizava (e partia do) o declínio da Metafísica. Não haveria mais lugar para o idealismo (entendido aí tanto no sentido literário, quanto no filosófico) e tudo estaria sob o jugo da razão. Para a filosofia comtiana, no mundo moderno racional-positivista não caberia mais o tipo de subjetividade que o Romantismo ditou. No prefácio do seu *Catecismo positivista*, Auguste Comte inspirou uma receita que parcela importante da arte e do pensamento ocidental de finais do século XIX aproveitaria para tentar enterrar toda subjetividade romântica que ainda imperava. Para o filósofo, “a nossa verdadeira liberdade resulta essencialmente de uma digna submissão” (COMTE, 1988, p. 106) do subjetivo ao objetivo, de modo que aquele não seja aniquilado, mas posto em seu lugar “positivo” (COMTE, 1988, p. 106). Nos diz Comte: “A principal força de nossa razão consiste [...] em subordinar suficientemente o subjetivo ao objetivo, para que nossas operações interiores possam representar o mundo exterior com o predomínio imutável que a este pertence” (COMTE, 1988, p. 106). Uma das consequências disso é que a poesia própria a este momento literário seria, de acordo com Sérgio Alves Peixoto,

Uma poesia na qual o subjetivismo deve residir dentro do poeta e ser subordinado à razão que, clara e objetivamente, deve ver o mundo como ele é. Subjetivismo sim, mas observado atentamente pela razão, a fim de não perverter a realidade e fantasiar-lhe o perfil. Disciplina, ordem, comedimento, eis alguns outros elementos da filosofia de Comte que permearão tanto

a prosa quanto a poesia de certa literatura de finais do século (PEIXOTO, 1999, p. 141).

A respeito, especificamente, da produção poética que ocorreu no último quartel do século XIX – fase que corresponde à consolidação do Parnasianismo –, podemos afirmar que ela é amplamente influenciada pelo Comtismo, baseando-se assim nessa submissão que resultava, sobretudo, de um pensamento positivista-científico. Por outro lado, conforme afirma Sílvio Romero, a fase literária que se desenvolveu nesse período apresenta uma diversidade extrema, não estando apenas vinculada às influências do Positivismo. De acordo com ele,

Satanistas, cientificistas, socialistas, pessimistas, parnasianos, impressionistas, simbolistas, decadentes, realistas, naturalistas, cerrados batalhões de toda essa gente tem talado os campos onde alardeou grandezas o velho romantismo. Mesmo entre nós nos últimos vinte anos, e este é também um dos sinais dos tempos, várias camadas de poetas sucederam-se imbuídos, eivados mais ou menos daqueles ideais (ROMERO, 1954, tomo V, p. 1764).

O crítico sergipano destaca esse momento literário em que quase todos os partícipes tinham como musa a ciência, sem que isso representasse um apagamento completo de outras temáticas. Muito pelo contrário! Mas como analisar este período tão multifacetado?

Antônio Soares Amora oferece a sua compreensão: “Passa-se uma esponja sobre a concepção da nossa realidade imposta pelo passado, sobretudo pelo Romantismo, e reinicia-se o exame e a interpretação da realidade nacional, compreendida, agora, segundo as ideias dominantes, como uma cultura em evolução [...]” (AMORA, 1963, p. 88). De fato, houve um grande exercício no sentido de reinterpretar o passado (afinal de contas é este o momento em que aparece a história literária e, por consequência, a crítica), mas não a ponto de apagar completamente aquilo que foi construído sob a égide do antigo movimento. Teria ocorrido aí uma reorganização, um realinhamento da produção intelectual vigente com as ideias novas, que Amora e outros afoitos historiadores da literatura tendem a chamar

de Realismo, isto é, enquadram todas as profícuas correntes literárias que estavam em voga dentro do Realismo. Não é novidade que esta corrente se opunha àquela por se basear, substancialmente, em: a) oposição à exaltação sentimental e aos abusos da imaginação praticados pelos românticos; b) espírito crítico e conseqüente busca de uma visão objetiva da realidade; c) concepção do Homem, da Natureza e do Universo segundo o Materialismo, o Evolucionismo ou o Positivismo; d) anseio de perfeição formal (cf. AMORA, 1963, p. 88). Dessa forma, esboça-se aqui uma diversidade literária que já existia, portanto, na literatura brasileira antes mesmo do tão famigerado Modernismo.

De seu lado, o historiador José Veríssimo aborda este momento literário de forma bastante singular:

[...] desde os primeiros anos do decênio de 70, manifestava-se no Rio de Janeiro o movimento modernista¹. Foi nos próprios livros franceses de Littré, de Quinet, de Taine ou de Renan, influenciados pelo pensamento alemão e também pelo inglês, que começávamos desde aquele momento a instruir-nos das novas ideias. Influindo também em Portugal, criara ali a cultura alemã uma plêiade de escritores pelo menos ruidosos, como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Joaquim de Vasconcelos, Antero de Quental [...]. Todos estes, aqui muito mais lidos do que nunca o foi Tobias Barreto, atuaram poderosamente a nossa mentalidade. E o movimento Coimbrã teve certamente muito maior repercussão na mentalidade literária brasileira do tempo, do que a pseudo escola do Recife (VERÍSSIMO, 1915, p. 347).

Veríssimo estuda a influência desses ideais filosófico-científicos na literatura brasileira, sem deixar, entretanto, de forma bastante objetiva, de criticar a importação das novas ideias, ao investigar a recepção da obra de Tobias Barreto. Esta, segundo ele, teria sido equivocadamente deixada em plano inferior pelos intelectuais de então, mais ocupados com a questão Coimbrã do que com as discussões propagandeadas pela Escola do Recife (a exemplo da famosa Guerra do Parnaso, nas páginas do *Diário do*

1 Por “modernista”, Veríssimo entende o movimento literário que, influenciado pelas ideias do momento, conduz ao Naturalismo, ao Parnasianismo e à Poesia Científica (1915, p. 351).

Rio de Janeiro). Veríssimo dá sequência a essa discussão em sua *História da Literatura Brasileira*, especificamente no capítulo “O Naturalismo e o Parnasianismo”, ainda que, assim como Amora, não abra espaço para uma discussão sobre o Positivismo, o Evolucionismo ou o Cientificismo. Apenas termina esse capítulo afirmando que a nossa literatura, por conta de “circunstâncias peculiares à nossa evolução”, tem sido feita por “[...] rapazes das escolas superiores, ou simplesmente estudantes de preparatórios, sem o saber dos livros e menos ainda da vida”. E, por fim admite que “a literatura, para que valha alguma coisa, há de ser o resultado emocional da experiência humana” (VERÍSSIMO, 1915, p. 371).

Ora, o que é para ele a “experiência humana”?! Seria uma concepção advinda do filósofo do Positivismo quando este afirma que o verdadeiro espírito positivo é aquele que consegue “ver para poder prever”, tal qual uma experiência? Ou essa “experiência²” estaria relacionada ao fato de os verdadeiros poetas, segundo Comte, sempre exprimirem os principais sentimentos da nossa imutável natureza, presentes em suas produções como uma analogia com as nossas próprias emoções (COMTE, 1988, p. 114)? Veríssimo era adepto do Positivismo, admitia que “a poesia – como toda a forma de Arte – não é o que dela quer fazer um pensamento sutil, tentador, mas – e sinto estar em desacordo convosco – falso. A arte não é uma invenção pessoal. É o produto de uma emoção, sim, mas social e humana” (VERÍSSIMO, 1976, p. 132-133). Em suma, se a perspectiva que nos traz Veríssimo acerca da Literatura é claramente positivista, ela seria capaz de entender e de explicar a poesia científica dentro dessa mesma perspectiva?

2 De acordo com o dicionário de Luiz Maria da Silva Pinto, de 1832, a palavra “experiência” significava: s.f. Conhecimento das coisas por meio da prática. Tentativa feita para averiguar uma cousa. Em: dicionarios.bbm.usp.br acesso: 17/09/2018. Também significava o ato ou efeito de experimentar; tentativa; experimento; ensaio prático para descobrir ou determinar um fenômeno, um fato ou uma teoria; conhecimento das coisas pela prática ou observação (1899). Obs: não mantive a grafia original. Em: <https://ia902604.us.archive.org/20/items/novodiccionriod00figugoog/novodiccionriod00figugoog.pdf>

Nas palavras de Afrânio Coutinho, esse período é descrito por ele também como Realista, contudo o crítico observa que, a partir da década de 1870, há uma encruzilhada, ao surgir um ideal de nacionalidade às voltas com as novas preocupações científicas. Nesse caso, “a fórmula do nacionalismo, que foi o indianismo, será radicalmente combatida e repudiada, como manifestação idealista que o realismo cientificista não aceitará” (COUTINHO, 1968, p. 122-123). Ele ressalta que essa geração realista está claramente marcada pelo interesse científico, sob a égide do Positivismo e do materialismo, e mais tarde do evolucionismo. Coutinho, assim, mesmo parecendo querer pensar um pouco mais profundamente aquele momento, ainda assim, acaba por colocar todas as correntes que cita dentro do Realismo.

Por sua vez, “Conceptualismo filosófico” é a expressão usada por Ronald de Carvalho para nomear parte dessas correntes literárias, admitindo-as como predecessoras do Parnasianismo. Ele afirma ainda que, “com Martins Júnior à frente, envenenaram, por um momento, as fontes do lirismo brasileiro” (CARVALHO, 1958, p. 281). Ora, não nos parece que “envenenar” seja o vocábulo certo para definir o movimento que as ideias filosóficas imprimiram à produção literária desse período, já que esse termo significa figurativamente “perverter, estragar; tornar prejudicial; deturpar”. No que nos toca, pretendemos mostrar que, de modo algum, as correntes filosóficas foram prejudiciais àquela produção literária e nem às posteriores. É certo que o resultado inicial das suas influências pode ter sido panfletário ou didático, mas o que dizer de Augusto dos Anjos, que teve influências diretas, entre outros, de Martins Júnior e de Generino dos Santos³? E o que dizer de Dario Veloso, de Carvalho Júnior, ambos tão relegados ao ostracismo pelas histórias literárias, mas que construíram obras de inegável mérito, ao escaparem justamente ao panfletário e ao didatismo estreito daqueles que se tornaram poetas apenas para veicularem ideais

3 Adolfo Generino Rodrigues dos Anjos, tio paterno de Augusto dos Anjos, por conta de briga familiar devido a entrada na maçonaria trocou seu nome e passou a assinar Generino dos Santos, saiu de Pernambuco, seu estado natal, e mudou-se para o Rio de Janeiro.

políticos ou ideias filosóficas.

Também Alfredo Bosi refere-se a esse momento específico como “ponte literária” feita pela poesia científica entre o último Romantismo e o Realismo. O historiador caracteriza esse movimento inicial como anterior ao Parnasianismo, sendo que este, de certa maneira, será influenciado por ele. Bosi caracteriza essa poesia científica, motivada por ideais filosóficos entre os quais o Positivismo é o ponto de partida, como “libertária”, tendo Sílvio Romero, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Valentim Magalhães e outros menores (palavras dele!) como exemplo. Ele admite que, nesse período, “há um esforço, por parte do escritor antirromântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século” (BOSI, 2006, p. 167). Mais especificamente, Bosi vê Tobias Barreto e Sílvio Romero, com suas ideias materialistas e convicções antimonárquicas, como demolidores que, por meio de seus versos libertários, poderiam acabar com os “pilares do conservantismo romântico que se ajustava tão bem ao sistema de valores do Segundo Império” (BOSI, 2006, p. 217). O termo “Libertários”, no dizer do historiador, se refere a um questionamento acerca do trabalho intelectual que, até então, mantinha uma tradição aristocrática. É contra esta aristocracia, vista aqui como um dos valores do Segundo Império, que surge uma literatura advinda de uma burguesia em formação, da qual fazem parte os militares, os médicos, os engenheiros, inseridos na filosofia Positiva. Dessa maneira, o historiador parece tratar da vertente filosófico-científica de forma mais pontual e com um pouco mais de objetividade se comparado aos outros historiadores da literatura até aqui trazidos.

Já Antonio Candido insere o movimento proveniente da geração de 1870 dentro do Romantismo, admitindo-o como uma “derradeira manifestação” deste. No capítulo denominado “A morte da Águia”, o historiador julga ser essa geração possuída por ideias “modernas, naturalistas, evolucionistas, republicanas, socialistas, campeãs não raro de batalha antiespiritualista e antirromântica”, não passando de condoreiros atrasados e quase “pervertidos” (CANDIDO, 2009, p. 600). Candido elege Sílvio Romero,

Martins Júnior, Matias Carvalho e Lúcio de Mendonça como exemplos do movimento que, segundo ele, conservaram uma poética romântica baseada em uma poesia social e política que herdaram de Castro Alves. Ora, uma vez que o historiador admite que as ideias seguidas pelos poetas pertencentes ao movimento são modernas, são evolucionistas, claro está que não se encaixariam nas ideias defendidas pelos poetas românticos, que tinham como base principal um idealismo expresso primordialmente pela tentativa de construir uma nação tendo o indianismo como principal bandeira. Havia casos de uma poesia social e política sim, tal qual Castro Alves, mas diminuir todo o movimento a um simples “lirismo filosófico”, como afirma Candido, não chega a convencer. Lúcio de Mendonça até poderia ser enquadrado nesta classificação, porém o que dizer de poetas como os acima mencionados Generino dos Santos, Carvalho Júnior, Dario Veloso...? A exemplo disso, leia-se o soneto abaixo de autoria de Generino dos Santos:

O tempo foge, instante após instante,
Minuto após minuto, hora após hora;
É noite quase, mal começa a aurora;
Mal finda a noite, o dia está distante.

E, assim, fugindo, em sucessão constante,
Dia após dia, mês após mês, anos em fora,
Se vai o tempo e séculos devora,
Sem nunca mais volver, um só instante!

Ah! Nunca mais! Que o tempo – outro Saturno
Vai devorando quanto há produzido
E a si mesmo devora por seu turno.

É bem feliz, quem tem assaz sofrido
Do tempo o rigorismo diuturno,
Ao tempo houver por fim sobrevivido!

Neste poema não está presente o tal “lirismo filosófico” que Candido insiste apresentar como característica da geração de 1870. Há, sim, a evolução temporal apresentada como tema mais genérico do poema, o que

poria em evidência um ideário filosófico-científico que tem por alicerce o Positivismo. Contudo, esse mesmo ideário é transtornado e transformado ao ser trazido ao espaço poético, pois o eu-lírico acaba não chamando a atenção para os grandes processos históricos da humanidade, mas para a sua própria história pessoal! No tocante aos comentários de Candido, não seria possível ver nesse soneto uma repetição de padrões e perspectivas românticas, pois ele não apresenta a história – no poema representada pelo tempo – como algo cíclico, tal qual os românticos propuseram, mas como um progresso evolutivo que se inicia em “um instante” e acaba por devora-se a si mesmo, diuturnamente.

Ora, segundo Péricles Ramos, essa poesia antirromântica se diferencia da poesia social romântica através do seu estilo, pois “perde as hipérbolos, é pouco inflamada, baixa à terra” e continua:

Valentim Magalhães acentuava que embora as ideias dos condoreiros e as dos adeptos da “Musa Cívica”, isto é, da Ideia Nova, fossem em parte as mesmas, a expressão havia mudado. Entre os condoreiros era empolada, grandiosa, hiperbólica, misturando os poetas, como não sem certa graça notava o autor de Relicário, “a filosofia, os condores, as dúvidas, os astros, as interrogações, os Andes, as confidências das coisas, a pólvora, as lágrimas, o Himalaia, o sangue, as espadas, as nuvens”, *ao passo que os socialistas anti-românticos possuíam expressão que não magnificava o homem, nem o tornava uma força da natureza, mas limitava-se pedestremente a ser precisa, com conceito diverso do modo de dizer e forma diferente* (RAMOS, 1968, p. 152, grifo meu).

Há sim uma mudança na expressão poética, não só no caso exemplificado pelo soneto de Generino, mas em outros. É o homem colocado em segundo plano, tal qual Péricles Ramos advertiu, dando lugar à natureza e à objetividade precisas (pontos-chave do Positivismo!) como atributo do antirromantismo.

Por outro lado, Candido considera também esses poetas como “republicanos ardorosos” e exemplifica com fragmentos de *Estilhaços*, de Martins Júnior:

Sinto o cansaço negro em meio às grandes lutas
Que abalam brutalmente o meu viver rasteiro

.....
Ando cínico e mau; inconscientemente,
Arrasto atrás de mim um tédio formidável
("Atonia", CANDIDO, 2009, p. 606).

Pois bem, onde se encontra o republicanismo ardoroso nestes versos? Onde está o condoreirismo filosófico? Se compararmos com os versos de Cesário Verde encontraremos algumas discrepâncias, mas também semelhanças interessantíssimas:

Dói-me a cabeça. Aباfo uns desesperos mudos:
Tanta depravação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.
("Contrariedades", VERDE, 2013, p. 95).

Essa aproximação que aqui propomos entre Martins Júnior e Cesário Verde permite desconsiderar qualquer elemento do Romantismo nos versos, pelo menos no tocante ao exemplo utilizado pelo historiador. Este presume que essa geração, que ainda estaria dentro de um romantismo filosófico, enaltece o "amor à ciência, o culto aos ciclos históricos, a tumescência verbal", se enquadrando assim nos aspectos "messiânicos do Romantismo" (CANDIDO, 2009, p. 600). Mas à qual ciência ele se refere? Certamente não à ciência positiva do século XIX! Que Romantismo científico seria esse, então?! Ao contrário, essa é uma geração influenciada pelo Positivismo, bem diferente de qualquer outra ciência que possa ser associada ao Romantismo.

As concepções de José Aderaldo Castelo sobre esse período são um pouco mais questionadoras e reflexivas; porém, ainda equivalem à visão de Candido, ao considerar ainda Martins Júnior, Sílvio Romero, Farias Brito e Carvalho Júnior (praticamente os mesmos comentados por Candido) como poetas menores e fiéis ao condoreirismo. Ele traz o mesmo argumento, isto é, de que a poesia científico-filosófica era uma tentativa de questionar o *status quo* ainda dentro dos parâmetros do Romantismo, trazendo apenas uma pequena modificação no conteúdo, mas não na forma:

Entre a concepção estético-romântica da poesia e uma ordem nova, pretende-se substituir a missão social daquela pela adesão ao progresso e à ciência, uma espécie de mudança de conteúdo mas sem a correspondente formal (CASTELLO, 2004, p. 286).

Parece claro que o Romantismo se mantém – e muito! – em várias produções poéticas que aparecem nesse período final do século XIX, entram século XX adentro, indo mesmo para além do Modernismo. Contudo, dizer que os poetas citados até aqui são apenas uma falsa ruptura dentro da corrente Romântica pode ser visto como um descabro. No fim das contas são eles que abrem espaço para outros como Augusto dos Anjos e Sousândrade, entre outros. Como já disse Péricles Eugênio da Silva Ramos, um dos pontos que distingue uma poética de outra é o estilo, e, no caso, essa nova geração de poetas “perde a alada frouxidão, a ingenuidade, a música do romantismo” (RAMOS, 1968, p. 153).

Quando se propõe um Romantismo tardio, expresso por um condoreirismo filosófico, quando se postula uma falsa ruptura, o que nos impediria de propor, ao contrário, um realismo precoce?! Em outras palavras, por que um Lúcio de Mendonça é um romântico tardio, quando poderia ser legitimamente entendido como um pré-realista? Ademais, a poesia científico-filosófica que se produziu durante a virada do século XIX para o XX não poderia ser desqualificada por conter resquícios de Romantismo, mesmo porque o próprio Parnasianismo os tem. Basta ver a obra de Olavo Bilac, talvez o maior dos poetas desse período, ainda que não seja um poeta... científico.

A poesia produzida sob o jugo da filosofia de Auguste Comte deve ser estudada e trazida à luz não somente para que compreendamos um período histórico e literário brasileiro, mas também porque é influenciadora de uma grande gama de poetas brasileiros relevantes, muitos ainda injustamente esquecidos, para não dizer desconhecidos. Claro está que, durante esse período, houve uma profícua produção poética (sem falar na prosa!) influenciada por inúmeras correntes filosóficas que adentravam o país, como Péricles Ramos escreve: “na década de 70, não havia a nitidez

de correntes que hoje presumimos, mas nasciam, de cambulhada, correntes realístico-sociais” (RAMOS, 1968, p. 154), o que nos leva a concluir que, ao entrar no plano literário, os positivismos foram incorporados de maneiras extremamente variadas.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira (séculos XVI-XX)*. São Paulo: Edição Saraiva, 1963.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sívio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos, 1750-1880*. São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & cia Editores, 1958.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o conjunto do Positivismo; Catecismo positivista*. Tradução José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1988.

_____. *Discurso sobre o método positivo: ordem e progresso*. Tradução de Walter Solo. São Paulo: Edipro, 2016.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1968.

ROMERO, Sívio. *História da literatura brasileira*. Tomo V. Rio de Janeiro:

José Olímpio, 1954.

VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*. Org.: Ricardo Daunt. Lisboa: Dinalivro, 2013.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1915.

_____. *Estudos de literatura brasileira* – primeira série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

OJO NBORI OJO: VOZ DE AVÓS QUILOMBOLAS E LITERÁRIAS

IZABEL CRISTINA DA ROSA GOMES DOS SANTOS*

RESUMO *Ojo nbori ojo*, um dia vai e outro vem, é expressão conceitual que anuncia as avós quilombolas do litoral catarinense e o entrecruzar com a literatura africana, em especial as avós literárias das obras do angolano Ondjaki, cujo *corpus* percorre: *Momentos de Aqui* (2002), *Bom Dia Camaradas* (2006), *Os da Minha Rua* (2007), *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009), *A Bicicleta Que Tinha Bigodes* (2012) e *Uma Escuridão Bonita* (2013). Entrecruzando obras e vivências, instauram-se caminhos que oferecem uma verticalidade de conhecimentos acerca da história dos remanescentes e seus repertórios, partindo das memórias de avós quilombolas, seus processos de resistência em diferentes contextos territoriais. A ideia é acolher a voz das *mais-velhas* de três quilombos catarinenses: Quilombo Morro do Boi, Quilombo Itapocu e Quilombo Vidal Martins. O percurso metodológico é refletir sobre o que dizem os Quilombos sua existência no litoral catarinense, saberes e comparar com as avós que percorrem as obras do *corpus* literário escolhido. A hipótese delinea-se no sentido da importância da memória, da voz ancestral como elemento literário para percorrer os indícios culturais das vozes das *mais-velhas*, avós literárias e reais. Portanto, compreender que as relações desses grupos não podem ser consideradas somente por tamanho ou pelo número de membros e sim pela partilha das experiências, pela trajetória comum e coletiva que se faz ver na permanência das narrativas e na força da continuidade enquanto grupo.

PALAVRAS-CHAVE 1. Avós. 2. Quilombo. 3. Ancestralidade.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Susan Aparecida de Oliveira. Bolsista CAPES. E-mail: belgomes2712@gmail.com.

KITANGANA IA KUZUNGA!: TEMPO DE (RE)VELAR O CAMINHO

Meus antepassados, eu os saúdo. E assim, após minha² *iba*, inicio a caminhada: não tive avós, nem maternos e nem paternos. Não os tive vivos, não os conheci, mas carrego comigo suas ancestralidades, contadas por algumas tias e pouquíssimo por minha mãe. Evoco aqui, a ancestralidade pela religiosidade *iorubá* na qual a vida não se finda com a morte, ou pela palavra *àtúnbi*: processo divino de continuação da vida, portanto, marcas do indelevel, dos sentidos e saberes, os quais compõem também uma experiência ética (OLIVEIRA, 2012).

Anuncio a linha que atravessa esta escrita construída pelo remendar da rede de pesca das mãos de uma das minhas *mais-velhas*³, ou pelo chá de capim limão trazido por minha *mais-velha* sempre nas horas mais difíceis⁴, ou pela cadência do *tunctuntá* da renda de bilro de uma avó quilombola⁵,

1 Origem Angola. Tradução: tempo de velar, vigiar.

2 Esta escrita será em primeira pessoa e em ruptura com a linguagem acadêmica por questionar o destino das escritas acadêmicas: até que ponto atinge outros leitores/as que não pisam a academia e sim outros espaços de vida e de história?

3 Minha mais-velha Arcy Pacheco dos Santos, que além de estar na minha vida como sogra, também me ensinou o tempo da conquista de estar na sua família.

4 Sim, o cheiro de chá de capim limão, invadindo a casa e trazido pelas mãos da mais-velha Dina (para quem a conhece sabe o significado místico daquele chá), que além de minha mãe, foi e é a certeza de que chuva não quebra ossos, e de que o tempo diz coisas as quais não ouvimos.

5 Avó Jucélia Beatriz Oliveira – Quilombo Vidal Martins – Florianópolis/SC (setembro/2018).

ou ainda por um meu *mais-velho* “Salata” e suas histórias que não escrevia no quadro⁶, e por eles, o tempo e o saber têm outros significados. Sim, o tempo atravessa, entrecruza, alinhava a escrita que aqui se faz. A noção do tempo, relação entre a vida e a morte, entre o que se faz presença de diferentes formas, para além do físico, para além do passado, é algo que permanece e costura uma conversa. Assenta-se em fluidez, em conceito de experiência, de vida, de saberes e em uma maneira outra de considerar o tempo. Porque em um primeiro momento a frase “tudo em seu tempo e tudo tem um tempo”⁷ causou-me estranhamento, e mais ainda o susto em perceber que estar “atrasada” e “adiantada” perderam sentido durante a pesquisa, em especial porque *cada situação se cumpre no tempo que for preciso*⁸. Leva-me a pensar que o tempo numérico, matemático, escalonado em divisões e subtrações, não faz sentido sob a perspectiva do pensamento africano. Acostumada em medir o tempo pelo calendário, pela ordem dos minutos, horas, dias, semanas, meses e anos em uma racionalidade ocidental, senti já nos primeiros passos que o tempo não seria assim tão exato, enfileirado de acontecimentos, pois há algo que move em outra direção, em *madurecência*, em espera, em permissão do tempo ao que *ele* queira. Portanto, uma composição entre o acontecido, e o que está imediatamente acontecendo, a força do agora. Lidar com essa operação temporal implica uma composição “[...] do transcorrer inexorável da vida, do fruir do tempo, do construir da biografia. Sabe-se mais por que se é velho, porque se viveu o tempo necessário da aprendizagem. [...] Aprende-se à medida que se faz, que se vive” (PRANDI, 2001, p. 52).

E nesse transitar pelo tempo, o que compõe a caminhada está a ancestralidade adotada. Sim, porque fui adotada por diferentes *egbomi* (*meu*

6 Meu mais-velho Salata, professor da minha infância, que me trouxe a educação sob uma perspectiva inovadora para a época (década de 70), e eu só descobri isso anos depois, já na graduação. Pelas mãos dele, pelo que mostrou ser possível, sigo hoje na educação.

7 Avó Jucélia Beatriz Oliveira – Quilombo Vidal Martins – Florianópolis/SC (setembro/2018).

8 Avó Jucélia Beatriz Oliveira – Quilombo Vidal Martins – Florianópolis/SC (setembro/2018).

mais-velho)⁹, em distintos momentos, e a opção desta escrita não seguirá uma rota previsível determinada por uma formatação acadêmica tradicional, sei que *onjo nbori ojo*¹⁰ estará presente em pontos de renda de bilro, em rede de pesca, em um tempo circular, em vida a pulsar. E por acreditar nessa circularidade, atendo-me ao significado das conversas:

Pienso en la conversación, entonces, en las conversaciones. Estamos afectados por esos dispositivos de diálogo, de información y de comunicación que, sin dudas, entorpecen todo el tiempo lo que quisiéramos decir y decirnos. Las palabras parecen perder su transparencia, su percepción, su reacción y dan vueltas y se esconden, acechan y naufragan. En cierta manera creo en un lenguaje habitado por dentro y no apenas revestido por fuera. Como la piel, también el lenguaje toma a veces la forma de un latido cardíaco o de una agitación del respirar o de un extraño y persistente movimiento; otras veces, se convierte en muralla, en defensa, en contención. Me gustaría no utilizar el lenguaje solo como recubrimiento o encubrimiento de la vida. Quisiera ser capaz de un lenguaje como sentido y no solo en lo que puede sonar a un cierto sensualismo. El lenguaje como desorden, como desobediencia, como una suerte de rebelión frente a un mundo que cada vez nos hace hablar más brevemente y más de prisa. El mundo que nos envejece más de prisa. Quisiera un lenguaje a flor de piel, o una piel a flor de lenguaje (SKLIAR; BÀRCENA, 2015, p. 12).

Sinalizo, portanto, que a palavra *conversa* terá um lugar especial na condição metodológica deste texto, importa dizer que seguirei pelo que acredito de conversações, de convite, de proximidades, de uma urgência singular que me habita: “[...] de conversar apenas, de pensar a corazón abierto, de um gesto abraçador, de la amorosidad com cualquiera, de pensar juntos ló impensado, de quedarnos perplejos ante la invitación de la palabra do outro” (GIULIANO, 2017, p. 47). E, por “pensar juntos o impensado, de ficar perplexo diante do convite da palavra do outro” retomo o caminho que ainda não andei, ou já teria andado em outros tempos ancestrais?! Então, “diante do convite da palavra do outro” busco uma

9 A palavra *ebômi*, do iorubá *egbomi*, significando “meu mais velho”, são os saberes de quem viveu mais experiências e compreende diferentes temporalidades.

10 Tradução: Um dia vai e outro vem (Iorubá).

linguagem que me tome para além da pele, atinja as entranhas e toque a alma. Preciso desse exercício de dizer, de conectar, de fazer sentido entre o lido, o pensado e o vivido. E diante do que foi meu primeiro passo *Ojo nbori ojo* e penso no significado: um dia vai e outro vem. Penso quando me deparei, com as palavras Iorubá (RIBEIRO, 1998, p. 61):

“Igba kan nlo, Igba kan nbo	Um tempo está partindo, outro está chegando
Ojo nbori ojo	Um dia vai e outro vem
Ero iwaju nlo,	Os da frente (os velhos) estão indo
Ero eyin ntele”	Os de trás (os jovens) os estão seguindo (dando-lhes continuidade)

Um tempo está partindo, outro está chegando... É assim, que me coloco agora diante desta escrita, diante do que, “[...] conhecer a África, é, sem dúvida abrir os olhos a matrizes que nos compõem, que interferem em nosso modo de ser, em nossa forma de estar no mundo” (CHAVES, 2000, p. 13). E, considerando as similitudes e as diferenças desses processos, instaura-se, uma busca de caminhos que ofereçam uma verticalidade de conhecimentos acerca da história dos povos africanos e seus repertórios, e aqui compreendo que trazer a África para mais perto é muito além de verbetes, ou alguma pequena menção nos livros didáticos da história africana (língua, danças, cantos, nomes), ou uma lembrança do dia 20 e novembro, ou do nome Zumbi dos Palmares. O que precisamos, é “mais que isso, talvez muito mais que isso, o que temos da África é a presença de valores e de elementos formadores do modo brasileiro de perceber o mundo” (RIBEIRO, 1998, p. 52).

Nesse caminho, aceno para o atravessamento *além-mar*, expressão tão corriqueiramente apontada, assume aqui a dimensão do que nos coloca em fronteira, o que nos é possível para além das águas e nos conecta

ao território africano, e por assim dizer leva-nos em movimento, em processo, em diáspora, em perceber e aceitar o convite o outro. E reafirmo que “*Diáspora* é signo de movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação” (OLIVEIRA, 2012, p. 29, grifo meu).

Então, ao aceno de África e no desejo de contar com a ancestralidade de *de* tantos *mais-velhos* que percorreram comigo e ensinaram formas de contar, maneiras de conectar-se ao mundo, aos seres vivos e não vivos, ao povo da mata (tão presente comigo neste momento), modos de contar pelo corpo, pela voz e pelo silêncio... chamo a AvóCatarina, que coloca sabedoria no caminhar: “Mas o mistério residia no todo, na mistura física da alma e do corpo, do tempo e do passado, da verdadeira ponte que ela era já entre este e o seu próximo mundo” (ONDJAKI, 2002, p. 64).

Ressalto a potência da tradição oral, por via dos territórios africanos, na grande escala de relações, aspectos e recuperação da vida, embora que sob um primeiro olhar pareça caótico é uma composição, um movimento de descortinar a ordem cartesiana do pensar, ligação em que o espiritual e o físico não se dissociam, caminham em arranjo, em potencialidade que nos permite transitar entre o conhecimento (tantos e de tantos contextos) e coloca-nos em linguagem, em atitude corpórea de escuta, em que reverberam os tambores de *além-mar*.

KITANGANA IA KUZUNGA¹¹: TEMPO DE (RE)VELAR QUEM ANDA NO CAMINHO

O que dizer de um caminho a ser percorrido, com a mão na areia, com torzelos sempre acarinhados pelo mar? Em tempo de espera e não no meu tempo apressado de ser, ou atrasado de estar... O que dizer de um aprendizado por outras mãos? Ou ainda, pela espera de: *quando você voltar, no*

11 Origem Angola. Tradução: tempo de velar, vigiar.

*tempo que for, vou pegar nas tuas mãos e te ensinar a fazer renda de bilro...*¹²

Início pelo traço de conversações presentes desde a primeira linha. Persigo a ideia de alinhar alguns pontos e mesclá-los sem necessariamente colocá-los em ordem cronológica dos fatos, das conversas, da inserção do campo, ou seja, uma escrita que dispensa blocos de assuntos e excessivas conclusões, porque creio em uma pesquisa em estado de inacabamentos. Gosto de pensar no desejo da pesquisa, que aqui segue pelos saberes ancestrais quilombolas, na tentativa de rasurar fronteiras totalizadoras, em pré-condição de uma relação equânime entre competência global e legitimidade local. A presença de *Ojo nbori ojo*, contribui para a expressão conceitual que, anuncia avós quilombolas do litoral catarinense e o entrecruzar com a literatura africana, e aqui fico a pensar no significado de ser presença, por qual mão/olhar escolhemos acreditar, compor nossas vidas? E, pelo desejo, anuncio o entrecruzar dessa pesquisa com a presença(?) especial de avós-personagens nas obras do angolano Ondjaki, cujo *corpus* percorre: *Momentos de Aqui* (2002); *Bom Dia Camaradas* (2006); *Os da Minha Rua* (2007); *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009); *A Bicicleta Que Tinha Bigodes* (2012); *Uma Escuridão Bonita* (2013). Nas referidas obras, a presença marcante de avós-personagens ressalta os saberes ancestrais, o modo como lidar com o tempo, a vida, as infâncias e os mistérios vida-morte. A literatura como algo a ser compreendido, para além das linhas do papel, e sim em conexão ao vivido, ao que dizem os avós dos Quilombos. Busco por avós-personagens e pelas conversas com avós quilombolas na possibilidade de compreender o quanto estamos encerrados em uma percepção ocidental de racionalização, conteúdos, interdição e distantes, talvez, de estéticas que se expressam pela comunhão das pessoas, lugares, tempo e corpo. Acredito em um traçado que eleve a história dos remanescentes quilombolas e seus repertórios, partindo das memórias e dos processos de resistência em diferentes contextos. A ideia é acolher vozes de avós de três quilombos catarinenses¹³, a saber: Quilombo Morro do Boi,

12 Avó Jucélia Beatriz Oliveira – Quilombo Vidal Martins – Florianópolis/SC (setembro/2018).

13 Quilombo Morro do Boi, localização: município de Balneário Camboriú/SC

Quilombo Itapocu e Quilombo Vidal Martins¹⁴. O percurso metodológico é um tecer pelas mãos da ancestralidade e o que dizem dos Quilombos, sua existência no litoral catarinense, das relações que permanecem, ensinam e evocam saberes. E nesse alinhavo contemplar o que dizem os avós-personagens presentes nas obras do *corpus* escolhido. A ideia é um percurso metodológico, que percorra o mapeamento da escravidão e os espaços de resistência até chegar aos Quilombos do litoral catarinense. Compreender o mar como (de)esperança, o Cais do Valongo como entrada principal do processo escravo no Brasil, a ilha de Gorée (Senegal) como principal entreposto que abastecia de escravos as colônias do Novo Mundo, o Quilombo como resistência (distintos significados e contextos), as relações do quilombismo como modos de estar e a constituição ser quilombola hoje, enquanto sobrevivência e reconhecimento das terras. Chamo para conversa a avó Agnette (ONDJAKI, 2007), que me guia pelo silêncio e por

[...] ternuras faladas como se fossem verdades de ofertar – ela me dissesse, devagarinho, com a voz convicta e os factos arrumados caoticamente, que o futuro não era uma coisa invisível que gostava de ficar muito à frente de nós mas antes – ela dizia como frase de adormecimento mútuo –, *antes um lugar aberto, uma varanda, talvez uma canoa onde é preciso enchermos cada pedaço de espaço com o riso do presente e todas, todas as aprendizagens do passado*, que alguns também chamam de antigamente... (ONDJAKI, 2007, p. 143, grifo meu).

Eis que o caminho está em aberto, pelo mar ou pelo asfalto, por avós quilombolas e avós-personagens. Então, venha! Porque já foi anunciado o que fazer: “[...] é preciso enchermos cada pedaço de espaço com o riso do presente e todas, todas as aprendizagens do passado[...]

” (ONDJAKI, 2007, p. 143). E, portanto, anuncio que a hipótese deste aprendizado de

Quilombo Itapocu, localização: município de Araquari/SC

Quilombo Vidal Martins, localização: município de Florianópolis/SC.

14 Anuncio a possibilidade de ampliar minhas conversas para outros Quilombos do litoral. E a interdição de entrada no Quilombo Vidal Martins, em função de que estão passando por questões de reconhecimento e relatório antropológico e a comunidade decidiu vetar toda e qualquer entrada de pesquisadores/as. Ficando autorizada somente uma conversa realizada em setembro 2018.

pesquisa delinea-se no sentido da importância da memória, da voz ancestral como elemento literário para percorrer os indícios culturais das vozes de *mais-velhos/as*, sua presença compondo-se em tempos, medos, incertezas, mas também em partilha de vida e *das aprendizagens do passado*.

MBEJI NI JITETÊMBUA¹⁵ – A LUA E AS ESTRELAS: O CÉU ANTES DO QUILOMBO

Essas coisas, vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida. (FANON, 2008, p. 25, grifo meu)¹⁶.

Assim, início *dizendo* de um tempo na história em que a Coroa Portuguesa ambicionava tornar suas colônias produtivas pela exploração da terra, e assim, a mão de obra era o trabalho escravo. Absurdamente pessoas transformaram-se em moeda de troca, contribuindo para o enriquecimento do Reino. Sim pessoas tornaram-se moeda de troca, entretanto ao que se diz a escravidão, ela remonta aos anos de 1500, quando também da escravidão indígena e seu genocídio... Então, não posso deixar de falar, ainda que vergonhosamente, desses números de nossa história brasileira, até porque pouco se ressalta nos livros: “A escravidão dos aborígenes no Brasil durou pouco em termos legais (aproximadamente de 1500 a 1570); contudo, lançou-se mão de várias formas de coerção, bem depois dessa época, para se obter o trabalho indígena” (SCHWARTZ, 1988, p. 40).

As marcas da exploração estão explícitas nos relatos do tema, enfatizado pela mão de obra escrava (africana e indígena) e no crescente comércio e “tratamento” dispensado aos negros originários da África¹⁷. Ou seja, a dívida com esse passado nefasto é imensa, ultrapassa o tempo, arrasta-se

15 Origem do termo: Angola. Mbeji ni jitetêmbua — a lua e as estrelas.

16 Sugiro a leitura: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

17 Ressalto ainda, a importância das influências dos africanos e seus descendentes crioulos e mestiços na formação do Brasil, pois, “Raros serão os aspectos de nossa cultura que não tenham sido moldados com a ajuda da mão e da inteligência africanas e afro-brasileiras” (REIS, 2007, p. 92).

pelos anos inflando a separação de pessoas em classes, em lutas cotidianas, silenciosas, (in)visíveis, e fomenta “[...] a continuação da reprodução de uma sociedade que “naturaliza” a desigualdade e aceita produzir “gente” de um lado e “subgente” de outro” (SOUZA, 2009, p. 24).

Na tentativa de pegar os fios/linhas da história (longe e perto ou perto e longe?), vale dizer que entre os séculos XV e XIX o horizonte europeu dilatou-se, bem como o Atlântico tornou-se o epicentro da conexão de mundos, o que incide uma mudança repentina nas transações ibéricas e os contatos com África Ocidental e Central, via Oceano Atlântico. Assim sendo, “Os primeiros negros, vítimas de pilhagens e transformados em objectos (sic) de venda pública, chegam a Portugal em 1444. O número de capturados aumenta sensivelmente entre 1450 e 1500” (MBEMBE, 2014, p. 32). Considerando que durante o período da escravidão, a presença africana cresce em Portugal devido ao desembarque anual de escravos, o que acarreta um desequilíbrio demográfico de algumas cidades, como Lisboa, Sevilha e Cádiz, cuja população no século XVI é 10% constituída de africanos.

Nesse processo de diáspora negra, as algemas da escravidão espalharam-se pelas Américas, e importa dizer que a política escravocrata teve diferentes formas de exploração do trabalho na terra, por exemplo, no Brasil a mão de obra escrava sustentou o ciclo do açúcar, do café e do ouro, diferentemente do que incidiu “Nos engenhos de açúcar, em Cuba, (onde) os senhores permitiram que os escravizados tivessem locais próprios para o plantio, [...]. Em São Domingos, os negros também trabalharam na criação do gado” (LEITE, 2016, p. 1).

Quadro 1: População escrava no Brasil – região oeste e sul.
 Fonte: REIS, 2007. Adaptação da autora, 2018.

POPULAÇÃO ESCRAVA NO BRASIL – REGIÃO SUL (1864 - 1887)				
REGIÃO	1864	1874	1884	1887
Brasil	1.715.000	1.540.829	1.240.806	723.419
Oeste e Sul	95.000	140.803	89.767	25.070

POPULAÇÃO ESCRAVA NO BRASIL – REGIÃO SUL (1864 - 1887)				
REGIÃO	1864	1874	1884	1887
Paraná	20.000	11.249	7.768	3.513
Santa Catarina	15.000	15.250	8.371	4.927
Rio Grande do Sul	40.000	98.450	60.136	8.442

É inegável a presença negra na história do estado catarinense, ou seja, não fomos e não somos um estado branco! Temos sim, também hoje/ agora a presença marcante de uma população negra, a qual faz seu viver em cidades como:

Quadro 2: População negra em algumas cidades catarinenses¹⁸

Fonte: IBGE, censo 2010, as 10 cidades mais populosas. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/pesquisa/23/22107>. Acesso: 15 nov 2018.

CIDADE	POPULAÇÃO RESIDENTE	POPULAÇÃO NEGRA	LOCALIZAÇÃO MESORREGIÃO
Joinville	515.288	12.837	Norte Catarinense
Florianópolis	421.240	18.787	Grande Florianópolis
Blumenau	309.011	4.838	Vale do Itajaí
São José	209.804	10.861	Grande Florianópolis
Chapecó	183.530	5.551	Oeste Catarinense
Itajaí	183.373	6.680	Vale do Itajaí
Criciúma	192.308	11.330	Sul Catarinense
Jaraguá do Sul	143.123	2.587	Norte Catarinense
Palhoça	137.334	5.245	Grande Florianópolis
Lages	156.727	37.800	Serrana

18 Aqui os números da população negra não estão somados aos que se declararam pardos.

Cidades embranquecidas na mídia. Assim reflito quais invisibilidades revelam, significados de dizer de si e de reconhecimento. O que são processos de pertença e autodeclaração em uma sociedade que por muito tempo apagou (literalmente) vidas e também heranças culturais de um povo? O que acontece é um apagamento da população, e um branqueamento dos números, o que talvez, leve-nos aos fios de uma história cuja insanidade violenta foi norteadora contra ao sagrado: a vida.

Questiono-me quanto ao tempo, o início dessa história que me embarga, dói minha pele e minha alma. E aqui não quero demarcar um tempo antes e um tempo depois e sim um tempo em curso, que me move interrogar acerca do que instala o tempo, e reconhecer que, “[...] cada época se reveste de significações contraditórias aos olhos dos diferentes atores [...] (e) pensar o estatuto do tempo próprio que é o tempo em estado nascente ou, melhor ainda, o tempo em curso” (MBEMBE, 2015, p. 388). E por contradições, fico a pensar no que seria olhar pela última vez a sua terra? Aqui me deparo com a Ilha de Gorée, no Senegal, maior porto de partida de africanos escravizados para as Américas. É um local de grande simbolismo, em contraponto ao Cais do Valongo no Brasil onde se dava a chegada dos escravos. Na condição de patrimônio pela UNESCO, declarada em 1978, apesar de receber cerca de 200 mil visitantes por ano, está longe de ser um patrimônio visitado com a devida honraria. A ilha, tendo uma representatividade histórica no tráfico de africanos, reserva a memória infame de ser uma das *portas de saída* do tráfico de pessoas, muito embora alguns historiadores ainda camuflam os números dos navios que dali partiram. A Casa dos Escravos, hoje um museu, revela a última parada antes do embarque, e nela penso o que seria deixar sua terra para nunca mais voltar?

Fico a pensar nos rastros deixados por essa história perversa, e deparo-me com o local por onde essas embarcações deixaram “suas mercadorias”, sim porque tem na história brasileira uma *porta de entrada* para tudo isso, e a essa chamam Cais do Valongo, na cidade do Rio de Janeiro, no qual somente entre 1811 e 1831, passaram cerca de 1 milhão de africanos. Trazer esse cais que, agora por decisão da UNESCO é reconhecido como Patrimônio Mundial – *Sítio Arqueológico Cais do Valongo* (RJ), é também

pensar na cena de um crime, digno de investigações, escavações, perícias, prova e evidências, enfim, procedimentos capazes de remontar um crime cometido há séculos com milhões de vítimas, que exige não somente uma investigação documental, mas uma equipe interdisciplinar (geógrafos/as, arqueólogos/as, historiadores/as, geneticistas) na intenção de trazer a verdade para a superfície, literalmente. No que a memória geral/coletiva toma e, “obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente” (NORA, 1993, p. 17-18). E, qual seria a condição do tempo, ou melhor, em dois modos de tempo: o acontecido e o de agora, a relação com o que de fato a memória abarca para uma coletividade de pensar. Seriam as ruínas a se refazerem para além do concreto do chão, das placas de memoriais, das declarações da UNESCO, habitando tempos diferentes? Talvez... “As ruínas atendem às funções de antiguidade, continuidade, finalismo e sequência do passado, ou seja, não somente colocam aquele que as admira como herdeiro daquela criação como une aqueles dois momentos, passado e presente” (MENEGUELLO, 2008, p. 84). E a pensar nos lugares de memória, retomo o Cais do Valongo que está ali, na superfície da história, considerado pela UNESCO, mas e sua acessibilidade? Se esse patrimônio mundial está em igual importância de memória e referência ao Campo de Concentração de Auschwitz ou Hiroshima, em que ambos recebem anualmente milhões de visitantes e tributos em honra e respeito (e também vergonha) a esses crimes para a humanidade, quais são as honrarias recebidas no Cais? O que o lugar desdobra em memória, em saberes, em um passado perto, em um tempo outro? Porque, “O que importa [...] não é a identificação do lugar, mas o desdobramento de que este lugar é a memória. Considerar um monumento como um lugar de memória não é simplesmente fazer a sua história” (NORA, 1993, p. 11-32).

Abro uma reflexão ao que significa, de verdade, “lugares de memória” especialmente penso no que o espaço físico (material) corrobora como suporte de formação para uma memória coletiva (imaterial). Sob quais esquecimentos (ou não) isso opera? Chamo para conversar, então, a Avó-Catarina, que me segredou há muito tempo: “estórias magníficas de um

mundo que está tão perto de nós no dia-a-dia, que nem chegamos a vê-lo” (ONDJAKI, 2002, p. 85). Então, o que de fato vemos e defendemos não somente para os que aqui estão, mas também para os que ainda virão, que são minorias e lutam por suas histórias?

E volto para minha tentativa em pegar os fios de uma história (ontem e agora) indignante, que muito tem de horrores e por isso a dificuldade em lidar com os números e relatos acerca da escravidão e da coisificação das pessoas. Não me canso de dizer que estamos falando de pessoas. E nessa tentativa, ressalto um movimento no país que talvez possa entrar em conexão com a verdade, com a memória não somente como algo a ser lembrado, mas como algo referente à justiça, ou seja, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro e não a si” (RICOEUR, 2007, p. 101).

Não espere aqui um traço fiel da história que nos foi contada, o que tenho a apresentar são os fios apodrecidos e minha angústia em dizer de uma esquina do tempo tão complexo de compreender tanto sob parâmetros emocionais, como humanos e políticos. E por políticos, o grande “jogo”¹⁹ da elite brasileira visto que “Em 1872, numa população de 9.930.478 habitantes, 1.510.000 eram escravos, isto é, 15,2% da comunidade brasileira. A abolição nada mais foi, portanto do que o reconhecimento legal de uma realidade social” (ORTIZ, 1999, p. 23). Portanto, a Abolição da Escravatura (1888), embora legitimada por lei, não previu nenhum tipo de inclusão social, ou seja, como chegamos aos 13 de maio de 1888, e o que fazer com esse tipo “[...] de liberdade? Para muitos, a resposta seria permanecer nas mesmas fazendas, realizando o mesmo trabalho, agora sob piores condições: não sendo mais um investimento, e sem qualquer proteção na esfera das leis, o negro agora era livre para escolher a ponte sob a qual preferia morrer” (NASCIMENTO, 1998, s/p)²⁰.

19 Ressalto que o número exato da população nesse momento não é preciso, em função de que o último grande Censo populacional ocorreu em 1872.

20 Pronunciamento de Abdias Nascimento em 13/05/1998. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/226669>. Acesso: 18 ago 2018.

Ao traçar os fios da história entre escravidão no Brasil, África e mundo, os conceitos Negro e Raça (MBEMBE, 2014) construídos por interesses caóticos, e ainda entre os números (e pessoas) escravizadas na atualidade²¹, busco compreender o poder devastador de uma única história, o que nos foi contado, mas especialmente o que nos foi escondido interfere ao que se vê/conhece/acredita hoje. Penso na palavra *nkali*, na relação com o poder, com o que querem que acreditemos, e por si perceber as relações de poder que encobrem uma única história. *Nkali* traduz-se por ser maior que o outro, ou seja, “[...] Como nossos mundos econômicos e político, histórias também são definidas pelo princípio do “nkali”. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder (ADICHIE, 2009, p. 1)²². Não se pode fechar os olhos. Eis o grande perigo!

MANJUANDADES²³ DOS QUILOMBOS

Assim, além dos Quilombos instituídos no vergonhoso período da escravidão, muitos se constituíram após a abolição e, também por doações de terras por antigos proprietários aos escravos, decadência da lavoura e/ou permanência dos escravos nas fazendas após abandono de seus donos e mesmo terra doadas a santos, como situação de origem de várias comunidades rurais. Desejo fazer o traço do quilombos no estado, as remanescências culturais escondidas pelos números, afinal não somos um estado branco. A saber, temos comunidades remanescentes de quilombos (CRQs) em diferentes regiões catarinenses:

Quadro 3: CRQs em Santa Catarina - processos abertos.

Fonte: Processo abertos quilombolas – INCRA. Adaptação da autora, 2018. Disponível em:

21 Sugiro o link: <https://www.walkfreefoundation.org/>. Acesso: 21 jan 2018.

22 Transcrição da palestra da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie: “Perigo de uma história única”, publicada em outubro de 2009. Disponível em: <https://goo.gl/61FC-Nt>. Acesso: 22 jan 2018.

23 Origem: Guiné-Bissau. Tradução: significado de coletividade, grupos de convivência de pessoas da mesma geração, geradores de grande solidariedade, expressa na participação coletiva em cerimônias que respeitem a qualquer um dos seus membros.

COMUNIDADES REMANESCENTES DE QUILOMBOS (CRQs)			
SANTA CATARINA	COMUNIDADE	MUNICÍPIO	ABERTURA DO PROCESSO
	São Roque	Praia Grande	2005
	Campo dos Poli	Monte Carlo	2006
	Valongo	Porto Belo	2006
	Morro do Fortunato	Garopaba	2007
	Santa Cruz	Paulo Lopes	2007
	Mutirão e Costeira	Seara	2007
	Itapocu	Araquari	2007
	Tapera	São Francisco do Sul	2007
	Areais Pequenas	Araquari	2007
	Família Tomaz	Treze de Maio	2007
	Aldeia	Garopaba	2008
	Morro do Boi	Balneário Camboriú	2008
	Caldas do Cubatão	Santo Amaro de Imperatriz	2009
	Tabuleiro	Santo Amaro de Imperatriz	2010
	Vidal Martins	Florianópolis	2013
	Comunidade Ilhotinha	Capivari de Baixo	2015
Rosalina	Araranguá	Sem registro	

Isso confere importância para entender a diversidade na formação dos quilombos, bem como compreender a relação com a terra e suas reivindicações como remanescentes, como direitos. Penso que esse olhar afina-se ao que revelam “O campo de lutas que denomino *campo quilombola* se constitui como espaço simbólico, onde o que está em jogo é o poder

de impor uma visão do mundo social acerca das identidades e da unidade desses grupos” (SANTOS, 2014, p. 173, grifo meu).

Pergunto: diante de quais jogos e agentes estaríamos? Ainda inexplicável uma luta para se dizer quem é, herdeiros/as de quem, para provar reconhecimento? Não sei dizer, o que sei são das dores que sinto ao deparar histórias de vidas tão longe/perto, tão reais e ao mesmo tempo quase insólitas, afinal o que seria ouvir de uma *mais-velha*: “Filha, tem a lei, mas eu preciso provar quem eu sou, que eu já estava aqui mesmo antes de descobrirem as pedreiras, pelos meus netos”²⁴. E por ali, fiquei tomada pelo silêncio, numa conversa com os olhos. Olhei ao redor, a simplicidade da casa, a imagem de uma santa estante, as paredes de madeira escura, o chão de madeira desgastado por tantas idas e vindas e que agora recebem as marcas da cadeira de rodas. A caneca de metal com café quente ainda rodopiava em minha mão, senti sua mão na minha, ela apertou devagarinho, não disse mais nada e nem eu.

E o silêncio agora me toma. Penso no que vi, no que pisei, na entrada de um chão (para mim sagrado): os Quilombos. Penso na minha relação com o mundo, com a partilha que ainda reverbera em mim: “Aqui somos uma família, tios e tias de todo mundo, irmãos e irmãs, não importa o resto, aqui construímos nossa vida e aqui ficaremos. Mas vocês estão convidados a participar de nossa mesa, cada um trouxe um pouquinho de comida, e o que importa é estarmos juntos, é o que a gente partilha de verdade”. E por me tirar do lugar, fazer-me experiência (LARROSA, 2002), sou tomada pelo caminho da poética da relação, a qual é conjectura, o que se faz na construção, em ecos-mundo:

Aquilo que, provindo de uma tradição, entra na Relação; aquilo que, defendendo uma tradição, autoriza a Relação; aquilo que, tendo abandonado ou refutado toda a tradição, funda um outro pleno-sentido da Relação; aquilo que, nascido da Relação, a contradiz e a contém” (GLISSANT, 2011, p. 93).

As relações, o modo de lidar com o outro, mesmo que esse outro seja

24 Avó quilombola Dona Guida. Quilombo do Morro do Boi. Agosto/2018.

diferente, distante, estranho àquela comunidade. Minha vontade era tirar os calçados e ficar descalça, seria mais eu, de verdade. O que tenho é o tempo de agora, de madurecência, de refletir e de silêncios.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Perigo de uma história única*. Publicada em outubro de 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso: 22 jan 2018.

CHAVES, Rita. O Passado Presente na Literatura Angolana. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 245-257, 1º sem. 2000.

FANON, Frantz. *Peles Negras Máscaras Brancas*. Renato da Silveira (Trad.). Salvador/BA: EDUFBA, 2008.

GIULIANO, Facundo. *Rebeliones éticas, palabras comunes: conversaciones* (filosóficas, políticas, educativas) con Judith Butler, Raúl Fornet-Betancourt, Walter Dignolo, Jacques Rancière, Slavoj Žižek. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2011.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>. Acesso: 21 jan 2018.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. *A escravidão nas Américas*. 2016. <https://www.geledes.org.br/escravidao-nas-americas/>. Acesso: 21 jan 2018.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*. Ano 23, n. 1, 2001, p. 171-209.

_____. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona: Lisboa, 2014.

_____. O tempo que se move. Trad. Michelle Cirne. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 24, n. 24, p. 369-397, june 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/96622/114118>>. Acesso: 03 ago 2018.

MENEGUELLO, Cristina. *Da Ruína ao Edifício: neogótico, reinterpretado*

ção e preservação do passado na Inglaterra vitoriana. São Paulo: Annblume, 2008, p. 84.

NERI, Jefferson Crescencio. *Proteção jurídica e gestão em colaboração do patrimônio cultural quilombola*: as arqueologias práticas comunitárias como base para a proteção e autogestão cultural e territorial sustentável, do lugar ao planeta. 2017. 355 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Florianópolis, 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 12, 1993.

ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. Afinal Odorico sabia cantar. In: TAVARES, Ana Paula; MARMELO, Manuel Jorge; ONDJAKI; ASSUNÇÃO, Paulinho. *Verbetes para um dicionário afetivo*. Alfragide: Caminho, 2016.

_____. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Momentos de aqui*. Coleção letras angolanas. Luanda: Editorial Nzila, 2002.

_____. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. *Uma escuridão bonita*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*: Umbanda e sociedade brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. O CANDOMBLÉ E O TEMPO Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, 2001.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. De Boca Perfumada a Ouvidos Dóceis e Limpos: Ancestralidades Africanas, Tradição Oral e Cultura Brasileira. *Itinerários*, Araraquara, n. 13, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora

da Unicamp, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Simone Ritta dos. *Comunidades quilombolas: as lutas por reconhecimento de direitos na esfera pública brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SKLIAR, Carlos; BÁRCENA, Fernando. Pensar y sentir las diferencias. Cartas entre la amistad, la incomodidad y el sin sentido. In: *Revista Teias*, v. 16, n. 40, p. 06-27. Diferenças e Educação, 2015.

"ESTOY A PUNTO DE MORIR, DAME GUITA"

JOAQUÍN CORREA*

RESUMO Embora ainda seja cedo demais para avaliar as ressonâncias da publicação na Argentina de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, cujo primeiro e segundo volume apareceram ainda quando ele estava vivo, em 2015 e em 2016, sendo o terceiro já de caráter póstumo, editado em 2017, meses depois da sua morte, é possível registrar uma consequência quase imediata entre seus colegas: a saída do espaço da intimidade para o público da expressão da preocupação com o dinheiro de alguns escritores, notadamente, de alguns poetas, talvez sentindo-se tocados nos apertos monetários que Renzi expõe reiteradamente e, sobretudo, no primeiro volume dos diários. Esse é o caso, podemos imaginar, de Fabián Casas. Assim, o presente artigo se detém, num primeiro momento, nos *Diarios de la edad del pavo*, do poeta de Boedo, publicados recentemente, nos quais ele mostra como foi a vida cotidiana de um poeta nos anos noventa na Argentina, especialmente se focando nos vínculos entre poesia, dinheiro e trabalho. Num segundo momento, serão analisados outros textos de Casas, do mesmo período compreendido nos diários, sobretudo aqueles publicados no *Diario de Poesía*, porque nesse espaço assistimos à materialização das operações literárias apresentadas no Diário. Se tentará, por fim, esboçar uma situação do poema entre o tempo do trabalho e o chamado tempo livre.

PALAVRAS-CHAVE 1. Dinheiro. 2. Poesia. 3. Trabalho.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Joca Wolff. Bolsista CAPES. E-mail: joaquin_medio@hotmail.com.

Nas últimas entrevistas que vem concedendo a diferentes mídias, Fabián Casas justifica a sua nova compulsão de publicação, sua abertura a outros gêneros, além da poesia (romance, ensaio e teatro), e seus variados projetos atuais (roteiros para filmes e seriados de TV, oficinas de escrita) por um motivo meramente monetário: precisa de dinheiro. Casas, poeta emblema da década de 1990, lembra o dilema do poeta moderno conforme foi lido por Enrique Foffani em César Vallejo e Charles Baudelaire: “El dinero que no se posee desestabiliza el verso y busca en la prosa la contundencia del valor ya no semántico sino del valor adquisitivo: todo es cuestión de economía para el poeta moderno” (FOFFANI, 2018). Conversando com Walter Lezcano – o qual, antes de fazer a pergunta, comenta que, nos *Diarios de la edad del pavo*, “Casas muestra cómo fue la vida cotidiana de un poeta de los noventa e introduce un tema misterioso que lo relaciona directamente con los *Diarios* que escribió Ricardo Piglia: dónde consigue su dinero para subsistir un escritor en Argentina” (LEZCANO, 2017) –, em entrevista concedida ao jornal *Clarín*, o poeta de Boedo dirá:

Piglia pudo resolver esa cuestión dando clases en Princeton. Yo no, mi situación económica siempre fue inestable. Y por otra parte: los *Diarios* de Ricardo son hermosos y para publicar. Los míos no están pensados para eso y están en la calle porque primero creyó en ellos Washington Cucurto (el editor de Eloísa Cartonera) y después Ignacio Iraola (cabeza de Planeta Argentina, grupo al que pertenece Emecé). Si estos *Diarios* tienen algo singular es que son de alguien que no sabe escribir. (LEZCANO, 2017).

Fabián Casas leu, em *Los diarios de Emilio Renzi*, a forma que Piglia encontrou para sair dos apertos econômicos, bem como a maneira de Piglia lidar com o dinheiro numa vida dedicada à escrita.

Em outra entrevista, Casas explicou com mais detalhes as origens da publicação desses diários:

Antes de cumplir los treinta años estaba muy mal, muy deprimido, muy triste y desesperado. El diario era algo que me acompañaba. No lo volví a leer completo, pero cuando leí tramos del diario encontré cierta impostación literaria, de escritor escribiendo un diario. Nunca pensé que lo iba a publicar, lo perdí durante veinte años. Un día, un amigo, Cucurto, me dijo que Diego Bianchi había encontrado en su taller tres diarios míos. Estaban escritos a mano. Yo no los quería volver a leer. Cucurto contrató una tipeadora, lo publicó directamente sin mostrármelo y yo me enteré de que se vendía en el kiosco de Eloísa Cartonera en la calle Corrientes. A mí no me daban ganas de verlo. Cuando empecé a funcionar bien, yo necesité plata y se los di a Emecé. Negocié que en el contrato le permitieran a Eloísa Cartonera mantener su edición. Los editores de Emecé me dijeron que había partes que no se entendían y tuve que releerlas. Cosas muy puntuales. Hay una chica que era mi novia en esa época, con quien tuvimos una relación durante 8 años y vivimos juntos, y que aparece mucho en el diario. Me pidieron que ella autorizara la publicación. Tuve que buscarla, porque hacía 16 años que no la veía, la contacté, ella los leyó y lo autorizó. (LLACH, 2018).

Esses diários, se acreditamos nele, não foram concebidos para publicação e, por isso, ficaram perdidos ou sem valor durante tanto tempo. A ideia de publicar os *Diários* veio de Washington Cucurto, poeta, escritor e editor da Eloísa Cartonera que, graças a um achado e diante da atitude de Casas, contratou alguém (uma mulher, como em Kafka, como no último Piglia) para transformar o manuscrito em texto digital. Não houve trabalho de revisão nem de reescrita nessa versão por parte de Casas, e o texto foi publicado sem uma leitura final por parte dele. Depois, uma vez que, surpreendentemente, os Diários começaram a ter sucesso e, num momento de aperto econômico, Casas decide passar de uma tiragem reduzida e artesanal para outra maior, e ceder esse livro à Emecé (uma das suas editoras, a única que é *mainstream*) para ganhar dinheiro, dado que nas edições feitas pela Eloísa os autores cedem os direitos autorais e não

recebem ganho algum, a não ser certo prestígio *cool/underground*. Espécie agora de *objet-trouvé*, paradoxalmente, da sua própria obra, ou material com destino póstumo publicado precocemente, a saída do espaço da intimidade desses *Diarios de la edad del pavo* para um espaço maior, público e massivo foi gerada pela falta de dinheiro. O curioso, para mim, radicou-se na declaração explícita desse fato: “precisei de dinheiro, logo publiquei meus diários esquecidos”. Nada *a priori* mais distante da poesia que a mera possibilidade desse enunciado, expressado abertamente num jornal de grande alcance nacional, o que tiraria da obra em questão peso estético e faria do poeta um mercenário das letras. Essa confissão colocava em princípio um problema que, na realidade, se bifurcava e eram vários: o problema da relação da poesia ou da literatura com o dinheiro, o problema do tempo que é preciso dedicar à escrita do poema e os trabalhos que têm que ser feitos para cobrir a possibilidade desse tempo dispendioso, o problema dos restos românticos na figura do artista, o problema do valor (simbólico e monetário), o problema do julgamento sem dúvida moral da obra em relação à distância ou proximidade do vínculo arte / dinheiro. No mais anacrônico dos raciocínios, Casas estava atribuindo um preço aos sentimentos, fundamento eterno da poesia.

É evidente que essas declarações públicas fazem parte, também, da obra de Casas e da sua figura de escritor nascido numa “familia de clase baja, popular, en una casa muy grande” (LLACH, 2018), no bairro de Boedo que, pelo simples fato da geografia, o aproxima de uma determinada tradição literária histórica na Argentina. Nesse sentido é que podemos ler uma provocação como a seguinte:

Me interesa que me traduzcan y me publiquen porque es más guita para mí y para mis hijos, pero no pienso en eso cuando escribo. A mí me dieron el premio Konex y al que me llamó le pregunté cuánta guita era; cuando me dijo que nada, le dije que no me interesaba. El tipo me decía: pero te da prestigio. Qué me importa el prestigio, ya tengo cincuenta años, estoy a punto de morir, si vos me querés apoyar, dame guita. (VARELA PAGLIARO, 2016).

Diante do reconhecimento simbólico, o que ele quer não é dinheiro,

senão “guita”, isto é: dinheiro vivo, dinheiro no sentido coloquial do termo, “grana”, no aqui-agora, para as necessidades do aqui-agora.

Os *Diarios de la edad del pavo* vão do ano de 1992 até 1997 e estão divididos em três cadernos. Poderiam ser situados apenas pouco depois deste período narrado em *Ocio*, seu primeiro romance, escrito aliás no percurso desses anos compreendidos nos cadernos. Nesse momento, Casas já havia publicado seu primeiro livro de poemas, *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (em 1985 ou em 1988, as informações são contraditórias), e já era, fundamentalmente, o poeta de *Tuca* (1990). A primeira linha dos diários, de uma terça-feira de março de 1992, coloca em cena uma das constantes da sua escrita: “Estoy en el purgatorio del trabajo” (CASAS, 2017, p. 13), frase que será repetida quase dois anos depois, no dia 10 de fevereiro de 1994: “Todos mis planes, que dependían de un billete, pasaron. Estoy otra vez en el purgatorio del trabajo” (CASAS, 2017, p. 188). A falta de um trabalho fixo, disseminada em vários trabalhos esporádicos e aleatórios (*ghost-writer* de histórias de vida, de livros para a casa, empregado numa reconhecida livraria, revisor de textos, redator dos guias Pirelli, júri em concursos literários, dentre outros), que resulta numa entrada irregular de dinheiro, define esse período da vida dele que, somado à hipocondria física, metafísica e existencial e à sua alergia a determinadas condições climáticas, transformam em um inferno, muitos mais que um purgatório, o seu dia a dia.

“No me importa nada. Quiero poner mi cabeza en la rueda: soy joven, tengo buen corazón, soy sano, puedo levantarme temprano, sé envolver libros. ¡Tenés que tomarme!” (CASAS, 2017, p. 13), dirá para si depois de ser entrevistado para uma vaga de trabalho na livraria Santa Fe de Buenos Aires, naquela terça-feira do ano de 1992 em que inaugurava os diários. No espaço da intimidade, Casas detalhará o dinheiro que recebe, delimitará datas e prazos, fará listas das coisas que tem que comprar para a casa, anotará tanto o valor dos boletos a pagar, dos livros e discos que adquire, dos empréstimos monetários que os amigos fazem, da comida que prepara ou come na rua ou nalgum restaurante, quanto os encontros com os poetas e escritores que vai tendo, e os projetos de escrita que vai desenvolvendo.

No espaço da intimidade, então, Casas conta. Casas conta e faz as contas.

E, nessa entrada inaugural dos diários, também encontraremos outra constante: “De todas formas, escribir narrativa me sirve porque puedo hacerlo todos los días. Escribo poesía esporádicamente” (CASAS, 2017, p. 14). Fabián Casas é considerado, antes de mais nada, um poeta, aliás, um dos poetas mais relevantes dos anos 1990 na Argentina. Porém, aqui, em seus diários, demonstrará uma extensa produção narrativa e ensaística, incluindo os próprios diários, considerados o espaço de “una voz intermitente en el vacío” (CASAS, 2017, p. 29), espécie de treino para esquentar e sentir a mão ou, no pior dos casos, para não deixar de escrever, para escrever que não escreve, para continuar, mesmo que às cegas, avançando, para, por fim, lembrar a si mesmo que é um escritor. O resultado dessa proporção é curioso: Fabián Casas escreve muito mais narrativa e ensaios do que poesia, porém é visto fundamentalmente como um poeta. Ele não escreve poesia todos os dias; a poesia então não é algo extenso, mas intenso; a poesia não é uma coisa inserida na ordem da extensão e sim nos padrões da *intensão*. Além da força ou importância que sua poética possui dentro de uma geração, e da sombra que sua figura projeta para seus contemporâneos, o que descobrimos aqui, nessa equação impossível, nessa equação que não fecha, é a superioridade (moral, estética talvez?) de uma qualidade atribuída a um gênero específico, definido pela sua concentração e intensidade, sobre a quantidade produzida, isto é: o valor não diz respeito à quantidade de páginas acumuladas e sim ao gênero onde algumas delas se encaixam e à delimitação dessa escrita numa determinada disposição. O fantasma do menino vidente de escassa, mas ardente produção, Rimbaud, ainda paira sobre as artes da escrita e define o valor literário.

Durante esse período dos anos 1990, Fabián Casas não chega a ter nenhum trabalho fixo nem duradouro. “No tengo trabajo, ni dinero, ni nada” (CASAS, 2017, p. 18), lemos a cada trecho, como um mantra, uma lamentação ou uma queixa, escandindo a medida dos dias. Ele é um *changarín*, alguém que faz *changas*, que não pode se inserir de modo definitivo no mercado de trabalho. Sua figura fantasmática começa a definir um tipo de emprego e uma situação laboral que a flexibilização dos anos neoliberais

batizará mediante o eufemismo do *free-lance*. Nesse sentido, o que aqui aparecerá timidamente, mas que nos anos posteriores aos diários será uma característica chave do fazer a poesia (ou a literatura), o circuito de bolsas, residências e concursos, não é senão um eufemismo do eufemismo, coberto dos ouropéis da arte. Para pagar, por exemplo, as contas, desenvolve planos, estratégias de sobrevivência que são inseridas uma e outra vez, de um modo neurótico, no espaço dos diários. E será precisamente ali, no exato lugar desastroso no qual as contas não fecham e as dívidas aumentam, onde a escrita, sempre perto do labor jornalístico e só às vezes sob a forma da poesia ou dos ensaios, começará a adquirir nuances econômicas. Num lento processo de osmose, o jovem poeta em estado de precariedade se pergunta se aquilo que está escrevendo, o seu primeiro romance e os poemas pós-*Tuca*, têm algum valor, se valem alguma coisa. O valor, entendemos, nesse caso, refere-se ao valor literário, poético, artístico ou estético. Porém, e devagar, esse valor vai se aproximando ao outro valor, o valor econômico, o valor do mercado, o valor líquido e sem adjetivos. A mesma coisa acontece, nesse estado de precariedade onde o dinheiro é “dilapidado” na sua maioria em livros, com as leituras que faz, relacionadas nos seus valores, numa equação implícita entre qualidade literária e preço que desnuda, em última instância, a não sinonímia entre valor e preço:

Pensaba, esta tarde, ponerme a escribir; pero me la pasé leyendo. Terminé el libro de Calvino (6 pesos) y leí el prólogo (muy interesante) a *La educación sentimental* de Flaubert, de Miguel Salabert. Este libro lo compré hace rato a 9 pesos en la librería Santa Fe, de pura casualidad. (CASAS, 2017, p. 114).

Desse modo, as acepções da palavra “valor” que, como as paralelas parecem correr por vias separadas, vão se juntar, em algum momento e não no infinito, até chegar ao sentido mais recente. O valor (das coisas, das horas de trabalho e da escrita) estará dado não pelo dinheiro e sim pela *guita*, a grana, o papel moeda inserido no seu gasto do dia-a-dia.

Mas, antes desses paralelos se unirem no presente, o jovem poeta, enquanto *changarín*, se sente interpelado diretamente por um fragmento do filme *After Hours* (1985), de Martin Scorsese, no qual o protagonista,

entrando no bar, recita para uma mulher que se encontrava em outra mesa um dos fragmentos do livro que ainda não conseguia ler, *Trópico de Câncer*, de Miller: “No tengo dinero, ni recursos ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, hace seis meses, creía que era un artista. Ya no lo pienso, lo soy” (CASAS, 2017, p. 20). Porque não tem dinheiro nem recursos nem esperanças é que o personagem do Miller pode dizer de si que é um artista. Quando chega em casa, naquela noite, Casas se decide e pega por fim o livro da sua biblioteca: “Fue una iniciación, no ya como escritor, pero sí como artista” (CASAS, 2017, p. 20), dirá. E anotará depois no seu diário: “Eso es un artista: una fuerza en el vacío que va a la derrota como único fin” (CASAS, 2017, p. 20). Para passar da crença à aceitação do ser artista é preciso estar longe do dinheiro, ser apenas uma força no vazio. Isto é: primeiro se escreve, depois é que se vai traficar armas na África.

Essa iniciação artística fundamentará nele a ideia da separação do dinheiro da escrita de poesia, que era o que naqueles anos principalmente escrevia ou, pelo menos, publicava. “Lo primero que saqué de mi cabeza fue la idea de hacer dinero con la literatura. No tengo ninguna esperanza al respecto, me siento como un mono que durante las noches, en su jaula del zoológico, aprende a hablar” (CASAS, 2017, p. 27), escreveu na madrugada de uma segunda-feira de abril de 1992. E apenas algumas semanas depois, relatará:

Anoche, en la Feria del Libro, una mesa redonda acerca de las revistas de poesía y su distribución. Como siempre, pocas personas. Conclusiones: la poesía no vende, ni siquiera tiene algún mercadito. «Es un capricho», dijo Samoilovich (CASAS, 2017, p. 31).

Poeta de *Tuca*, e um dos editores da revista *18 Whiskys*, o jovem Casas coloca branco sobre preto, preto sobre branco, para fundar o lugar da poesia que é, segundo o próprio Casas afirmar nos rascunhos para o prólogo a uma antologia de poesia argentina contemporânea, “periférico desde el punto de vista del reconocimiento social. Porque la poesía es, sin lugar a dudas, el esqueleto y el control del arte” (CASAS, 2017, p. 54), afastando-a desse modo dos princípios e parâmetros dos outros discursos

e, muito especialmente, do jornalismo:

¿Acaso Joyce, cuando estaba en Trieste, pensaba que tenía que escribir para comer? Claro que no. Ningún verdadero escritor escribe para comer; escribe, simplemente, para vivir, para poder ser un poco feliz (aunque suene cursi). Pero ¡oh! Estamos en una época donde todos se precipitan tan fácilmente hacia el periodismo. No hay escritores –pienso en la colección Planeta–, hay periodistas. Nada de pathos. (CASAS, 2017, p. 31-32).

Nessa divisão romântica da escritura entre escritores verdadeiros, cuja escrita não está atrelada à necessidade de comer e sim à necessidade de viver, e escritores exilados no jornalismo, onde não existe o *pathos*, Casas escolhe se situar ao lado do *capricho* e não ao lado do *mercadito*, ao lado do *pathos* e não àquele outro, dos jornalistas. No entanto, as próprias necessidades da vida levaram Casas a procurar outras fontes de renda e a começar a medir a sua escrita segundo o padrão do dinheiro, isto é: se aproximar do jornalismo.

Na quinta-feira 9 de fevereiro de 1995, entre as anotações de leitura dos *Diários* de Kafka e durante a viagem a Cuba, aparece uma frase isolada: “Parece que en Buenos Aires hay una crisis monetaria” (CASAS, 2017, p. 251). Já no seu regresso à Argentina, no domingo 12 de março, depois de elencar os gastos imediatos que somarão mil dólares e o final do trabalho com os guias Pirelli, e antes do placar de San Lorenzo x Ferro, lê-se, novamente isolada, a situação do contexto econômico argentino: “En el país se respira una inminente tragedia económica” (CASAS, 2017, p. 259). O ano anterior tinha se encerrado com a crise do peso mexicano, conhecida como o “efeito tequila”, que produziu uma fuga de capitais repentina na *city* portenha e, consequência disso, uma recessão imprevista. Nesse contexto, conheceu-se também o escândalo de corrupção entre IBM e o Banco Nación, com propinas milionárias. No entanto, dois meses depois, e produto da reforma eleitoral de 1994, Carlos Menem seria reeleito presidente do país, numa vitória de ampla margem em relação ao segundo candidato. Para Fabián Casas, esse será precisamente o momento da virada para o jornalismo, bem como da medição dos textos a partir do dinheiro

por eles recebido. O instante, como dirá muito depois a seu irmão, “en que me creé un trabajo (el periodismo) cuando no sabía bien qué hacer” (CASAS, 2017, p. 315). Se num primeiro momento serão notas isoladas, entrevistas e resenhas para revistas especializadas ou suplementos culturais, num segundo passará a integrar a redação da seção turismo do jornal *La Prensa*, e só depois entregará algumas colaborações feitas junto com Pablo Chacón para a *Página/30* e outros textos para o *Clarín*, graças à mediação de Jorge Aulicino, poeta que conhecia do *Diario de Poesía*, num vínculo laboral, nos últimos dois casos, extremamente informal. Na incerteza da soma acumulada pelas “colaborações” entregues – a denominação fala por si só, encobrando no seu voluntarismo o eufemismo – para o *Clarín*, encontrando-se mais uma vez numa situação de absoluta precariedade e de ingressos limitados e esporádicos, o diário torna-se um registro das doses de Lexotnil que compra e ingere, e mesmo o suporte da escrita, as folhas brancas, são avaliadas em seu valor. Como se fosse papel fotográfico de uma Polaroid, o poema, com isso, adquire outras dimensões, talvez mais agônicas, certamente econômicas: “Compré hojas para computadora, porque son lisas y anchas y puedo escribir poemas. Me salieron quince pesos. Caro, para mi economía” (CASAS, 2017, p. 268).

Mas, se essas colaborações ainda tinham alguma coisa a ver com a literatura ou a poesia, o domínio de Casas, de um dia para o outro ele se verá escrevendo sobre esportes para tentar entrar, de modo definitivo, no quadro de funcionários do jornal *Clarín*. Por fim, da seção de Esportes migra para o novo empreendimento do jornal argentino, e acaba por se tornar um dos editores do jornal esportivo *Olé*, nascido na segunda metade da década de 1990. No mesmo dia em que, por fim e depois de mais de dois anos, é confirmada sua permanência no jornal, se perguntava: “¿Cuánto durará en mi vida el periodismo?” (CASAS, 2017, p. 325). A necessidade levou Casas a procurar diversos empregos para preencher a cifra que constituiria um salário; o acaso fez com que essas decisões primeiras o conduzissem ele em direção – como tantos outros antes – ao jornalismo – conforme Zola, fonte de ingressos moderna para o escritor que fortalecia sua independência econômica, claramente preferível às formas de servi-

dão anteriores, o mecenatismo ou patronato – e fazer dele, talvez, um dos poucos jornalistas com *pathos*. De algum modo, por isso, encontrará na biografia de Faulkner um espelho das próprias situações vividas: “una vida asediada por la falta de dinero y por la obligación de tener que conseguirlo escribiendo” (CASAS, 2010, p. 149-150). Assim que consegue finalmente resolver o problema do trabalho e do dinheiro, se sente perdido, sem tempo livre para escrever, pensar, viver, apenas sendo “una nulidad camino al matadero”(CASAS, 2017, p. 309).

Num dos seus ensaios bonsai, no momento de se debruçar sobre *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola, Casas se perguntará:

¿Cómo puede ser que uno tenga lista en unas horas una crítica que tal vez deba llevar unos veinte años en sedimentarse en el espíritu para saber qué fue lo que vimos? Sabemos que existen estas demandas y que uno tiene que ganarse la vida, pero por lo menos podríamos dejar de tomarnos tan en serio. (CASAS, 2010, p. 20).

Diante do que ele chama a “retórica da indústria”, insere o poema ou, no caso, a filmagem de um poema, conforme considera o trabalho de Coppola. No meio, a obrigação de se ganhar a vida. Em “La era del capital”, uma das colunas publicadas no jornal *Perfil* de Buenos Aires, recolhida em *Familias. La vuelta del salmón*, essa dicotomia entre a retórica da indústria e o poema passará aos trabalhos feitos à vontade ou não:

En el mundo perfecto, antes de la caída, la gente tiene talento para trabajar de lo que le gusta. Pero en el mundo real eso no sucede siempre y muchas personas trabajan de lo que no les gusta, durante muchas horas, para poder desarrollar lo que les gusta durante un breve lapso. (CASAS, 2015, p. 66).

Ali está enunciada, de outro modo, a potência que o tempo livre tem para Casas, e como o emprego se justifica porque possibilita esse breve lapso de prazer.

Por isso, só quando o trabalho foi definido na sua vida enquanto ganha-pão, e não incluía a escrita, é que teve algum sentido a divisão do tempo entre aquele tempo alheio, alienado, destinado ao emprego, e aquele

outro chamado de “livre”, que ainda a ele pertencia: “Mucho trabajo. Poco tiempo para mí” (CASAS, 2017, p. 42). E, inclusive, nas raras ocasiões nas quais teve um emprego, por exemplo na livraria Clásica y Moderna, ele foi definido em termos arlteanos, astieristas: “Las posibilidades son: vender mucho; robar mucho; trabajar poco; veremos” (CASAS, 2017, p. 64). É no tempo livre, idealmente, que os escritores e poetas escrevem, recolhidos no espaço da intimidade, resguardados dos condicionamentos do mundo, defendendo o texto do tráfego do dia que desgasta todas as coisas:

Cuando consigo un trabajo, en lo único que pienso es en el tiempo libre para escribir. Y no solo en la cantidad de tiempo sino también en la calidad. Con la luz del día trabajo mejor. En cambio de noche, con luz artificial, solo puedo escribir este diario, que es para mí un marcapasos. (CASAS, 2017, p. 34).

Hoy mientras cruzaba la ciudad en el 115, pensaba todo el tiempo libre del que dispuse a lo largo de mi vida. Ciertamente, nunca necesité trabajar. Salvo, el año pasado. Y ahora voy a trabajar todo el tiempo porque quiero. Me preocupa cómo va a sentir esto mi escritura, ya que suelo escribir todas las tardes. (CASAS, 2017, p. 152).

Resulta por demais significativo que associe a escrita do seu diário ao *by-pass*, aparato suplementar, estranho ao corpo, que uma vez inserido nele ajuda na circulação do sangue em direção ao coração. Como Kafka ou Bandeira, Casas é outro escritor hipocondríaco. “Todo hipocondríaco es un poeta” (CASAS, 2017, p. 163), será o único verso que guardará de uma antologia bastante ruim de Robert Lowell. Durante sua estadia em Havana, anota: “En Cuba, cada diez cuabras, hay un «médico de la familia» ¡Un paraíso para los hipocondríacos!” (CASAS, 2017, p. 251). Inúmeras são as doenças e dores que experimenta no período compreendido nesses cadernos. “Estar enfermo es algo bastante íntimo” (CASAS, 2017, p. 58), deixará escrito numa quarta-feira; “Hoy es un diario médico” (CASAS, 2017, p. 89), num domingo; “El cuerpo es un constante dolor” (CASAS, 2017, p. 183), no dia 14 de janeiro de 1994. Mesmo a escrita do diário acaba por produzir-lhe dor: “no logro escribir en este diario sin tensionar el brazo y terminar paralizado... es raro... parece que solo me pasa cuando

escribo acá” (CASAS, 2017, p. 258). Vinculados na maior parte das vezes aos seus estados anímicos, à comida recente e, como se fosse um romântico alemão, aos fatores climáticos, não há quase nenhuma entrada do diário em que não se enuncie algum tipo de mal-estar corporal ou mental, exagerado no delírio hipocondríaco: “¿Tendré úlcera?, me pregunto mientras me duele el vientre. ¿Me voy a quedar ciego?, me pregunto cuando, como hoy, me duelen los ojos” (CASAS, 2017, p. 183). E isso implica um gasto: gasto de tempo e energias para se deter na escrita da dor do dia, gasto de dinheiro para se automedicar ou para realizar uma consulta médica. Desse modo, os cadernos enquanto espaço da intimidade enunciarão, constantemente, duas coisas: a falta – e só mais tarde o excesso – de trabalho (e, com isso, de dinheiro) e as doenças que sente ter, num movimento elíptico e intermitente do DEVE e do HAVER.

Uma vez que, repentinamente, passa da falta ao excesso de trabalho, essa divisão esquemática do tempo entre o ócio e o negócio cai por terra. O tempo livre será tempo reservado ao descanso, anotado aliás escrupulosamente no diário¹. E do tempo ocupado nos empregos tentará roubar para si mínimas frações para fazer a poesia: “Nunca estuve tan lejos de escribir y leer. Digamos que en cada intersticio del trabajo intento algo” (CASAS, 2017, p. 159), escreveu a 9 de setembro de 1993; “Hoy, al mediodía, en el trabajo, escribí un poema largo que voy a trabajar” (CASAS, 2017, p. 222), em 28 de novembro de 1994 ou, finalmente, na terça-feira, 24 de janeiro de 1995: “Hoy, a pesar de todo, en un lapso vacío del trabajo escribí un poemita. Nada muy ambicioso pero salvador...” (CASAS, 2017, p. 234). A tarefa reservada idealmente para o tempo livre, agora, tentará se inserir no tempo do emprego. Se “time is Money”, tomando para si esse tempo regular do emprego regrado pelas demandas do mercado, Casas, transformando-o em tempo para a poesia, irregular desde que inserido nas possibilidades do vácuo, está roubando, literalmente, dinheiro.

1 Em “Veteranos del pánico”, lembrando o período depressivo da sua vida, descrito também com minúcia nos diários, dirá: “Como dormía, no escribía” (CASAS, 2015, p. 12). O termo que sustenta a fórmula algébrica, sua incógnita, é o tempo, precisamente.

Curiosamente, esse excesso de trabalho não traz uma saída aos apertos econômicos. Alguma coisa ali se quebra na equação que reúne trabalho, tempo, dinheiro e poesia. Nada é tão claro nem esquemático ou passível de ser colocado em compartimentos estanques. O tempo livre é possibilitado pelo tempo empregado num trabalho pelo qual se recebe uma quantidade x de dinheiro que determinará, afinal de contas, as condições de possibilidade desse tempo livre. O dinheiro obtido pelo tempo regado de um determinado trabalho está, desse modo, na base do tempo livre, aquele tempo fora do tempo delimitado pelo emprego.

O dinheiro, assim, é o vínculo entre os dois tempos que, antes da implementação sistemática da flexibilização laboral, do *home office*, do empreendedorismo e seu discurso de ser dono de si, são situados em dois espaços diferentes, o privado e/ou íntimo da casa e o público do local de trabalho. Agora, se justamente quando existe mais trabalho e, com ele, mais dinheiro, diminuindo o tempo livre dedicado, dentre outras coisas, à escrita de poemas e outros tipos de textos, não se aumenta a autonomia econômica e ainda falta dinheiro para chegar ao final do mês, isso significa que o trabalho não garante a estabilidade econômica tão prezada, e que a venda do tempo livre não pode ser justificada ali. Trabalho e dinheiro estão dissociados na vida de todos os dias. O ideal matemático permanece numa esfera longínqua, justificando apenas a divisão dos tempos. No entanto, mesmo tentando ler e escrever num dos seus trabalhos, Casas ainda precisa da imagem do tempo livre para se sentar na sua casa e escrever; na entrada seguinte do diário, datada do dia 28 de novembro, ainda à beira do final do mês, escreveu: “Espero ansioso el nuevo mes: no voy a trabajar en la librería por lo menos hasta marzo o abril. Así que pienso tener tiempo libre a la noche y usarlo para escribir” (CASAS, 2017, p. 170). Renunciando a um de seus trabalhos, abrindo mão de um retorno em dinheiro, ganhará tempo livre e espaço para a poesia.

Tempo livre, de qualquer forma, não é tempo desocupado. O tempo livre é livre precisamente porque nele não se trabalha, não se está na situação espaço-temporal do emprego. Mas, quando não há emprego, esse tempo deixa de ser tempo livre para ser tempo desocupado. Paradoxal-

mente, sendo os dois definidos em relação com o emprego, não são idênticos, por estarem associados ao fato de se ter ou não um emprego. No caso de Casas, é no tempo livre que se escreve, não no temido tempo desocupado: “Contra todo lo que siempre pienso, esto de estar sin trabajo no me hace escribir más” (CASAS, 2017, p. 272).

E talvez porque o diário seja escrito em casa, no espaço da intimidade, e rara vez se configure como um diário em trânsito ou de viagem, é porque nele o tempo tem outra definição, que não é nem aquela regrada do emprego nem aquela, dispendiosa e sem limite de horário, da escrita. O tempo do diário cobre os vazios entre esses dois tempos, reunindo os cacos do prato quebrado dos projetos de escrita, sempre abandonados no fluir dos dias, retomados uma e outra vez:

Dormí durante cuatro horas, por la tarde. Ahora escribo aquí. Estoy indeciso –como me quedan solo dos horas- para ponerme a escribir. No me gusta trabajar con el tiempo contado. Este diario, tal vez, sea ese espacio para poder escribir, sin estructurar. (CASAS, 2017, p. 91).

Cuando, como hoy, como ayer, como antes de ayer, no produzco nada, me aferro a este diario como nunca. (CASAS, 2017, p. 145).

Várias vezes Casas lança frases depreciativas ao seu diário, afirmando inclusive que nunca o publicaria, e que quanto mais escreve nele menos *escreve*, como se a escrita do diário não fosse de fato uma escritura. A impossibilidade, em princípio, de publicá-lo, faz da escrita do diário uma não-escrita: “Está claro que escribir un diario para mí no es escribir... no siento, cuando lo cierro, que haya escrito... escribir es publicar o pensar publicar y es todo tan penoso” (CASAS, 2017, p. 270). No registro neurótico do tempo, o espaço em branco, o tempo dito “não-produtivo”, o resto que fica entre uma tarefa e outra, entre um poema e outro ou entre um texto e outro, é usufruído pela escrita do “diario de la inmadurez” (CASAS, 2017, p. 175), como ele próprio o chama: “De a poco, cada día, necesitaba el diario de una manera vital. Se me escapaban un montón de cosas que no podía consignar en nada de lo que estoy escribiendo” (CASAS, 2017, p. 125). O diário representa o tempo, não da liberdade, mas sim

da des-ocupação e, ao mesmo tempo, da des-obra. Essa força no vazio que vai em direção à derrota como único fim, de algum modo, é o que sustenta a escrita dos cadernos, antieconômicos em princípio e por natureza.

Em várias das suas intervenções críticas na revista, Fabián Casas esboçou uma poética da necessidade. A partir dela, por exemplo, destroçou os três livros que Luis Bacigalupo publicou em 1989 por conterem uma intertextualidade contemporânea demais com os neobarrocos (“Caminos de discusión”, *Diario de Poesía* n. 16, primavera de 1990), ou celebrou a poesia de Joaquín Giannuzzi, em cujo ordenamento clássico “cada palabra estaba sustentada por la necesidad” (CASAS, 1994, p. 23). Nesse sentido pode ser lida uma certa economia de recursos em sua escrita: versos dos seus poemas aparecem nos *Diarios de la edad del pavo* e nos textos críticos, trechos de algum texto crítico reaparecerão em outro, dentro de outro contexto e com outro sentido, às vezes com uma distância temporal considerável, evidenciando uma reelaboração constante dos materiais fundada numa concepção da poesia que vai além do poema, poesia que pode ser encontrada num romance ou num ensaio e estar ausente de muitos poemas e que, fundamentalmente, interroga o mundo. Essa foi a expressão que, aliás, Osvaldo Aguirre escolheu para intitular a entrevista que significou o retorno triunfal de Casas ao *Diario de Poesía*, depois de uma prolongada ausência nas suas páginas por causa da briga que teve com os seus editores a partir da escrita de uma resenha crítica do neobarroco de Arturo Carrera. O debate entre neobarrocos e objetivistas, sediado, dentre outros locais, no próprio *Diario de Poesía*, define não só a práxis crítica de Fabián Casas, senão também seu mito fundacional, tal e como relata na conversa com Aguirre:

Sí, llegué al broli de Giannuzzi (*Señales de una causa personal*) porque había leído un epígrafe en *Paisaje con autor*, de Aulicino. Decía: “La muerte miró la escena por el rápido agujero”. Me impactó. *Paisaje con autor*, de Aulicino y, posteriormente, el libro de Giannuzzi, me alentaron a escribir en una forma que me era natural. Antes, cuando yo me había decidido a escribir poesía, salí a buscar en las librerías qué era lo que se escribía en “argentino”. Un vendedor de Liberarte me dijo: “Este libro es lo que se está leyendo”. Y me pasó *Alambres*, de Perlongher. Lo leí y me dije: “Siamo fuori”, como en

la propaganda. No entendía nada. Yo no iba a poder escribir en ese estilo. (AGUIRRE, 2005-2006, p. 3).

É contra o neobarroco, entendemos agora, que Casas desenvolveu essa poética da necessidade, baseada numa economia precarizada contrária de todo ponto de vista ao dispêndio barroco, não por acaso enraizada nos anos noventa, que trabalha só com aquilo que há, no aqui-agora. Sua imagem, escrevendo doente os poemas que mais tarde comporiam *El Salmón* (1996), vestindo um casaco dentro de uma casa emprestada, sem calefação, e ponderando os versos pelo esforço de tirar as mãos do casaco, é própria desse imaginário:

Empecé a escribir *El Salmón* cuando estaba viviendo en la casa de Juan Desiderio, mientras él estaba en Costa Rica. Fue un invierno muy duro y yo no tenía estufa y me enfermé. Así que me sentaba dentro de la casa con un sobretodo y me ponía – como los personajes de *Milagro en Milán* – bajo un pequeño rayo de luz que entraba por una ventana que daba a un patio interno. Y ahí escribía en un cuaderno. Así que antes de sacar las manos del sobretodo para escribir un verso, por el frío, lo pensaba mucho. Por eso creo que es un libro de versos cortos, de poemas cortos. (AGUIRRE, 2005-2006, p. 4).

Finalizando sua entrevista, Aguirre pergunta para Casas sobre a relação dele com o jornalismo, sobre o seu trabalho no jornalismo e a incidência disso na poesia, relação que foi o tema, precisamente, do dossiê desse número 71 do nunca antes mais adequadamente chamado *Diario de Poesía*, ilustrado por Mirtha Dermisache. À pergunta, Casas respondeu: “Tal vez incida [o trabalho no jornalismo] en la corrección de una repetición. Pero el periodismo es todo lo contrario a la poesía. El periodismo siempre está preocupado por responder, la poesía está siempre en estado de pregunta” (AGUIRRE, 2005-2006, p. 5). Evidentemente, se deixa ler ali tanto uma hierarquia estética, na qual a poesia ocuparia um nível mais alto diante do jornalismo, menor em dignidade e prestígio artístico por estar atrelado à procura e, com isso, ao mercado, quanto uma justificativa ontológica que decorre dela ou a sustenta. Resta oculta, porém, a ponte que liga o dinheiro entre jornalismo e poesia, que cria a possibilidade do

convívio e até o faz necessário, e que, no final das contas, é o motor da circulação toda, tanto dos jornais e revistas quanto dos livros de literatura e poesia. Nenhum dos dois, nem o jornalismo nem a poesia, ficam alheios então a esse movimento, o movimento do dinheiro. Por fim, a diferença de temporalidades do jornalismo com respeito à literatura ou poesia faz reaparecer aqui aquela outra entre extensão e *intensão*, para situar o poema acima da caducidade – na sua própria linguagem e até na sua materialidade – do jornalismo. Esse vínculo, tal e como vimos no percurso dos diários, e que aparece aqui de modo dicotômico, foi, no entanto, fundamental para a constituição do tempo livre destinado à escrita de poesia. Não há, então, pergunta sem resposta, e vice-versa.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Osvaldo. “Fabián Casas: «La poesía está siempre en estado de pregunta»”. *Diario de Poesía*. n. 71, p. 3-5, dezembro de 2005 a abril de 2006.

CASAS, Fabián. “Como una aguja en la mesa de saldos”. *Diario de Poesía*. n. 30, p. 23, outono de 1994.

_____. *Ensayos bonsai*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

_____. *Familias. La vuelta del salmón*. Santiago de Chile: Lecturas Ediciones, 2015.

_____. *Diarios de la edad del pavo*. Buenos Aires: Emecé, 2017.

FOFFANI, Enrique. “El valor de la poesía”. *Radar libros*, 3 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/157529-el-valor-de-la-poesia>. Acesso em: 3 de dezembro de 2018.

LEZCANO, Walter. “Entrevista a Fabián Casas: motivos para electrificar una guitarra acústica”. *Clarín*, 15 de agosto de 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/fabian-casas-motivos-electrificar-guitarra-acustica_0_B1rd3OluZ.html. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

LLACH, Santiago. “Entrevista a Fabián Casas: «La idea de originalidad es algo muy poco productivo»”. *Infobae*, 16 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/16/fabian-casas-la-idea-de-originalidad-es-algo-muy-poco-productivo/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

VARELA PAGLIARO, Nando. “Entrevista a Fabián Casas: «Admiro a la gente que no tiene deseo de trascendencia»”. *Polvo*, 12 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.polvo.com.ar/2016/01/fabian-casas/>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

PARA UM ANTROPOCENO LITERÁRIO

JULIAN ALEXANDER BRZOZOWSKI*

RESUMO Em diversas áreas do conhecimento se constata hoje uma exaustão de um modelo epistemológico pautado sobre uma cisão interno-externo no que tange ao dualismo Natureza/Cultura, ou *physis* e *nomos*. É possível empreender a tarefa de observação dos fenômenos hoje em andamento em escala planetária a partir desta divisão? Ou a confusão entre o geopolítico com o geofísico exige uma profunda reorganização das disciplinas acadêmicas? O presente texto foi construído como uma primeira tentativa de se assentar bases científicas para uma teoria literária e filológica anti-excepcionalista, isto é, que se recusa a enxergar *Homo* como um advento isolado e idiossincrático do pulso tônico. Para tanto, deveremos insistir no caráter inacabado das relações ditas naturais, reverter um processo histórico que insiste em ver na Natureza um regime de ser autocongruente e perfeitamente conciso. A ideia de um *cosmos diastásico*, proposto por Fabián Ludueña, irá de encontro às teorias zoológicas que inspiraram Aby Warburg em suas teorias mnêmicas, guiado pela profunda intuição que aqui grifaremos: da Natureza enquanto significante e não significado.

PALAVRAS-CHAVE 1. Antropoceno. 2. Filologia. 3. Anti-excepcionalismo. 4. Anti-anthropocentrismo.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES. E-mail: brzozowskijulian@gmail.com.

I UMA TERRA-FICANTE COLISÃO

Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin é o título de um conhecido artigo de Donna Haraway, publicado em 2015 pela revista, cuja expansão viria a se tornar o livro *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, de 2016. Vemos aqui enunciado um jogo significativo que busca tatear um período epocal decisivo, um titubeante exercício de nomeação na tentativa de abarcar a complexa rede de relações que acaba por se configurar como “[um] ponto de inflexão de consequências que mudam o nome do ‘jogo’ da vida na Terra para tudo e todos”:

É mais do que mudança climática; são também extraordinárias quantidades de químicos tóxicos, minério, esvaziamento de lagos e rios sobre e sob a terra, simplificação ecossistêmica, vastos genocídios de pessoas e outras criaturas, etc, etc, em padrões sistematicamente conectados que ameaçam colapsos de sistemas após colapsos de sistemas após colapsos de sistemas. [...] Talvez o ultraje merecendo um nome como Antropoceno seja sobre a destruição de lugares e tempos de refúgio para pessoas e outras criaturas. Eu, juntamente com outros, acredito que o Antropoceno é mais um evento fronteiro que uma época, como o nível K-Pg entre o Cretácio e o Paleógeno. O Antropoceno marca severas discontinuidades; o que vem depois não será como o que veio antes. Eu acredito que nosso trabalho é fazer o Antropoceno o mais curto/fino possível, e cultivar uns com os outros em todas as maneiras imagináveis épocas vindouras a reabastecer os refúgios. Atualmente, a Terra está cheia de refugiados, humanos ou não, sem refúgio. (HARAWAY, 2015, p. 159-160).

Esse plano temporal de transição, apesar de sua tendência natural ao encerramento (definitivo ou não, no caso de nossa espécie em particular), é onde situamos as urgências de nosso esforço intelectual. Inúmeros são os elementos constitutivos dessa densa era, em sua subsunção e reorganização constante de dualidades antes tidas como dicotômicas, cujos vários representantes poderiam ser notadamente resumidos à fusão e confusão entre *oikos* e *pólis*, *physis* e *nomos*, *pólis* e *kosmos*:

Essa súbita colisão dos Humanos com a Terra, a terrificante (ou “terra-ficante”) comunicação do geopolítico com o geofísico, contribui de maneira decisiva para o desmoronamento da distinção fundamental da *episteme* moderna – a distinção entre as ordens cosmológica e antropológica, separadas desde “sempre” (quer dizer, desde pelo menos o século XVII) por uma dupla descontinuidade, de essência e de escala. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 26)

Quando o alcance da produção humana passa a atuar diretamente nas condições atmosféricas, não mais é possível estabelecer o perímetro que separa as decisões nomológicas de regulamento econômico referentes ao microcosmo doméstico de suas reverberações no macrocosmo em que transitam – e não necessariamente “habitam” – as demais formas-de-vida humanas e não-humanas. Embora nossa renovada noção temporal, a partir das investidas da ciência moderna naquilo que Peter Sloterdijk chama de “observação do lento”¹, tenha nos privado de uma reconfortante e sólida noção de habitação terrena, dada a natureza sísmica de nossa própria estrutura óssea em sua instabilidade metamórfica, o eco etimológico que o refúgio – questão destacada na passagem de Haraway – traz, de ambas acepções gregas *êthos* (habitação) e *ethos* (caráter), não falha em pontuar

1 “[...] [N]o instante em que as civilizações técnica e cientificamente amadurecidas criaram procedimentos efetivos de observação do lento, a concepção do planejamento transcendente perde consideravelmente a plausibilidade – quer esta se chame criação, providência, predestinação, história salvífica ou algo semelhante – e dá lugar a procedimentos imanentes de explicação do longo prazo, seja com os meios das teorias evolucionistas biológicas ou sociossistêmicas, seja mediante os modelos de ondas e as teorias da fratura frágil, graças aos quais é possível descrever oscilações e mutações na esfera da *longue durée*.” (2016, p. 14-5).

uma das principais dificuldades em que nossa sensibilidade mundana se vê hoje mergulhada.

Pois, de fato, “quando Heráclito diz que ‘o caráter (*êthos*) é para o homem seu *daímon*’, está indicando que aquilo que poderíamos pensar como o mais íntimo do homem (o caráter, a culpa) é, ao contrário, o mais exógeno, porém determinante para sua forma de vida” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2018, p. 62). Os *daímones*, entidades cósmicas responsáveis pelo comércio das paixões que perpassam a humanidade, habitam precisamente esse espaço de transitoriedade (*metaxú* – o intermediário) que possibilita e põe em questão o elemento em comum repetido nos subtítulos dos trabalhos citados de Haraway: *making kin*, o estabelecimento do laço passional de parentesco. Se “um caráter nada mais é que o ponto pelo qual, contingentemente, perpassam várias retas que veiculam potências cósmicas atuantes em um espaço deslocalizado a que chamamos *Homo*” (Ibid.), isto é, se *êthos* não constitui outra coisa senão foco de condensação de afetos cuja navegação se inicia para além do domínio antrópico, a subsunção de *pólis* em *kosmos* própria do Antropoceno – uma emergência tal como a fantasia de Terrapolis – coloca em jogo, antes de mais nada, a complexa rede de afetação mútua entre “espécies companheiras, *cum panis*, com pão, juntos à mesa”:

Terminado de uma vez por todas com as globalizantes cosmopolíticas kantianas e a mal-humorada mundanidade excepcionalista heideggeriana, *Terrapolis* é uma palavra mestiça composta de uma micorriza de enraizamentos gregos e latinos e seus simbioses. Nunca pobre de mundo, Terrapolis existe na rede SF² de sempre-demasiada conexão, onde a responsabilidade deve ser calçada conjuntamente, não na solitária, desenlaçada, existencialista lacuna produtora de homens, teorizada por Heidegger e seus seguidores. (HARAWAY, 2016, p. 11).

Colocado com as devidas ressonâncias possíveis, o Antropoceno diz de um problema ético, portanto daimônico: de caráter, hábito e (co)ha-

2 A sigla SF aqui indica a amálgama “science fiction, speculative fabulation, speculative feminism, science fact, so far.” (HARAWAY, 2016, p. 2).

bitação dinâmicos, onde a teoria de Gaia de James Lovelock (2000) ou o planeta simbiótico de Lynn Margulis (2001) figuram como o pano de fundo de uma complexa trama de relações, dentro da qual o personagem do império antrópico ainda não soube se afastar por inteiro de sua pretensa solidão idiossincrática marcada pela “sempre parabólica, re- e de-tumescente, fálica imagem própria do mesmo” (HARAWAY, 2016, p. 11). Um vício insustentável cuja bipolaridade advém marcada pela exaustão de mundo; seja no inchaço egóico de seus episódios maníacos, seja na opacidade de desejos e possibilidades de enlaçamento de sua carapaça depressiva, “o ‘excepcionalismo humano’ é um autêntico *estado de exceção ontológico*, fundado na separação autofundante entre Natureza e História” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43).

Caso entendamos, entretanto, a intimidade habitual de um vivente como potência exógena, isto é, localizada dentro da compreensão de que o “Eros platônico é precisamente uma entidade não-humana: cada homem é uma ‘morada’ do amor, mas a pátria do amor corresponde ao mundo daimônico” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2018, p. 65), passamos a desenhar a problemática de uma abertura que se rasga ao pensar *logos* sob o signo erótico, *philos*. A filologia pode figurar, assim, como razão de transitoriedade ou razão em trânsito, espetáculo de linguagem em ebulição metamórfica ou paixão de instabilidade discursiva; o filólogo, um amante da inconsistência linguística que abraça seus companheiros (não mais “objetos”) sob a retumbante seriedade do tectonismo e a efemeridade da larva feita falena, em iguais medidas.

Em outras palavras, a ficção deverá ser considerada parte pulsante da existência ctônica. Levado a seus extremos, o anti-excepcionalismo – decorrência da filiação anti-edípica (DELEUZE, GUATTARI, 2011) e anti-narcísica (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) no Chthuluceno – deve encarar o desmanche das idiossincrasias antropocêntricas conforme leituras advindas dos mais diversos campos de saber exploratórios marcam e grifam o transbordamento de nossas acepções específicas para além de nosso domínio e nossa salvaguarda:

Não há evidências de que os seres humanos sejam os supremos administradores da vida na Terra, nem a prole menor de uma fonte superinteligente extraterrestre. Mas há evidência para mostrar que somos recombinações de poderosas comunidades bacterianas com uma história de muitos bilhões de anos. Somos partes de uma intrincada rede que advém da tomada bacteriana original da Terra. Nossos poderes de inteligência e tecnologia não pertencem especificamente a nós mas à vida como um todo. Como atributos úteis são raramente descartados na evolução é provável que nossos poderes, derivados do microcosmo, seguirão no microcosmo. Inteligência e tecnologia, incubadas pela raça humana, são de fato propriedades do microcosmo. Elas podem muito bem sobreviver para além de nossa espécie nas formas de um futuro que excede nossas limitadas imaginações. (MARGULIS; SAGAN, 1997, p. 36)

Não mais ultrajados pela noção evolutiva de que “a própria consciência que nos permite sondar o funcionamento de nossas células pode ter nascido das capacidades coordenadas de milhões de micróbios que evoluíram simbioticamente para se tornar o cérebro humano” (MARGULIS; SAGAN, 1997, p. 34), tampouco nos encontramos plenamente munidos da disposição teórica e conceitual que permitiria a compreensão de nossas habilidades tecnológicas – incluso, aí, aquilo que nos importa: a possibilidade de manufaturar arquivos linguísticos com o objetivo de ultrapassar a temporalidade orgânica, na direção dessa intensa forma de vida chamada sobrevivência (*Nachleben*) – como fruto do concatenamento de manufatura físico-química de incontáveis microvidas, a nos instituir e ultrapassar sem limites bem definidos.

É o objetivo deste estudo buscar construir bases teóricas para tais operações intelectuais dentro do cenário aqui desenhado, mesmo estando inteiramente ciente da grande possibilidade de ver tal esforço descartado num futuro próximo como ingênuo exercício de alquimia. Dentro do esboço de tal filologia cósmica – disciplina linguística de Terrapolis –, não subjugamos a partilha tecnológica da fantasia, tampouco o desvairado aspecto onírico das conquistas técnicas de *Homo* – que, como vimos, jamais são singularmente de nossa autoria.

2 OS LIMITES DO UNIVERSO MECANICISTA

Emil Du Bois-Reymond, em sua palestra de 1874 na Universidade de Berlim sobre os *Limites do nosso conhecimento da Natureza*, apresenta os magníficos horizontes que a física mecanicista poderia vislumbrar, dada a reversibilidade temporal garantida pela imutabilidade das Leis Naturais. A simetria do tempo, ilustrada na possibilidade de se atribuir valores negativos ou positivos para sua variável nas equações newtonianas, caso abarçasse a totalidade do ricochete molecular de nosso universo poderia então permitir o cálculo de arranjos atômicos em qualquer momento desejado, fossem estes posicionados em nosso passado ou nosso futuro. Tal obscuridade escópica, em sua onisciência matemática, é encarnada no personagem chamado demônio de Laplace, observador de todo o tempo em suas combinações moleculares:

De fato, tal como em equações lunares o astrônomo necessita apenas atribuir um valor negativo ao tempo, para assim determinar se, quando Péricles embarcou em direção ao Epidauro, o Sol estava eclipsado para o Pireu, também a mente imaginada por Laplace, na devida aplicação de sua fórmula universal, poderia nos dizer quem era o Homem na Máscara de Ferro, ou como o presidente faleceu. Como o astrônomo prevê o dia em que daqui anos um cometa emerge novamente das profundezas do espaço na direção dos céus, também tal mente com suas equações poderia determinar o dia em que a cruz grega brilharia da mesquita de Santa Sofia, ou quando a Inglaterra terá consumido o último de seus carvões. Se em sua fórmula universal ele aplicar $t = -\infty$, ele poderia assim descobrir a misteriosa condição primeva de todas as coisas. (BOIS-REYMOND, 1874, p. 18).

O entusiasmo do final do século XIX com a ideia de uma “fórmula universal”, ou uma “teoria de tudo”, não deixa de reverberar até os dias de hoje. Entretanto, inúmeras barreiras são colocadas entre o profundo desejo positivista de controle completo por sobre a dinâmica do mundo material observável e sua real domesticação. A principal delas é prontamente exposta por Bois-Reymond da seguinte maneira:

Um cérebro que se encontra, por uma causa ou outra, inconsciente – por

exemplo, um cérebro que dorme sem sonhar – caso detivéssemos o conhecimento astronômico para tanto, não guardaria segredo algum; e, acaso possuíssemos igualmente o conhecimento astronômico do restante do corpo, então toda a máquina humana, com sua respiração, seus batimentos cardíacos, suas trocas de materiais, seu calor etc – em resumo, tudo menos a essência da matéria e da força, seria completamente decifrado. O dormente sem sonhos é compreensível para nós, como o universo anterior à consciência. Mas, como no primeiro despertar da consciência, o mundo se tornou duplamente incompreensível, também o é com o dormente, ao primeiro relance de uma vaga imagem onírica. (BOIS-REYMOND, 1874, p. 28-29).

Os tais limites expostos na palestra se tornam, então, evidentes: se a resposta para a indagação acerca da teoria totalitária sobre a mecânica do mundo é sua impossibilidade, isso se deve ao fato da consciência material se ver, pelo menos todas as noites, entrecortada pelos efeitos de um regime de imaginação irrefreável, inconsciente e imaterial, e no entanto absolutamente decisivo para a organização da matéria. Este *locus* psíquico de onde afloram as quimeras e as fantasias seriam, para o fisiologista alemão do final do século XIX, os limites da ciência natural, o limiar da visibilidade da Natureza.

Afinal, a divisão entre uma Natureza mecanicista guiada por leis imutáveis e uma Humanidade livre guiada pelo arbítrio de sua criatividade notadamente imagética – o dualismo cartesiano – havia se provado uma fratura prolífica no que tange o processo de industrialização de sociedades cada vez mais sedentas pelo aprimoramento de suas produções estruturais, com toda a geração de energia que tal tipo de ambição requer. Tal separação garante que “[o] que é preservado é o cinema no qual a projeção do desejo humano pode se reproduzir sobre a tela em branco de todo o resto” (MORTON, 2017, p. 37): o mundo natural é, assim, nada além de um vasto estoque de tintas, as quais uma humanidade isolada de seus princípios pétreos pelo santo advento do livre-arbítrio pode extrair para a pintura de seus sonhos.

A pintura, por sua vez, é o próprio advento da humanidade: pegadas vermelhas nas paredes, deuses animais, a aterrorizante aventura da caça descolada de sua materialidade para adentrar o infundável enigma do

dar-a-ver espiritual que chamamos imagem são os verdadeiros vestígios de um evento divino cuja erupção alterou drasticamente o caminho da existência. Este umbral de abertura sem volta na direção de uma forma de vida fundamentalmente espetacular não deixa de ser marcado por Bataille, para quem “[o] nome de Lascaux é assim o símbolo das eras que assistiram a passagem da besta humana ao ser *separado* que somos” (BATAILLE, 2003, p. 31, grifo meu): “O ‘homem de Lascaux’ criou do *nada este mundo da arte, onde começa a comunicação dos espíritos*” (BATAILLE, 2003, p. 18, grifos do autor). Antes do estirão muscular hominídeo que levantaria, de maneira miraculosa, o primeiro carvão na direção da pedra, somos portanto levados a imaginar um mundo despido do trânsito sensível, onde nada comunica nada e o silêncio rochoso reina em inveterada afasia.

Esse é um dos conhecidos capítulos de uma fábula em exaustão que Timothy Morton nomeia *The Severing* – A Rachadura. Para Morton, “A Rachadura é uma fissura traumática, fundacional entre, para colocar em contundentes termos lacanianos, *realidade* (o mundo correlacional humano) e *o real* (simbiose ecológica de partes humanas e não-humanas da biosfera)” (MORTON, 2017, p. 13, grifos do autor). Apesar de propor uma tradução questionável de Real, ao procurar estipular (de maneira marcadamente estadunidense) o terreno de ação para um colossal e escorregadio significativo cujas operações não podem ser tão pontualmente contidas – afinal, mesmo a “simbiose ecológica de partes humanas e não-humanas da biosfera” deverá ser confrontada com sua própria parcela ex-sistente³ –, sua exposição não deixa de introduzir valor para o cenário que aqui desenhamos: “Nossa história sobre como nos alienamos é ela própria um artefato alienado da Rachadura! Fomos alienados não da consistência mas da inconsistência” (MORTON, 2017, p. 17). Isto é: a história de Lascaux não necessariamente diz do descolamento libertário de um regime de imutabilidade determinista, mas ela se inclui em uma narrativa que recusa

3 Do trecho: “Entretanto, não é por acaso, mas como resultado de uma concentração que seja no imaginário que eu coloque o suporte do que é a consistência, assim como faço do furo o essencial do que diz respeito ao simbólico e ao real sustentando especialmente o que chamo de a ex-sistência.” (LACAN, 2007, p. 49).

a enxergar o indeterminismo que subjaz a própria matéria que lhe trouxe à vida.

Afinal, é possível seguir tratando as questões antrópicas dessa maneira, como ilhas de inovações criativas em um mar de automações cegas? “O que acontece quando o excepcionalismo humano e o individualismo limitado, esses velhos serrotes da filosofia e política econômica ocidentais, se tornam impensáveis nas melhores ciências, sejam estas naturais ou sociais? Seriam impensáveis: não disponíveis para se pensar com” (HARAWAY, 2016, p. 30)? As derradeiras conquistas de uma visão mecanicista da Natureza, expressa nas leis newtonianas e sua reversibilidade temporal, certamente marcaram radicais transformações no que tange a exploração dos limites espaciais e espacializantes da técnica humana (Cf. BERESNĀK, 2017). Entretanto, os avanços de pesquisas realizadas a partir do final do século XX sobre a importância de processos físico-químicos *irreversíveis* para o cosmos acabaram por reordenar uma antiga hierarquia:

Nós hoje sabemos que a irreversibilidade leva a uma série de novos fenômenos, como formações de vórtex, oscilações químicas e luz de laser, todos ilustrando o papel essencialmente *constutivo* da flecha do tempo. Irreversibilidade não mais pode ser identificada como uma mera aparência que desapareceria caso detivéssemos um conhecimento perfeito. Ao contrário, ela leva a coerência, a efeitos que englobam bilhões e bilhões de partículas. Falando figurativamente, a matéria em equilíbrio, sem a flecha do tempo, é “cega”, mas com a flecha do tempo, ela começa a “ver”. Sem essa nova coerência devido a processos irreversíveis de não-equilíbrio, a vida na Terra seria impossível de se compreender. A alegação de que a flecha do tempo é “somente fenomenológica”, ou subjetiva, é portanto absurda. Nós de fato somos os filhos da flecha do tempo, da evolução, não seus progenitores. (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 3, grifos dos autores).

A citação, do livro de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers sobre *O fim das certezas*, toca em um ponto caro para nossa investigação, ao poetizar sobre a propensão da matéria para adentrar o regime da visibilidade imágica uma vez que se lhe atribui a participação em processos irreversíveis, marcados pela flecha do tempo. Poderíamos assim reformular a fábula batailleana: Lascaux é filha do espetáculo, e não progenitora dele. A dis-

posição quimérica da imaginação que marca os limites da ciência natural são, nas palavras de Emil Du Bois-Reymond, “*“was hier im Raume spukt,?* o espectro que assombra o mundo da matéria” (BOIS-REYMOND, 1874, p. 22). É somente por esse ponto de indiscernibilidade espectral, a partir do qual a metamorfose imagética encontra-se em constante ebulição irreversível, que podemos compreender a literatura e seu transbordamento do alicerce antrópico: “Estamos observando o nascimento de uma ciência que não mais se limita a situações idealizadas e simplificadas mas que reflete a complexidade do mundo real, uma ciência que vê a nós e nossa criatividade como parte de uma tendência fundamental presente em todos os níveis da natureza” (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 7).

3 MNEMOTÉCNICA

Claudia Wedepohl traz até nossa atenção, em seu artigo *Mnemonics, Mneme and Mnemosyne: Aby Warburg's theory of memory*, um curioso detalhe: “Nas notas preparatórias de sua conhecida palestra sobre a Dança da Serpente [...], Warburg havia ditado que com os instrumentos de sua biblioteca ele estaria tentando responder o ‘problema’ que Hering havia formulado tão bem com seu termo ‘memória como matéria organizada’” (WEDEPOHL, 2014, p. 393). A aglutinação do título original do trabalho do neurologista Ewald Hering, *Memória como uma função geral da matéria organizada* (HERING, 1897, p. 1-27), não deixa de incitar reflexões sobre os termos segundo os quais Warburg encarava a relação entre a padroeira de seus estudos, *Mnemosyne*, e a organicidade em sua forma material.

De fato, em seu texto, Hering delegava à memória um lugar privilegiado no que tange as questões morfológicas dos corpos e sua reprodução:

Todo ente orgânico que vive hoje, é o último elo de uma imensurável série de entes orgânicos, dos quais um se ergueu até a existência a partir do outro, e um herdou parte das propriedades adquiridas do outro. O início dessa série, devemos assumir, consiste em organismos da mais extrema simplicidade, como aqueles que são conhecidos por nós como células germinativas orgânicas. Tendo isso em consideração, toda a série de tais entes aparece como o

trabalho de uma faculdade reprodutiva que era inerente à substância da primeira forma orgânica com a qual todo o desenvolvimento começou. Quando esse primeiro germe se dividiu, ele legou para seus descendentes suas propriedades; os descendentes imediatos adicionaram novas propriedades e todo novo germe reproduziu em grande medida o *modi operandi* de seus ancestrais [...]. Portanto todo ente organizado de nosso presente tempo é o produto da memória inconsciente da matéria organizada. (HERING, 1897, p. 20).

Nota-se, nesta passagem, o papel decisivo que Hering concede a este local desenhado por seu contemporâneo Bois-Reymond como o real limite da ciência natural. É precisamente ali, onde a observação do cálculo mecanicista falha, que se encontra o aparato produtivo de toda matéria organizada: na memória inconsciente e suas maquinações oníricas, que escoam diretamente na constituição dos corpos orgânicos. Richard Semon, o zoólogo autor do trabalho que viria a auxiliar Warburg em sua terminologia sobre as operações mnêmicas da arte⁴, atribui a Hering ter, “com admirável perspicácia e clareza, resumido os principais pontos de semelhança entre os poderes reprodutivos da hereditariedade, *da prática e do hábito*, e da memória consciente”, afirmando, sobretudo, que “[t]eria

4 Semon escreve, em *O Mneme*: “First of all I wish to point out that, instead of speaking of a factor of *memory*, a factor of *habit*, or a factor of *heredity*, and attempting to identify one with another, I have preferred to consider these as manifestations of a common principle, which I shall call the mnemic principle. This mnemic property may be regarded from a purely physiological point of view, inasmuch as it is traced back to the effect of stimuli applied to the irritable organic substance. But the immediate effect of stimulation on the irritable substance is only one half of the problem with which we are concerned, although it happens to be that which has mainly occupied the attention of investigators. The other and distinctive half of the mnemic problem underlying the problems of memory, habit, and heredity, is the effect which remains in the stimulated substance *after* the excitement produced by the stimulation has apparently ceased. The capacity for such after-effect of stimulation constitutes what I have called the *Mneme*. Its result, namely, the enduring though primarily latent modification in the irritable substance produced by a stimulus, I have called an *Engram*, and the effect of certain stimulations upon certain substances is referred to as their *Engraphic effect*” (1921, p. 11-2). É este mapa esquemático, em específico a noção de *engrama*, que leva Warburg a elaborar sobre as imagens como “‘dinamogramas’ que são transmitidos aos artistas em um estado de máxima tensão, mas não polarizados quanto à sua carga energética ativa ou passiva, negativa ou positiva, e cuja polarização, no encontro com a nova época e suas necessidades vitais, pode levar a uma virada completa do significado” (AGAMBEN, 2015, p. 118-9).

sido estranho se filósofos e naturalistas não tivessem sido tomados pela similaridade existente entre a reprodução na prole das formas e outras características dos organismos progenitores, e aquele outro tipo de reprodução que chamamos memória” (SEMON, 1921, p. 9, grifos meus).

Torna-se evidente, portanto, ao se compreender o léxico que movia Warburg na construção de sua instituição, como sua disciplina almejada de maneira alguma poderia se encaixar dentro das pretensões de uma “ciência geral do homem”, como o compreende Agamben (2015). Algo muito mais abissal animava a chama por debaixo de seu caldeirão alquímico, flertando com forças titânicas, *ctônicas*. Poderíamos sugerir que Warburg preparara o terreno para o florescimento desta maneira anti-anthropocêntrica de se enfrentar a época “terra-ficante” que hoje experienciamos, à qual Donna Haraway sugere o nome de Chthuluceno:

Chthuluceno é uma palavra simples. É um composto de duas raízes gregas (*khthôn* e *kainos*) que juntas nomeiam um tipo de lugar temporal para se aprender a ficar com o problema [*stay with the trouble*] de viver e morrer com responsabilidade em uma terra avariada. *Kainos* significa agora, um tempo de começos, um tempo para continuidades, para frescor. Nada em *kainos* deve significar passados, presentes ou futuros convencionais. Não há nada em tempos de começos que insista em aniquilar o que veio antes, ou, de fato, aniquilar o que vem depois. *Kainos* pode ser cheio de heranças, de rememoração, e cheio de adventos, de nutrição para o que ainda pode ser. Eu ouço *kainos* no sentido de densa, contínua presença, com hifas a infundir todo tipo de temporalidades e materialidades. *Ctônicos* são seres da terra, tanto anciões quanto recém-nascidos. Eu imagino os *ctônicos* como repletos de tentáculos, antenas, dedos, cordões, rabos, patas de aranha e pelo desgrenhado. *Ctônicos* brincam em húmus composto por múltiplas criaturas mas não estabelecem negociações com *Homo* e seus olhos voltados aos céus. *Ctônicos* são monstros no melhor dos sentidos; eles demonstram e performam consequências. *Ctônicos* não são seguros; eles não fazem negociações com ideólogos; eles pertencem a ninguém; eles se contorcem e se deleitam em múltiplas formas e múltiplos nomes em todos os ares, águas e lugares de terra. Eles fazem e desfazem; eles são feitos e desfeitos. Eles são quem são. Não é de se admirar que os grandes monoteísmos do mundo tanto em facetas religiosas ou seculares tenham tentado exterminar repetidas vezes os *ctônicos*. Os escândalos dos tempos chamados Antropoceno e Capitaloceno são as últimas e mais perigosas dessas forças exterminadoras. Viver-com e

morrer-com os outros de maneira potente no Chthuluceno pode ser uma resposta feroz aos ditames tanto de Anthrops quanto do Capital. (HARAWAY, 2016, p. 2).

Se “todo ente orgânico que vive hoje é o último elo de uma imensurável série de entes orgânicos”, e as séries são em si mesmas igualmente imensuráveis, quais os limites entre os tentáculos ctônicos, de hifas infusoras em seus germes borbulhantes, e nossa maquinação tida como “humana” (título sob o qual se ouve “excepcional”)? Qual exatamente é o ponto que estabelece a divisão entre a arte mnemotécnica da germinação e nossa abertura ao literário e o ficcional, esta disposição para rememorar-mos um futuro de passados vividos ou imaginados por outrem?

As teorias de uma memória orgânica conforme desenhadas por Hering e Semon no início do século XX foram prontamente descartadas em seu entorno científico por sua inclinação lamarckiana, ao insistir em traços adquiridos que seriam passados adiante de maneira mnêmica. Entretanto, as contundentes recusas, que legaram seus estudos a um recanto peculiar, quase místico, das ciências biológicas, se deram antes do descobrimento do DNA e das elaborações sobre as trocas genéticas em constante ação no microcosmo bacteriano. A intuição de Hering, ao dizer que o campo da fertilidade e da germinação “é o caminho onde devemos procurar pelo elo material entre as propriedades adquiridas de um organismo e aqueles elementos de um germe que redesenvolvem as qualidades paternais” (HERING, 1921, p. 17), se provaria muito mais próxima da realidade do que seus altivos opositores puderam antecipar.

Lynn Margulis, a notória geneticista que alçou sua fama com a teoria endossimbiótica da incorporação mitocondrial para dentro das células eucariontes (MARGULIS, 1967), ao compreender as maneiras segundo as quais as transformações genéticas ocorridas durante a vida de um organismo acarretam consequências para toda a corrente hereditária a eclodir de sua fertilização, é levada a concluir que “Lamarck estava correto: traços adquiridos podem ser herdados não como traços mas como genomas” (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 41). Com isso, ela marcava distância de

uma das principais marcas da teoria neodarwinista: a aleatoriedade da mutação genética como principal motor de origem das espécies.

Como uma extensão do milagre de Lascaux para o ramo da vida como um todo, seriam pontuais relampejos de imprevisíveis aleatoriedades que ditariam o caminho das formas viventes. Sem negar o papel decisivo que a mutação randômica pode vir a ter episodicamente, Margulis insiste que o motor mais corriqueiro da especiação “vem da aquisição de genomas. Conjuntos inteiros de genes, de fato organismos completos cada um com seu próprio genoma, são adquiridos e incorporados por outros. O caminho mais comum de aquisição de genoma, ademais, é o processo conhecido como simbiogênese” (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 12). Como essa “simbiose a longo prazo que leva a origem das espécies por simbiogênese requer a integração de pelo menos dois organismos distintamente nomeados”, somos levados a concluir que “nenhum organismo ou grupo de organismos visíveis são descendentes de ‘um único ancestral comum’” (MARGULIS; SAGAN, 2002, p. 7). Nesta emaranhada trama, “[o] núcleo da visão de Margulis sobre a vida era que novas formas de células, tecidos, órgãos, e espécies evoluem principalmente através da intimidade duradoura entre estranhos” (HARAWAY, 2016, p. 60): o *Unheimliche* que (co) habita a matéria.

Ou seja, avançando ainda no cenário ctônico de nossa mnemotécnica, se não conseguimos enxergar os limites dessa “imensurável série de entes orgânicos” em uma orientação vertical, que tange a hereditariedade e a descendência sexuada, tampouco podemos contemplar seus limites horizontais com relação às trocas genéticas constantemente em curso no microcosmo que nos compõe e nos ultrapassa. Assim, podemos frisar um correlato da recorrente aproximação entre reprodução e memória, apontando-o nas similaridades estabelecidas entre *fertilidade e significação*.

Afinal, é somente através dessa construção e combinação de diferentes resoluções espectrais espaçadas no tempo em fractais assombrações morfológicas que podemos localizar a disposição ao *symbolion* (*sún*, com, junto + *bállō*, jogar, colocar), em um cenário de necessária *sympoiesis* (criar

junto, fazer com)⁵. Giordano Bruno, em *De umbris idearum*, seu primeiro livro sobre a arte da memória, já havia delineado esse longo encadeamento, ao dizer que

Ela [a Natureza] é aquela que, por sua mediação, converte em presente e torna manifesto tudo quanto era passado e inexistente; por um lado, deixa que as coisas sejam visíveis mediante a escultura e a pintura; por outro, mediante a escrita, converte em estáveis e fixas as palavras que fluem e que, por assim dizer, avançam até sua desapareição. E também transmite à distância, a todos os lugares e a todas as épocas, os conceitos e as intenções silenciosas que não podem se comunicar muito longe. (BRUNO, 2009, p. 75).

Isto é, a mnemotécnica é arte indistinguível dos fenômenos ditos “naturais”, necessariamente se dissolve neles, sendo nossa orientação à escrita e ao arquivo apenas uma manifestação epifenomênica de uma maquinação ctônica minimamente apreensível entre a fertilidade, a hereditariedade, a memória e a significação. O intervalo (*Zwischenraum*) que entrecorta cada um desses significantes é a própria impossibilidade do dizer espectral cuja assombração, como vimos anteriormente, não foi inaugurada pela presença de *Homo* na Terra, mas certamente se perpetua nele.

5 “If it is true that neither biology nor philosophy any longer supports the notion of independent organisms in environments, that is, interacting units plus contexts/rules, then sympoiesis is the name of the game in spades.” (HARAWAY, 2016, p. 33).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, Trad: António Guerreiro, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015. 368p.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*, Trad. Axel Gasquet, Córdoba: Alción, 2003. 106p.
- BERESÑAK, Fernando. *El imperio científico*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017. 434p.
- BOIS-RAYMOND, Emil Du. *Limits of our knowledge of nature*, Trad. J. Fitzgerald, Berlin: University of Berlin, Popular Science Monthly, Vol 5, Maio 1874. pp. 17-32
- BRUNO, Giordano. *Las sombras de las ideas [De umbris idearum]*, Trad. Jordi Raventós, Madrid: Ediciones Siruela, 2009. 189p.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2014. 176p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*, Trad. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo: Editora 34, 2011. 560p.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro (RJ): Relume Dumará, 2001. 130p
- HARAWAY, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Cthulucene: Making Kin*, Environmental Humanities, Durham: Duke University Press, 2015, vol. 6. pp. 159-165
- _____. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene*, Durham & London: Duke University Press, 2016. 313p.
- HERING, Ewald. *On memory and the specific energies of the nervous system*, Chicago: The Open Court Publishing Company, 1897. 68p.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 23, O Sinthoma*. Trad: Sérgio Laia.

São Paulo: Jorge Zahar, 2007. 252p.

LOVELOCK, James. *Gaia: A new look at life on Earth*. New York: Oxford University Press, 2000. 171p.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Princípios de espectrologia: A comunidade dos espectros II*. Trad. Leonardo d'Ávila e Marco Antonio Valentim, Florianópolis: 2018. 256p.

MARGULIS, Lynn. *On the origin of mitosing cells*, in: Journal of Theoretical Biology, Vol. 14, Ed. 3, Março 1967. pp. 225-274

_____. *O planeta simbiótico: Uma nova perspectiva da evolução*. Trad. Laura Neves, Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 140p.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *Microcosmos: Four billion years of microbial evolution*, Los Angeles: University of California Press, 1997. 301p.

PALSSON, Gisli et al. Reconceptualizing the 'Anthropos' in the Anthropocene: Integrating the social sciences and humanities in global environmental change research. *Environmental Science & Policy*, 28, 2013. pp. 3-13.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *The end of certainty: Time, Chaos and the New Laws of Nature*, New York: The Free Press, 1997. 230p.

SEMON, Richard. *The mneme*, Trad. Louis Simon, London: George Allen & Unwin Ltd., 1921. 305p.

_____. *O zelo de Deus: Sobre a luta dos três monoteísmos*. Trad. Nélio Schneider, São Paulo: Editora Unesp, 2016. 208p.

SLOTERDIJK, Peter; STIEGLER, Bernard. *Welcome to the Anthropocene*, Amsterdam: Radboud Reflects (canal do YouTube), 2018, 22m26s. Link para entrevista: <https://youtu.be/ETHOqqKluC4>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288p.

WEDEPOHL, Claudia. *Mnemonics, Mneme and Mnemosyne: Aby Warburg's theory of memory*, Bruniana & Campanella: Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali, Anno XX, 2014. Pp. 385-403

LO NACIONAL ES LA INFANCIA

LARA TORRONTGUY BRASIL*

RESUMO Proponho a reflexão do conceito de *nação* para Juan José Saer, escritor caracterizado pela construção de um universo narrativo que orbita em torno de Santa Fé, província argentina na qual nasceu e que aparece como cenário em todas suas obras. A partir de textos ensaísticos do escritor, presentes no livro *El concepto de ficción*, discute-se o uso do argumento “nacional” como mecanismo de controle, dominação e exclusão, utilizado por grupos representantes do poder político e econômico de um Estado Nacional, em uma determinada época, e sustento a afirmação de Saer de que “*lo nacional es la infancia*”, ou seja, é menos um território demarcado por fronteiras políticas, no qual um sujeito por casualidade nasce, que o espaço que este tem suas primeiras experiências, memórias, afetos e que molda sua percepção. Tomo como suporte teórico, além de Saer, os estudos de Henry Bergson, em *Matéria e Memória* e Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*.

PALAVRAS-CHAVE 1. Lugar. 2. Nacionalismo Literário. 3. Nação. 4. Saer.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Bairon Oswaldo Velez Escallon, Bolsista FAPESC. E-mail: lara.torron@gmail.com.

INTRODUÇÃO

“Ao longo dos dois último séculos, a *nacionalidade* tornou-se o mais poderoso critério de definição dos grupos em que a humanidade vem sempre se dividindo”. Com esta frase, Célia Pedrosa inicia o artigo “Nacionalismo Literário”, publicado no livro *As palavras da crítica* em 1992. Ou seja, desde, pelo menos, o século XVIII, o conceito de nacionalidade reúne indivíduos da mesma origem e descendência, agrupando identidades étnicas e construindo a ideia de “povo”. O povo, este elemento místico que dominou a história a partir do surgimento de seu conceito, como articula o crítico Eugenio D’Ors, tornou-se assistido do “mismo derecho divino, que Maquiavelo había atribuido al Príncipe; el Dante, al Emperador; San Agustín, a la Sociedad; Sócrates y los estoicos, al Hombre” (D’ORS, 1946, p. 58 -59). E, com a Revolução Francesa, continua Pedrosa, a *nacionalidade* torna-se um atributo de todo *povo* organizado em torno de um Estado, “deles resulta a primeira forma de organização social moderna – a *nação* constituída por um *povo soberano*, capaz de formular suas próprias leis, consciente de sua especificidade e independência, disposto a preservá-las e fortalecê-las” (PEDROSA, 1992, p. 284). Contudo, também a partir de então, muito perigosamente, Nação e Estado começam a confundir-se.

No presente trabalho estuda-se a relação do sujeito com o lugar que nasce e se questiona a suposta “responsabilidade” deste com o Estado, pelo fato de ali ter nascido, assim como também são apontados alguns

aspectos paradoxais do nacionalismo: ao mesmo tempo que um grupo se reúne por identificação de uma determinada característica, outros indivíduos são segregados e excluídos. A discussão destes tópicos é guiada pelo cotejamento de textos que expressam o pensamento crítico do escritor e ensaísta Juan José Saer, para quem, a ideia de nação tal qual temos na atualidade, eterna, una e indivisível, é uma “*abstracción totalitaria*”. Para Saer, “*lo nacional es la infancia*”, proposição que busco sustentar a luz das teorias de Henry Bergson e Gaston Bachelard sobre memória, percepção e espaço. Dessa maneira devo apresentar Saer para justificar, por quê dentre tantos escritores, críticos, pensadores de todas as áreas que abordam incansavelmente o tema, o escolhi para permear e ilustrar este estudo sobre Nacionalismo Literário (apesar de acreditar que esta explicação de fato apenas fundamenta a escolha, o que a move é minha identificação afetiva; como escreveu Goethe, “existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria.” (GOETHE, apud BENJAMIN, 1987, p. 103)). Pois bem, Saer é um escritor nascido em 1937 em uma cidade do interior da província de Santa Fé, situada ao norte de Buenos Aires, na Argentina. Aos oito anos mudou-se para a cidade de Santa Fé, capital da província e local no qual iniciou a vida acadêmica, trabalhando na Universidad Nacional del Litoral. Aos 31 anos mudou-se para França, financiado por uma bolsa de pesquisa para estudar o *nouveau roman*, país no qual viveu até sua morte, no ano de 2005. Este último fato toma maior relevância e torna-se, no mínimo, curioso, ao analisar o projeto narrativo do escritor que, com 11 romances, 5 livros de contos e 1 *Tratado imaginário*, publicados, todos, com exceção de alguns contos de *Lugar* (2000), orbitam em torno de Santa Fé. Os romances e contos do escritor atuam como diferentes peças do mesmo quebra-cabeça, comunicando-se entre si e complementando-se, o que resultou em um inconfundível universo narrativo: a zona saeriana. A eterna *volta* à sua cidade de origem é uma das mais fortes características de sua narrativa – junto com a reflexão metanarrativa e particular preocupação acerca de temas como percepção e linguagem – e, em relação a isto trago a parte de uma fala de Martín Kohan acerca da poética de Saer:

Porque no se juega en el quedarse sino en el volver, y a la vez, no se juega en el volver como un reencuentro pleno sino en ese desacomodamiento por el cual el que vuelve reconoce y a la vez ya no reconoce, y a su vez es reconocido por el lugar al que vuelve y en parte ya no es totalmente reconocido desde el lugar que vuelve. Esa combinación de reconocimiento y ajenidad es una forma de la pertenencia más cabal y más potente y es la que aparece en Saer y es la que se define en la Zona. (GRAMUGLIO, 2006, transcrição minha).

Acerca do cenário santafesino que, mesmo quando não nomeado diretamente, marca *La Zona* de Saer, quem não escreve apenas *sobre* o lugar do qual vem, mas *desde* este lugar, ainda quando já deixou de habitá-lo, cito aqui um trecho do escritor presente no ensaio “Literatura y crisis argentina”:

Dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia. El remedo de lo externo de ese lugar, su imitación folklórica, su exaltación patrioter, no lo manifiestan sino que, muy por el contrario, contribuyen a ocultarlo. Por debajo de las capas espesas de abstracción que recubren a las cosas, cada lugar es la forma empírica que asume el todo, una especie de punto de intersección en el que lo material y los símbolos se entrecruzan (SAER, 2014, p. 100).

As ideias evocadas neste trecho guiarão a discussão aqui proposta. O que significa “ser de” algum lugar? “Pertencer” a algum lugar? A evocação de um símbolo nacional por parte de quem se apropria dele, assim como a própria construção de sentido dos símbolos nacionais, são questões complexas que lidam com muitas subjetividades. As nações são abstrações poderosíssimas e sustentam-se em conceitos sedimentados ao longo do tempo. Porém, como todo conceito, apenas funciona porque as pessoas acreditam nele em acordo velado. De fato, as nações são como um rio, estão em constante mudança e movimento, as fronteiras mudam, o idioma muda, os sistemas políticos mudam. Ainda assim, há algo que nos prende como uma raiz àquele pedaço de terra onde nascemos, experimentamos o mundo pela primeira vez, e aprendemos a nomeá-lo.

LO NACIONAL ES LA INFANCIA

A partir da segunda metade do século passado, pós Auschwitz, pós Hiroshima e Nagasaki, pós Guernica, atos de exaltação patriótica são recebidos e interpretados com medo, com raiva, com dor. Susan Buck-Morss encaixa o termo nação na seguinte descrição: “lendas são formadas de elementos imutáveis e irredutíveis, que se referem a construtos míticos: “a nação”, “o Ocidente”...” e observa: “Quando o poder se apropria das lendas e as fixa em objetos, erguendo esses objetos para fora da história e preservando-os dentro de um nimbo absoluto – bom e mau, certo e errado, salvo e condenado – elas se tornam ortodoxia, estabelecendo os parâmetros para a crença certa.” (BUCK-MORSS, 2018, p. 15). Como escreve Saer, “*la nación-dios*”:

La nación, tal como existe en la actualidad, es una construcción ficticia del Estado. Es su proyección fantástica. El Estado elabora una idea de nación, la que es útil para sus fines, y se confunde con ella. El estado, por otra parte, es siempre el reflejo de una o dos clases que gobiernan. Pretender la coincidencia entre el Estado y la nación es ya una idea totalitaria. Como en el seno de toda comunidad los intereses de los diferentes grupos que la componen divergen, y a menudo violentamente, podemos considerar la idea de nación como una abstracción encubridora destinada justamente a escamotear esos conflictos. Toda protesta o sublevación es considerada un delito, en nombre de la nación-dios impalpable y ubicuo cuyos designios de la casta intermedia se acuerda el derecho exclusivo de interpretar. La nación es, de ese modo, una especie de conspiración. (SAER, 2014, p. 100).

Os Estados nacionais, ao entrarem em Guerra, por exemplo, declaram fazê-lo em prol de uma necessidade nacional, em nome da soberania da vontade daquele povo, e Saer utiliza justamente o exemplo do conflito armado para afirmar a abstração do conceito de nação, a chama de uma “categoria vazia”, pois é o argumento de todas as partes envolvidas na luta. Dessa maneira, em um texto que responde a perguntas feitas pela crítica Maria Teresa Gramuglio, Saer escreve: “Yo creo más en la justicia que en la patria. Lo nacional debe subordinarse a lo que es justo. [...] Las contradicciones más groseras pretenden siempre justificarse com el comodín

de lo nacional” (SER, 2006, p. 20). Aqui também me parece frutífero um exemplo dado por Chomsky, em um debate televisivo com Foucault, em 1971, acerca do poder legal do Estado sobre seus cidadãos. O linguista declara: “Uma pessoa não necessariamente autoriza o Estado a definir o que é legal. Mas o Estado tem o poder para reforçar o que é legal, mas o poder não implica justiça, ou mesmo correção. Então o estado pode definir algo como desobediência civil, e pode estar errado ao fazê-lo.”, na sequência alega que nos Estados Unidos seria considerado desobediência civil descarrilar trens que levam armas para a Guerra do Vietnã, e finaliza: “E o Estado está errado em definir isto como desobediência civil, porque é legal, apropriado, e deve ser feito. É apropriado executar ações que irão evitar atos criminosos do Estado”. Assim cito novamente Susan Buck-Morss:

Os Estados modernos estabelecem bibliotecas e arquivos como guardiões da comunidade nacional imaginada, aqueles que reivindicam direitos à terra por nascimento (*natio*). O patriotismo se apropria da aura da religião. Purifica atos presentes de violência contra aqueles vistos como inimigos, dos quais o *próprio* passado é primeiro conspirado, e então destruído. (BUCK-MORSS, 2018, p. 19).

Vemos então que por meio do uso do termo “nação” e da “compreensão da nacionalidade como unidade política e territorial passível de ser construída, o nacionalismo estimula guerras de conquista e justifica a militarização das sociedades” (PEDROSA, 1992, p. 285). Os Estados operam decisões arbitrárias e ortodoxas para justificar ações que, como já foi articulado por Saer acima, privilegiam os interesses de alguns. “[...] a patria, en tanto que abstracción, es el último refugio del sinverguenza” (SAER, 2010, p. 19-20), escreve o santafesino.

Todavia, chamo atenção para, no trecho acima, o aposto “*en tanto que abstracción*”. Essa diferenciação da pátria enquanto abstração e, induz-se, enquanto alguma característica outra, justifica-se com o pensamento de Saer de que o nacional, *quando* um conceito desligado da experiência individual, consiste em uma série de abstrações (“*proprias del léxico de los poseedores*”). Assim, aparte todos os questionamentos e críticas trabalha-

das acima acerca do argumento nacional servindo como meio e suporte para operar barbáries, somos em grande parte constituídos pelo lugar de onde nascemos. Escreve Saer: “Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan.” (SAER, 2010, p. 20).

A ideia evocada acima é sustentada pelos filósofos franceses Henry Bergson e Gaston Bachelard, ambos com produção intelectual situada temporalmente entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, que deixaram um importante legado teórico acerca da importância dos anos iniciais dos seres-humanos, as primeiras experiências, na maneira que o sujeito irá desenvolver-se e relacionar-se com o mundo, e consigo mesmo, durante a vida. Porém, enquanto Bergson concentra-se no estudo e análise da percepção e da memória, Bachelard analisa as relações dos sujeitos com a casa.

O “eu”, o sujeito, é *impregnado*, vocabulário utilizado tanto por Saer como por Bergson, pelas suas memórias, as quais são concebidas pelas experiências primeiras e constantemente atualizadas com as posteriores. Escrevo esta frase com a noção de que sintetizo de maneira extremamente superficial um tema de alta complexidade, e escolho a seguinte citação de Bergson para fundamentar a ideia desenvolvida:

[...] se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta (BERGSON, 1999, p. 69).

Nos primeiros deslocamentos dos seres-vivos na natureza como in-

divíduos independentes, reagimos ao meio de maneira que melhor possamos adaptar-nos a ele,

[...] a natureza, tendo conferido ao ser vivo a faculdade de mover-se no espaço, indica à espécie, através da sensação, os perigos gerais que a ameaçam, e incumbe os indivíduos das precauções a serem tomadas para evitá-los (BERGSON, 1999, p. 12).

A partir disso, o ser-humano continua locomovendo-se, percebendo e reagindo ao mundo, inseparado da memória dessa primeira experiência, moldada pelo espaço no qual se deu. Como articula Bergson, a escolha do indivíduo de como reagir ao exterior “[...]se inspira, sem dúvida nenhuma, em experiências passadas, e a reação não se faz sem um apelo à lembrança que situações análogas foram capazes de deixar atrás dela.” (BERGSON, 1999, p. 68). Caso contrário, aponta Bachelard, se “[...] pudéssemos restaurar, na própria observação, uma ingenuidade total, isto é, reviver realmente a observação primeira, colocaríamos em ação o complexo de medo e de curiosidade que acompanha toda primeira ação sobre o mundo.” (BACHELARD, 1972, p. 269).

Desta maneira, entendo que os primeiros contatos do “*animalito humano*” com o mundo lhe servem posteriormente como lente, ou capa, para perceber e interpretar o que lhe rodeia. Costurando estas ideias com a temática que se busca desenvolver aqui, reitero que a construção empírica que nos molda é inseparável do espaço no qual se dá, logo, relembro Saer: “[...] estamos constituídos em gran parte por el lugar donde nacemos” (SAER, 2010, p. 20). Assim vemos, articulado em outros teóricos dos últimos dois séculos, a formação do gosto estético de um povo sendo delineado pelas características geográficas do espaço que habitam. A ensaísta e escritora iluminista Madame de Staël, já no início do século XIX, observava:

O clima é certamente uma das principais razões das diferenças que existem entre as imagens que agradam no norte e as que amamos lembrar no sul. [...] as impressões de hábitos parecem necessariamente em tudo que se compõe. Evitar a lembrança dessas impressões seria perder a maior das

vantagens, a de pintar o que a própria pessoa experimentou” (STAËL apud PEDREIRA, 1992, p. 281).

Similarmente, Baudelaire, em estudo sobre o cômico, escreveu: “E, enfim, pode-se também estabelecer uma classificação de cômicos segundo os climas e as diversas aptidões nacionais” (BENJAMIN, 1987, p. 21).

Bachelard, em *A poética do espaço* faz uma análise ontológica do ser com a casa. O filósofo escreve: “Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1972, p. 196). Não é o foco do presente estudo especificamente a casa ou o primeiro lar, contudo, a maneira que a tese de Bachelard relaciona o ser e o espaço vai de encontro muitas vezes com a investigação acerca do conceito de nação que aqui se busca desenvolver. O filósofo articula sobre a construção da memória do sujeito a partir do lugar onde esta se ambienta:

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. [...] Aqui o espaço é tudo. Porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1972, p. 202- 203).

E, com isso, aponta que o lar de um indivíduo, o local que habita e ao qual pode sempre voltar, é necessário e constitutivo ao sujeito como ponto de orientação: “A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso” (ibid, p. 201). Cabe aqui também citar ao geógrafo Milton Santos, quem

escreveu:

Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. [...] A “residência”, o lugar de trabalho, por mais breve que sejam, são quadros de vida que têm peso na produção do homem (SANTOS, 1996, p. 328).

Dessa maneira, enquanto Bergson e Saer, desenvolvem em seus escritos que a memória está impregnada no sujeito, manifestando-se, ainda que inconscientemente, em nossas ações e reações enquanto indivíduos que interagem com o mundo, Bachelard e Santos adicionam neste pensamento a importância primordial do espaço no movimento de formação das lembranças e constituição dos indivíduos. Bachelard advoga que, para “além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, reencontraríamos os reflexos da “primeira escada” [...]” (BACHELARD, 1972, p. 206). E, neste ponto, Bachelard diverge do pensamento bergsoniano o qual defende que “as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço” (BERGSON, 1999, p. 75).

Por fim, após essa breve exposição da teoria bergsoniana, de que as primeiras experiências e lembranças, as memórias da infância, permanecem sobreviventes em nós durante toda a vida moldando nossa maneira de interpretar e reagir ao mundo, e do estudo de Bachelard em defesa da primazia da função do espaço nas imagens produzidas pela memória e na própria constituição do sujeito, reitero o que foi afirmado por Saer: estamos em grande parte constituídos pelo lugar em que nascemos; e reafirmo sua premissa: *Lo nacional es la infancia*.

A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO PELAS PALAVRAS: UM OLHAR SOBRE A LITERATURA PALESTINA

Se há um rol de características abstratas, sejam históricas, culturais, ét-

nicas, religiosas, que definem a pertença dos indivíduos a uma nação ou a um espaço geográfico, existem também características opostas que os excluem. No artigo “Contribuições literárias para a compreensão do sentido de lugar na geografia”, Paulo Daniel Farah trabalha sobre a ausência de lugar na literatura palestina, sobre um povo que foi expulso de sua terra natal, privado da história e da memória, “ameaçada constantemente pelo esquecimento” (FARAH, 2007, p. 38). Farah escreve:

Sabe-se que, em 1948 e 1949, a maioria dos palestinos foi obrigada a deixar sua terra natal e todo um espaço foi apagado a fim de acolher um outro povo. A destruição do espaço, a extinção dos lugares, era feita e ainda se faz não apenas para apagar os traços da existência de um povo, mas também com o intuito de pôr fim ao sentido que esses lugares tinham para seus próprios habitantes.

A tentativa de eliminação sistemática do vínculo de um povo com sua terra e do aniquilamento de sua memória e de sua cultura marca o desapossamento vivido pelos palestinos e por outros grupos populacionais a longo do século XX. Essa experiência do lugar ausente, da geografia da ausência, reflete-se na escritura. (FARAH, 2007, p. 40).

Em um povo privado de sua terra, a existência da pátria se dá por meio das palavras. É na literatura que a memória coletiva se mantém viva, por onde os palestinos reencontram-se com sua origem e identidade. “Para os palestinos, as histórias se multiplicam de acordo com a multiplicidade das experiências vividas (apesar dos traços de desapossamento e do exílio). Na literatura, leem-se vários espaços que contam essa história.” (FARAH, 2007, p. 41). O nacionalismo literário neste caso é uma forma de resistência, de não permitir que se esqueça. Farah aponta que o elemento marcante da “literatura palestina” - termo usado pelo próprio pesquisador, e que nos coloca um novo desafio para o uso do adjetivo nacional, ao passo que são escritores desterrados e alguns tampouco nasceram na terra sobre a qual escrevem - é justamente que “vivem em permanente estado de *placelessness*” (FARAH, 2007, p. 48). Não são exilados que se veem obrigados a deixar a pátria e abrigam-se em um novo país. É uma nação inteira que expulsa de sua terra espera pelo dia da volta. Aqui nos defrontamos com

a grande complexidade de definição destes conceitos (nação, pátria), pois ainda que se fale de uma “nação palestina desterrada”, a nação como abstração representada pela identidade cultural e religiosa daquele povo, uma das principais características que os une é a identificação com a terra.

A atitude do autor refugiado ao olhar para casa descreve bem a posição da literatura palestina e sua relação com a geografia na década que se seguiu a 1948. Os escritores árabes, em geral, e os palestinos, em particular, voltaram sua atenção para o que a terra significava para eles, ressaltaram a importância de cada lugar e articularam o apego que sentiam pela paisagem física, não por uma entidade política abstrata. Eles se encontravam, no entanto, fora de suas fronteiras, perdidos num exílio sem limites, e a destruição dessa paisagem provoca um sentimento esmagador de opressão que reforça o vínculo com a geografia (FARAH, 2007, p. 53).

Não só no mundo árabe, porém globalmente os deslocamentos humanos provocados por ideologias políticas (um tanto distinto do exemplo explorado acima, cujas razões são principalmente religiosas, mas não somente), durante principalmente a segunda metade do século passado, modificaram demograficamente não pouca regiões do planeta (SAER, 2014, p. 75). A literatura de exílio de latino-americanos é vasta e riquíssima, assim como as obras escritas na América Latina por imigrantes. Em ensaio sobre o escritor polaco Gombrowicz – um dos nomes que compõem essa literatura latino-americana escrita por não latino-americanos – Saer escreve que ele

[...] cayó en un medio preparado para recibirlo, no únicamente porque la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados, sino porque incluso en la literatura del Río de la Plata – la “cultura” y la “popular” –, desde antes de su llegada, pululaban los personajes de su estirpe, cuyas vidas son un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. (SAER, 2014, p. 19).

Farah, no artigo antes mencionado, cita à filósofa francesa Simone Weil, para sustentar a importância das raízes que o indivíduo cria com um

grupo e, inseparavelmente, com o lugar que isso ocorre: “O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem uma raiz através de sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos sentimentos do futuro” (WEIL apud FARAH, 2007, p. 38).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: ed. Abril. Trad.: Kuhnen, Francisco Remberto et.al. 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 1987. São Paulo: Ed. Brasiliense. Trad.: Rouanet, Sérgio Paulo.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Pualo: Martins Fontes. Trad.: Paulo Neves. 1999.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Florianópolis: ed. Cultura e Barbárie, 2018.

D'ORS, Eugenio. *Goya y lo goyesco*, 1946. Valencia: Ed. B. Lopez Mezquida.

FARAH, Paulo Daniel. “Contribuições literárias para a compreensão do sentido de lugar na geografia”. In: *Outra Travessia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

GRAMUGLIO, Maria Teresa. “Juan José Saer: Razones”. In: *Crítica cultural*. Palhoça: Ed. Unisul. Orgs. Reales, Liliana Rosa et. al. 2006.

PEDROSA, Célia. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Org. Jobim, José Luis. 1992.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

POSSIBILIDADES DE ESCUTAR *RUMORI O VOCI*, DE GIORGIO MANGANELLI

LUCAS DE SOUSA SERAFIM*

RESUMO Uma das últimas obras literárias de Giorgio Manganelli é *Rumori o Voci* (1987), narrativa em que se potencializam tendências literárias já evidentes desde a sua primeira intervenção, *Iperipotesi*, no ano de 1963. A relação entre autor e linguagem toda sua produção literária. Na obra se tornam evidentes os experimentalismos literários, a desconfiança das palavras, a ideia de literatura de que o autor compartilha, etc. Os experimentalismos literários presentes nesta obra movimentam os conceitos de som e silêncio. O fio condutor da narrativa também se sustenta por meio dos sons das palavras, tornando-os substâncias capazes de ressoar nas lacunas do silêncio. Dessa forma, quando o leitor é lançado para os abismos de significação, ele encontra o espaço onde as palavras podem se desintegrar, e conseqüentemente também os significados tradicionalmente atribuídos às mesmas. *Rumori o Voci* pode funcionar, portanto, como uma caixa de ressonância, onde os significados são partilhados, onde os sentidos se encontram livres para ecoar. Auxiliarão na abordagem desta comunicação as teorias de Jean-Luc Nancy sobre “a escuta” e sobre “partilha”, em que a presença do outro (aqui, quem ouve) é tão importante quanto a primeira pessoa; as reflexões de Giorgio Agamben sobre “contemporâneo” e “gesto”; o conceito de linguagem compartilhado por Maurice Blanchot; entre outros conceitos.

PALAVRAS-CHAVE 1. Giorgio Manganelli. 2. Som e silêncio. 3. Escuta.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Andrea Santurbano. Bolsista CNPq. E-mail: lucass.serafim@gmail.com.

Nascido em Milão (1922), Giorgio Manganelli é um autor italiano que desenvolveu sua obra perpassando por narrativas, ensaios críticos, crônicas, traduções, entre outros textos, até o ano de sua morte, 1990, na cidade de Roma. Suas personagens se sobressaem pelos seus percursos incomuns, segundo o modelo de dinâmicas convencionais da narrativa. Por exemplo, como seria possível relatar a “História do não-nascido”? Isso ocorre em *Hilarotragoedia* (1964), sua obra de estreia. Três narrativas de Giorgio Manganelli foram traduzidas para o português: *Hilarotragoedia*, *Centúria*: cem pequenos romances-rio, e *Pinóquio: um livro paralelo*.¹

Uma das últimas obras literárias escritas por Manganelli é Rumori o voci. O parágrafo inicial desta narrativa publicada em 1987 é o seguinte:

Ao caminhar pelas estradas, úmidas e em ruínas, que descem até o rio, qualquer rio, será tomado, certamente, em um ponto conhecido, uma espécie de fadiga estranha e persistente; e então vai descobrir que, em qualquer momento, será movido, agora é noite, uma noite profunda e indiferente, e a sua primeira impressão: que em todos os lugares, inclusive nas casas trancadas e descidas íngremes, os passos lascivos por trás das esquinas, nas praças desertas acontecerá de você decifrar, de tatear com passo cansado, em todos os lugares, lhe parece, dirão, que em toda parte reina um absoluto, jamais descontínuo silêncio. Então você opta por parar, e mentindo, escondendo

1 *Hilarotragoedia* foi publicado pela editora Imago em 1993, traz apresentação de Andrea Lombardi, tradução e posfácio de Nilson Moulin; as *Centúrias*, cuja tradução e quarta capa são assinadas por Roberta Barni, foram publicadas em 1995 pela editora Iluminuras; e o *Pinóquio* foi publicado pela Cia das Letras sob a tradução de Eduardo Brandão, no mesmo ano em que foi reeditado na Itália, 2002.

seu medo, vai começar a pôr à prova seu desejo de repouso; dirão, que pelo fato da cidade estar deserta e o silêncio ser penetrante, não há dúvida de que este é um excelente lugar para descansar. Então você vai parar. E, depois de alguns minutos parado, sucederá de você ouvir um ligeiro ruído, e você vai começar a se perguntar: ruído ou voz? E de quê ou de quem? E como descrever isso? (MANGANELLI, 1987, p. 7).²

Conforme o excerto exposto, a interrupção do silêncio descontínuo e absoluto pelo “ligeiro ruído” é o que gera toda a dúvida no protagonista. Antes do barulho, tudo estava em harmonia interligado ao silêncio: a cidade deserta, a noite, o rio, a sensação de serenidade que o protagonista vive. Contudo, o surgimento da matéria sonora abala todos esses signos. Portanto, na realidade, o silêncio estava comunicando de modo eficiente. Muito mais eficaz do que qualquer som. Assim, o silêncio não era uma ausência. Era, antes, uma presença. Presença coerente de elementos que, aparentemente, são antagonônicos, plenitude de algo assustador e sereno, desarmonia e harmonia, estranho e familiar.

O ligeiro ruído que quebra o silêncio inicial instaura o questionamento inesgotável, sob o qual o autor ampara a narrativa de quase 150 páginas. A tentativa de enfrentar essa dúvida representa também a tentativa do autor em busca de alcançar o imaterial da linguagem. No esforço de responder se aquele som inicial é um ruído ou uma voz, estruturam-

2 Por ainda não ter sido traduzida para a língua portuguesa, todas as traduções desta obra são minhas; todos os trechos citados constarão do original em nota de rodapé. Uma tradução literal dos vocábulos presentes no título da obra seria: *Ruídos ou vozes*. Original do excerto: “Se percorrete delle strade, umide e fatiscanti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poichè la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?”

-se percursos narrativos de colapsos de sentido, negações de certezas, de enigmas, de desintegração de absolutismos. A palavra se desdobra em diversos sentidos possíveis buscando sua própria significação.

Desta forma, a narrativa potencializa uma das principais vertentes da literatura manganelliana, a possibilidade de subverter a lógica convencional da linguagem, desenvolvendo-se por meio de experimentalismos fonéticos e semânticos. O ponto crucial da obra não é responder aos questionamentos iniciais, mas inserir-se no jogo proposto pelo autor, que é a própria literatura.

Por ser a penúltima obra publicada em vida (o trabalho sai em 1987, três anos antes de sua morte), esse livro recupera uma das principais tendências que percorre toda produção literária do autor, a possibilidade da narrativa se sustentar por meio dos sons das palavras, tornando-se uma substância completa capaz de ressoar no vazio.

Ao romperem o silêncio inicial, os sons instauram um questionamento fantasmagórico e inesgotável. Assim, podem representar a tentativa consciente do autor que segue em direção a uma abordagem da literatura, por meio de suas próprias ferramentas, rumo a uma arte imaterial. Quando as dúvidas iniciais beiram resoluções, a narrativa demonstra movimentos que dissipam uma trajetória tradicional de leitura e enfrentamento. Isto é, Manganelli subverte as regras conservadoras de narrativa e visivelmente há sempre um retorno aos propósitos iniciais.

Uma das estratégias do autor para sustentar a narrativa é a utilização de elementos típicos do universo da música. Sons, silêncios, melodias, harmonias, cadências... Na música é possível movimentar tais elementos com os instrumentos; na literatura, isso seria possível por meio dos fonemas, por exemplo. Portanto, Manganelli se vale de algumas figuras de linguagens ligadas aos sons na tentativa de destacar a vertente fônica da literatura. Observando o trecho:

Não tente discrepá-lo, porque em cada parte de vocês, em cada ponto daquelas ruas melancólicas, dependendo da distância do rio, – já que ainda supomos que a tal cidade seja atravessada por um rio, – se vocês cruzaram,

ou não, o rio, esse som será diferente; [...] (MANGANELLI, 1987, p. 8).³

Tomando como base o original, em alguns trechos o autor converge determinados fonemas, assim segue construindo períodos inteiros em que tais fonemas concentrados se destacam por longos períodos de leitura. Acima os fonemas nasais e oclusivos sustentam a cadência sonora do trecho. Ainda que haja outros fonemas, como bilabiais por exemplo, eles ocorrem em menor escala. Pouco a pouco, a narrativa se amplia por meio da escolha de poucos elementos. Estes vão sendo trabalhados pelo autor de modo consciente para que som e sentido ressoem dentro da obra.

Quando o autor opta pela seleção de moderadas partículas, ele não está abandonando as demais. Mas está apurando estas que ocupam destaque naquele momento da narrativa. Frequentemente os fonemas destacados em alguns momentos da obra deixam de ocupar destaque sonoro, cedendo lugar a outros fonemas que protagonizam a narrativa. Em seguida, retornam para ocupar o centro da escuta. E assim ocorre sucessivamente.

Mas não é somente por meio dos fonemas que Manganelli sustenta e amplia *Rumori o voci*. O rio, signo contido no espaço da narrativa e já evidente no parágrafo de abertura, irrompe em vários momentos da obra. A mesma configuração que ocorre no nível fonético, sucede no nível semântico. Como se a narrativa preferisse trabalhar com um único elemento que se amplia dentro do seu campo semântico: o rio, enquanto elemento espacial; a noite, marcando o tempo; as sensações vividas pelo narrador-protagonista, reavendo o traço de personagens e do próprio narrador. Todas essas estruturas próprias da teoria da narrativa se ampliam infinitamente dentro de um espaço constricto. Isto é, ao optar pela movimentação da ideia de rio – agora se valendo dos vocábulos “fluvial”, “água”, “corrente”, entre outros – um único elemento se converte em vários. Assim como ocorre na música, em que há somente sete notas para se trabalhar, mas

3 Original: “Non cercate di descriverlo, perché ad ogni vostra sosta, in ogni punto di quelle malinconiche strade, a seconda della distanza dal fiume, – giacchè supponiamo pur sempre che quella tal città sia attraversata da un fiume, – se avrete, o meno, varcato quel fiume, quel suono sarà diverso; [...]”

que variam em tons, escalas, duração, etc.

Este trabalho de Manganeli não se restringe somente ao campo fonético. Também não se expande somente para o campo semântico. No nível sintático é possível notar estruturas que retornam em vários momentos da narrativa. Conforme segue:

Mas, também pensando que essas razões não vitais podem mover ruídos rítmicos, vocês não poderiam se perguntar, se é uma questão de driblar, tal qual uma máquina move esse amontoado de água, com que propósito colocando a serviço, e hoje abandonada ou apenas inepta, afetada pela idade ou pelo uso, mas uso de quem frequentemente? E por que aquela porta não estava fechada irreparavelmente? [...] (MANGANELLI, 1987, p. 10).⁴

Se o primeiro parágrafo se encerra com interrogações, esse recurso da utilização de questionamentos retóricos volta, eventualmente, durante o transcorrer da narrativa. É entendível que tal artifício seja utilizado amiúde, afinal são as perguntas que compõem o fio condutor da narrativa.

A proposta do autor é de alongar ao máximo possível a expressão de uma linguagem que se propõe a um entendimento repentino. O leitor se vê inserido em um jogo no qual os sons e os sentidos apresentam movimentos de avanço ou retorno, andamentos semelhantes aos recursos utilizados na música. Numa partitura a utilização de símbolos marcam esses movimentos (retrocessos, repetições, saltos, etc) tais como: *ritornello*, *fade out*, *coda*⁵, entre outros.

A tentativa de convergir o significado a um colapso é uma estratégia latente em várias obras manganelianas. Em *Rumori o voci* tal experimen-

4 Trecho original: “Ma, anche pensando che codeste ragioni non vitali possano muovere rumori ritmati, voi non potrete non chiedervi, se di goccia si tratta, quale macchina muova quell’aggregarsi d’acqua, a che scopo messa in opera, e oggi abbandonata o solo inetta, intaccata dall’età, o dall’uso, ma uso di chi mai? E perché quella porta non venne chiusa irreparabilmente?”

5 Na partitura, o *ritornello* é grafado por dois pontos ao final do compasso, sinaliza um trecho musical que deve ser executado duas vezes; *fade out* indica que determinado trecho da música deve ser repetido várias vezes, abaixando o volume, até sua finalização; *coda* significa que a música deve ser finalizada onde ele aparece, mesmo que ainda haja mais partitura depois dele.

to instaura-se na narrativa toda. O questionamento-mote, que dá título à obra, explode em vários momentos da trama. Tal explosão amplifica-se em diversas direções possíveis, lançando quem lê a um labirinto verbal – mas não verborrágico –, em que a narrativa instaura uma tensão entre o discurso e o silêncio, entre sons e significados. Dessa forma, aos poucos, a obra consegue desintegrar as palavras, dissolver os significados anteriormente adquiridos e tidos como certos.

Embora o fundo da obra apresente estruturas sintáticas precisas e estáveis, a incerteza e ambiguidade marcam presença por meio dos aspectos semânticos e fônicos. Em virtude disso, as hipóteses semânticas que a narrativa percorre contemplam uma grande gama de possibilidades sem, necessariamente, aniquilar uma em detrimento de outra. Cada hipótese é apresentada como um círculo, dentro do qual se precedem outros círculos, expandindo o campo de investigação em direção aos movimentos amplos e infinitos de significação da palavra. Como a imagem que se instaura quando um objeto sólido cai no líquido, isto é, uma pedra quando cai em uma lagoa; neste ponto se forma um círculo que se expande para fora, contudo, o próprio movimento da água produz um novo círculo no mesmo ponto, em paralelo com o primeiro, que também se expande, e assim sucessivamente até perder força.

Um dos primeiros elementos do espaço narrativo de *Rumori o voci* é um rio, elemento que pode se conectar com a reflexão exposta. Partindo dessa ideia, é possível associar a propagação das ondas na água com a propagação das ondas sonoras, evidenciando o aspecto fônico e semântico da obra. A dinâmica não é simples, cada hipótese se abre a outras tantas hipóteses. Assim, é possível que o movimento em busca de significados se dilate enormemente. Ao invés de conduzir a resolução dos enigmas, os labirintos vão demolindo, vagorosamente, os pressupostos iniciais e os desenvolvimentos subsequentes, buscando produzir um impasse em que todas as hipóteses continuam válidas. E a pergunta inicial continua sem resposta. Já que “o enigma é uma estrutura que não tem solução, é aquele instante preciso de silêncio total em torno do qual se encontra a trama verbal instável” (SCARPA, 2006, p. 458, tradução minha).

Uma obra que valoriza a vertente fônica da linguagem instaura em quem lê a possibilidade de escutá-la. Ainda que opere com a linguagem, a qual é composta de sons e sentidos, convencionalmente a narrativa aponta mais para o sentido⁶. Uma vez que *Rumori o voci* se constrói enquanto corpo sonoro, o sentido se mantém equilibrado com o som. Assim, o que permanece dentro da obra ressoa fora de si, e vice-versa. Como uma grande caixa de ressonância, em que os sentidos não cessam de se interligar, de variar. Em sendo uma ressonância, o ouvido ocupa um papel importante, abrindo-se para os sentidos que se desdobram. Uma potência de sentidos, desdobrando-se sobre si, movendo-se, germinando conforme os estímulos do fora para o dentro. É o espaço onde ecoam – ou de onde nascem – sons possíveis de se escutar.

Portanto, *Rumori o voci* se apresenta como uma caixa de ressonância. Refletindo sons que almejam a escuta. Na esteira de Nancy, escutar é uma ação para além do simples encontro com o som. No cerne da escuta reside uma tensão entre o sentido e a realidade. Enquanto uma imagem concentra o conteúdo na forma, aquilo que é do campo sonoro esgarça o conteúdo nas ondulações – que é sua forma. Nesse sentido, tanto um corpo sonoro quanto um corpo que se propõe à escuta, agem com todo seu ser. Estar disposto à escuta seria, neste caso, escutar os rumores da língua que se apresenta. Espaço em que o sentido ressoa. Um corpo que escuta o corpo sonoro se inclina para um sentido possível, visto que não é imediatamente acessível. O corpo que se coloca atento conforme a escuta intenta os sentidos para além do som, ou melhor, um sentido nos limites do som, nas suas bordas, nos limiares do sentido: “estar à escuta é estar sempre à beira do sentido” (NANCY, 2014, p. 75-76). É exatamente isto o que Giorgio Manganelli pretende com sua obra, propor uma escuta que

6 Vale destacar que a teoria da literatura apresenta três grandes gêneros literários, dramático, épico e lírico, os quais se aproximam de determinadas vertentes. O que se torna relevante aqui é que a prosa tradicional, advinda do épico, se afasta de uma vertente fônica, deixando para a poesia (fruto da lírica) tal aproximação. Na narrativa, a preocupação com elementos sonoros permanece em segundo plano, isto é, a principal preocupação da narração são os fatos encadeados, que se sustentam na figura do narrador expondo grandes feitos.

almeja a beira do próprio sentido.

A significação funciona como se fosse uma miragem, onde não desaparece do campo de visão, mas continuamente permanece por vir. Quando alguém vislumbra o quadro que a miragem apresenta, busca alcançá-lo. Contudo, ao chegar no lugar onde antes pensava que o quadro se ancorava, percebe que não está ali. E a miragem se põe novamente a uma certa distância, possivelmente alcançável. E todo o processo de busca retorna ao início. Continuamente a significação fixa é acessível, mas inalcançada. Porém, este movimento de busca não se dá em vão. A própria atividade de busca se coloca como finalidade.

Em várias passagens da prosa é notável essa perspicácia: “Mas não há rumores que alguém, até mesmo um ouvido astuto pela consternação, pudesse entender mal por uma voz?” (MANGANELLI, 1987, p. 11)⁷. Este ex-certo é exposto logo após uma tentativa de definir o ruído inicial. Ou seja, quando o desfecho do enigma se aproxima, um novo questionamento se apresenta, conduzindo a reflexão para seu ponto de partida sem abandonar o trajeto percorrido. Assim, o recuo do sentido, recua também quem o busca. Isto é, a obra recua tanto sentido quanto quem lê buscando tal sentido. A obra se concretiza de modo integral graças a este duplo recuo. Ao que parece, a obra insere quem a lê em si mesma, conseqüentemente tornando-se a si mesma a fonte de sentido possível.

A expressão “estar à escuta” demanda uma atenção, quase que uma prontidão para o desvelamento de um emblema da matéria sonora. Não como um testemunho ou um segredo. Afinal, o emblema já porta em si os sentidos que evoca – mas não são evidentes, não são dados de antemão. Estes sentidos necessitam ressoar no emblema, ocupar o espaço comum ao sentido e ao som. Nesse caso, o sentido consiste num reenvio. Ou, se preferir, na totalidade de reenvios que inserem no mesmo espaço um corpo sonoro e um corpo que escuta. Estes corpos podem, inclusive, ser os mesmos; uma vez que o som pode ser emitido e escutado, simultanea-

7 Original: Ma non vi sono forse rumori che chiunque, anche un orecchio scaltrito dallo sgomento, potrebbe fraintendere per una voci?

mente. Por ser composto de ondulações, o som não é menos do que estes reenvios, estes movimentos que se propagam no espaço onde ressoa. Assim, os limites entre o dentro e o fora do corpo sonoro já pouco servem. O que se destaca é que a ressonância se impõe como um gesto que borra os rígidos limites do interior e do exterior de quem se coloca à escuta. A ressonância impõe relações: do corpo que emite o som com o corpo que escuta, do corpo que emite o som com o espaço onde se insere, do corpo que emite o som e escuta o próprio som que ressoa – escutando a si mesmo. Soar, portanto, também se desdobra enquanto relação de si para consigo mesmo e, dessa forma, a possibilidade de ampliar-se, dissipar-se, relacionar o fora com o dentro de si.

O espaço de ressonância, amplo e constricto, é importante porque nele se inserem vários elementos: som, sentido, corpo, linguagem. Um tocando o outro, simultaneamente; no mesmo tempo em que tocam a si mesmos. No movimento infinito pela busca do “re-” da ressonância. Atividade que possibilita a amplificação, a propagação, tornando-se rizoma. Inserir-se no espaço de ressonância, atento à escuta, é lançar-se em direção ao sentido – seja qual for, do outro ou de si mesmo.

O espaço onde se pode escutar é o espaço onde se espia sem o conforto do olhar; já que é possível ouvir o que se vê, mas, às vezes, não se pode ver aquilo que se ouve. Assim, se o visual tendencialmente é do mimético, o sonoro é da ordem da partilha.

Como o próprio Manganelli expõe, “O silêncio não é a diminuição a zero do ruído, mas qualquer coisa de diversa, um outro lugar diferente do que o do ruído” (MANGANELLI, 1987, p. 33)⁸. Esta narrativa – bem como toda sua obra – justifica a ideia que o autor tinha, a de um silêncio que não é ausência; contudo, é a presença de algo diferente daquilo que são os ruídos ou vozes. Quando *Rumori o voci* funciona como caixa de ressonância, permite tentativas de voltar-se a si e tentativas de lançar quem lê em direção tanto ao significado quanto a si mesmo.

8 Original: Il silenzio non è diminuzione a zero del rumore, ma qualcosa di diverso, un altrove rispetto al rumore.

Esta obra – ou melhor, toda produção literária manganelliana – almeja ser a própria *relação em si*, na qual se partilham ressonâncias de sentido. Colocar-se em partilha, ressoando sentidos, possibilita contatos e contágios para que as significações se formem. O significado, portanto, torna-se possível no espaço de ressonância onde se partilha-com. Qualquer matéria produzida no espaço da partilha se encontra livre para circular. Assim sendo, qualquer sentido não o é, ou não o faz, senão segundo os movimentos de contato no espaço onde ele possa ressoar, já que “o significado é sua própria comunicação ou sua própria circulação” (NANCY, 2006, p. 12).

Nancy destaca que este espaço de “re-” é um espaço onde tudo que existe, de fato, co-existe. Isto é, existe somente dentro da relação com o outro – ainda que o outro seja si mesmo. Cada movimento é, portanto, um toque entre as partes, uma partilha. Ou seja, a própria obra enquanto gesto que põe em comum os sentidos que se ramificam. Neste toque, que afasta e expande acusticamente o significado, a escuta é um processo que ocorre *ao mesmo tempo e ininterruptamente* que o evento sonoro. Por esse ângulo, o sonoro é omnipresente. Além de constantemente golpear, por meio de suas ondas. Por este motivo que toda presença sonora é um complexo de reenvios cujo entendimento ocorre tanto na ponta de sua produção quanto na da sua recepção. Assim, a presença sonora é um infinito ir-e-vir.

Tanto em um corpo sonoro, quanto na literatura manganelliana, o infinito ir-e-vir funciona como seu próprio fim. Fim, no sentido de finalidade; no sentido de finitude. É o movimento de busca que, na verdade, permanece enquanto fio condutor. Ressoando sons, sentidos, ruídos, vozes, silêncios, obra, leitor, autor, etc. Todos os elementos inseridos na enorme caixa de ressonância – que é a obra – para movimentar a linguagem que se dispõe ao entendimento imediato e inquestionável. As possibilidades de questionar os agenciamentos da linguagem fundam a obra, e, posteriormente, a literatura; ainda, em última instância, a própria linguagem.

Nesse sentido o som pode manter-se fixo no seu presente para nele perceber os próprios silêncios, podendo sabiamente mergulhar no silêncio do som. Silêncio não como privação ou impedimento, mas como disposição de ressonância, como possibilidade de escuta daquilo que é encoberto

pelo som. A escuta do silêncio é possível porque, na realidade, ele nunca foi abolido. Se nunca foi abolido, coexiste com os sons. E, sendo assim, é tão potente de significação quanto o próprio som. Escutar o silêncio é tão possível quanto escutar o próprio evento sonoro.

Nesse sentido, o *agora* do som que ecoa, nada mais é que uma co-presença de seu significado. De tal forma, o sentido abre-se no silêncio. Faz-se necessário escutar o silêncio do sentido. Compreendido como não-som, como silenciamento do som. Emudecimento que se se abre à escuta. Assim, importa menos se são *ruídos ou vozes*, a relevância recai na escuta. O que é dito pela voz tem o mesmo mérito do que é não-dito por ela. Assim como o ruído ou silenciamento. Já que possibilita a escuta de si mesmo, ressoando em si mesmo.

Seja obra, seja composição, seja execução, *Rumori o voci* é, primeiramente, em si mesma tanto ressonância quanto escuta. A significação ou o sentido na literatura de Manganelli é o próprio movimento em busca da significação. O significado pode permanecer constantemente em suspenso. O significado por vir. O círculo que a obra traça circunscreve seus vazios, suas ausências. Tornando a ressonância como sua a própria condição de abertura em direção ao sentido, ultrapassando e golpeando a própria significação. De tal forma que a escritura ressoa o ritmo de uma voz, a qual co-pertence na obra com o gesto de quem lê. Ler é estar à escuta da pulsão desta voz. Nesta perspectiva, o ato da escuta se coloca à escuta de qualquer coisa que não seja o significado previamente dado.

REFERÊNCIAS

MANGANELLI, Giorgio. *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli, 1987.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

_____. *Ser singular plural*. Tradução Antonio Tudela Sancho. Madri-Espanha: Arena Libros, 2006.

SCARPA, Domenico. Oscuro/Chiaro. In: BELPOLITI, Marco; CORTELESSA, Andrea (orgs.). *Riga*. Milão: Marcos y Marcos, 2006. p. 441-470.

"PARA TAL GOLPE NÃO HÁ BÁLSAMO POSSÍVEL": OS MOVIMENTOS CONVULSIVOS DA ARTE CARIOCA

LUIZA DE AGUIAR BORGES*

RESUMO Esse ensaio se propõe a ressignificar os movimentos epilépticos e convulsivos que coordenam a montagem do romance *Machado*, de Silviano Santiago, como metodologia de análise da prática artística carioca dos séculos XVIII, XIX e XX. Esses movimentos – derivados em *transfiguração* e *mistura* – estão associados à perda de controle do corpo, ao ritmo errático e desordenado e ao curso aleatório do tempo. Considerando esses conceitos, cria-se um terreno produtivo para pensar o confronto entre culto e o popular das ruas cariocas na poesia de Sapateiro Silva, no século XVIII; a ação da urbanização do Rio de Janeiro do século XIX nas crônicas de João do Rio e a influência da organicidade das favelas do século XX na obra artística de Hélio Oiticica, especialmente na criação dos *Parangolés*. Essas associações permitem, então, a possibilidade de entender esses chamados movimentos epilépticos como motores da modernidade e, conseqüentemente, como estímulo para o desenvolvimento de uma contraliteratura.

PALAVRAS-CHAVE 1. Transfiguração. 2. Montagem. 3. Arte carioca.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Carlos Capela. Bolsista CAPES. E-mail: luizaaborges@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Nas páginas iniciais do romance que publicou em fins de 2016, *Machado*, Silviano Santiago descreve as minúcias de um encontro acidental entre Carlos de Laet e Machado de Assis, cujo enredo se desenvolve a partir de uma crise de epilepsia sofrida pelo autor de *Dom Casmurro*. Nessa descrição, quero acentuar não necessariamente o contexto do encontro, mas as palavras escolhidas por Silviano Santiago para ilustrar os efeitos do evento no corpo da *personagem* Machado de Assis:

Mas a crise nervosa, a convulsão, chega sem se anunciar. Põe abaixo os andaimes erguidos com vistas à construção infundável da subjetividade fraterna e poderosa pelo mestre dos mestres. Se a convulsão se anuncia pela fosforescência de bicos de gás que se apagam e se acendem, riscando com traços dourados e multicoloridos o ambiente como fogos de bengala, se se anuncia pelas faces repentinamente pálidas e pela tonteira que se lhe segue, pelos braços doloridos ou pelos dedos crispados ou pelas unhas que causam ferimentos nos braços da boa alma que acode o convulsivo, se se anuncia pela perda de coerência na fala, pela boca de lábios agigantados, cuja saliva ganha tal massa que a gosma esbranquiçada força os dentes, transpõe os lábios, tendo de ser escarrada no lenço, o enfermo busca alguma figura amiga à vista e dela se aproxima cambaleando. O corpo capitula ao ritmo gradativo de homem ferido por punhal ou por tiro de revólver. (SANTIAGO, 2016, p. 19).

Crise que chega ao acaso e “põe abaixo os andaimes erguidos”. Movimentos erráticos, intermitentes. Tonteira análoga ao andar do bêbado:

perda da linearidade. Fala incoerente, sem sentido. Desequilíbrio. Em uma crônica no *Jornal do Brasil*, logo após a morte de Machado de Assis, Carlos de Laet admitiria o pensamento que preencheu sua consciência no momento do mal-estar do amigo escritor: “para tal golpe não havia bálsamo possível” (LAET, 1908, p. 4).

O foco de Silviano Santiago nas crises epiléticas que Machado de Assis compartilha com Mário de Alencar não é apenas dado de curiosidade: serve como metodologia, ou seja, como forma de colagem, forma de montagem. Não somente é o modo como Santiago sobrepõe sua vida à literatura, o modo como os movimentos da cidade carioca se confundem com os movimentos da história e da estória. É, também, uma forma de desafiar as construções tradicionais e imóveis da historiografia literária. Pensar de forma heterotópica e heterocrônica é desmontar os andaimes da tradição: eliminar fronteiras temáticas e temporais – ou seja, aproveitar a ausência da linearidade –, a fim de que a leitura do acaso seja mais produtiva. Pretende-se, então, realizar uma análise sob a chave do movimento errático, apostando em sua capacidade de retirar das margens um material rico o suficiente para que se pense os problemas centrais através de uma nova ótica.

Quero, portanto, derivar do episódio machadiano dois tipos de movimentos: a *transfiguração* e a *mistura*. Além de serem termos que recuperam os sintomas da crise epilética descrita por Silviano Santiago e estarem presentes na integridade de *Machado*, são palavras-chave de outros momentos específicos: no Rio de Janeiro da transição do século XVIII para o século XIX, Sapateiro Silva elaborou o que Flora Süssekind entendeu como uma *transfiguração* do poema árcade. No Rio de Janeiro da transição do século XIX para o século XX, João do Rio viveu, a partir de suas crônicas, a *transfiguração* do Rio de Janeiro que viraria parte de seu corpus literário. No Rio de Janeiro de meados do século XX, Hélio Oiticica encontrou na *mistura* característica dos movimentos orgânicos das favelas a fundamentação para o seu estado de invenção. Em todos esses momentos houve uma intersecção entre a arte e a cidade, a ruína e o progresso, o culto e o popular – intersecções que definiriam esses momentos como

fundamentais para a compreensão da modernidade no Brasil.

SAPATEIRO SILVA E A TRANSFIGURAÇÃO ÁRCADE

José Joaquim da Silva, o sapateiro, aparece associado, cronologicamente, aos poetas árcades do século XVIII¹. No entanto, essa associação se prova limitada no momento em que colocamos, lado a lado, não apenas os sonetos árcades contra os sonetos de José Joaquim, mas também o perfil do típico poeta oitocentista e a figura anômala do Sapateiro. Alfredo Bosi se refere ao bucolismo do período árcade como “o ameno artifício que permitiu ao poeta fechado na corte abrir janela para um cenário idílico onde pudesse cantar, liberto das constrictões da etiqueta, os seus sentimentos de amor e de abandono ao fluxo da existência” (BOSI, 2006, p. 58). A formação literária europeia, a carreira administrativa e a família abastada, comuns em Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga, não faziam parte da realidade de José Joaquim: sua biografia se resume, sinteticamente, em “sapateiro por profissão”. O Sapateiro não estava enclausurado na corte, mas, pelo contrário, já era parte da cidade, como mostra em um dos seus sonetos, recuperados por Flora Süssekind:

Um batuque se fez em São Gonçalo
Das Moçoilas do Rio de Janeiro,
Onde foi Frei Tobias pasteleiro,
E escamador, Pai Paulo, de um robalo.

Eis o grande Camões no seu cavalo,
Todo torto, mui feio, e mui faceiro,
Conduzia à função um candeeiro,
Três tainhas, seis pargos, e um galo.

Por não perder da Festa a grande manja
Também se achou um certo salafração,
Com cara mais inchada que toranja

1 Flora Süssekind, em seu estudo sobre o Sapateiro, lista todas as aparições de José Joaquim da Silva nos dicionários biográficos e nos tomos de historiografia literária, de Sacramento Blake a Antonio Candido, sempre apresentado de forma limitada e incerta.

Porém como não era batucário,
Apenas o brindaram com laranja
Serenada no ilhós do seu Vigário.
(SÜSSEKIND, 1983, p. 132).

Os elementos da poesia de Sapateiro Silva são figuras populares: são indivíduos da cidade, em ambientes desprovidos de idealização bucólica, interagindo em meio a situações cotidianas. Como afirma Sússekind, “O narrador da poesia está muito mais para ‘contador de causos’ do que para a figura ‘nobre’ do letrado” (SÜSSEKIND, 1983, p. 20). No entanto, essas figuras estão enquadradas naquele modelo de versificação convencional dos poetas célebres do arcadismo: o falar culto da alta literatura se mistura à rua, às vidas menores e aos ambientes vulgares daquele Rio de Janeiro afastado do literato da corte.

É nesse contexto que recupero o início e o fim de *Machado: Transfiguração*, a pintura de Rafael que abre o romance de Silviano Santiago, também é o elemento que o fecha. Nas páginas finais, ao discutir as possibilidades de interpretação da pintura, Santiago simula o pensamento de um provável Machado de Assis:

Mais do que a divisão em metades da tela, a acompanhar a ordem dos acontecimentos que se assenta na narrativa retilínea proposta pelos Evangelhos, perturba-o a justaposição no espaço pictórico de duas narrativas aparentemente tão distintas mas na verdade complementares. Percebe que, pelo efeito de simultaneidade, são dramatizadas duas formas de interlocução silenciosa. (SANTIAGO, 2016, p. 415).

Em contrapartida, retiro do texto de Flora Sússekind uma de suas análises sobre a poesia de Sapateiro Silva:

O Sapateiro Silva, no entanto, nem tenta assemelhar-se de modo especular ao retrato cortesão dos poetas árcades; nem se comporta como um jogral que faz apenas “gracinhas” para os mais poderosos. Seu comportamento poético beira, talvez inconscientemente, a provocação. Não toma sequer para si um nome de pastor como os demais poetas de seu tempo. E, se obedece aos

modelos literários que se lhe apresentam, como os sonetos, e ao abundante apelo à mitologia clássica, não deixa de *transfigurá-los* pelo acréscimo de uma linguagem bastante prosaica e de um humor popular. (SÜSSEKIND, 1983, p. 13, grifo nosso).

A transfiguração do Sapateiro não é necessariamente uma transformação, mas, como na pintura de Rafael, a convivência entre duas narrativas diversas. Seu método, “misturar aos sonetos e odes árcades um conteúdo prosaico e uma linguagem coloquial e bem afastada das convenções pastorais” (SÜSSEKIND, 1983, p. 11) é, precisamente, fazer conviver, em um mesmo suporte, a rua e a corte.

A transfiguração em Sapateiro Silva se manifestou na atividade de colocar, lado a lado, o público e o privado, o individual e o coletivo, a rua – a desordem do cotidiano – e a corte – a ordem da soberania. É necessário mostrar, portanto, que esse movimento de convivência de extremos perdurou na história não apenas como artifício literário mas, principalmente, como método de pensamento.

JOÃO DO RIO E O NOVO RIO DE JANEIRO

Na área central residia o nó górdio da renovação urbana: a expropriação de um conjunto socialmente diferenciado de ocupantes do espaço e sua apropriação por outros grupos, depois de ser modificado e valorizado pelos poderes públicos. Os melhoramentos atingiram áreas selecionadas com o objetivo de desarticular a trama de relações cuja permanência, ali, se tornara incompatível com a cidade requerida pelo grande capital, e com a capital requerida pelo Estado republicano. Na linguagem com que os urbanistas da época justificavam esse propósito, as contradições reais de interesses eram dissimuladas pela oposição de gostos arquitetônicos, pela contraposição retórica entre prédios modernos e higiênicos versus edificação antiestética e repugnante; cidade civilizada e cosmopolita em lugar da cidade colonial e rotineira... (BENCHIMOL, 2008, p. 261).

Raúl Antelo, em *João do Rio: o dândi e a especulação*, descreve a situação da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX: “De fato, o ataque cerrado e constante exhibe, em negativo, o autêntico traço de modernidade:

o caco, o escombros, o entulho, a poeira. Redobra-se, então a batalha que busca apagar todo vestígio de destruição, através de uma construção afetada” (ANTELO, 1989, p. 10). Esse ataque ao qual o autor se refere é o bota-abaixo às casas desreguladas do centro da cidade, que não obedeciam ao padrão das normas de construções prestes a entrarem em vigência, nem ao padrão estético da nova capital. Esse bota-abaixo fez parte do projeto de urbanização do Rio de Janeiro, posto em funcionamento pelo prefeito Pereira Passos, que almejava a transformação imediata da cidade, livrando-se da paisagem antiquada e da arquitetura desajustada para, em seu lugar, inaugurar uma metrópole moderna aos padrões europeus.

Num contexto de progresso, imediatez e valorização da técnica, a literatura massificada ganhava corpo e mercado, e os periódicos davam espaço às crônicas, o texto fluido, curto e leve que interessava ao cidadão da cidade moderna. O objeto por excelência da crônica era o presente: interessava aos cronistas o traço do cotidiano, o detalhe que, através da sua retórica, adquiria o caráter do extraordinário. A crônica, portanto, nasceu ao mesmo tempo em que renascia o Rio de Janeiro.

Em 1907, João do Rio começaria a escrever, no jornal *Gazeta de Notícias*, as crônicas que, posteriormente, comporiam a coletânea *Cinematógrafo*. A vigésima quinta crônica do volume, “O velho mercado”, descreve um retrato fiel da relação entre o habitante e a cidade que renasceria junto com as novidades da modernização:

A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio de outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim, como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, squares, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica (RIO, 2009, p. 153-154).

Em uma época em que a literatura havia se tornado mercadoria, amparada por uma “cultura moderna e de massas rapidamente escolarizadas, em função das necessidades comerciais e administrativas das metrópoles” (ANTELO, 1989, p. 13), não espanta a presença de uma crítica à conjuntura que encarna n^o “O velho mercado”. Consequências de nascer gêmea da modernização: a crônica era, segundo Flora Sussekind, ligada diretamente “com a nova imprensa empresarial que se fortalecia e apresentava uma forma de profissionalização possível, via jornalismo, para os homens de letras do país” (SUSSEKIND, 1987, p. 72). Com o progresso motivado pela modernização, a literatura se tornaria, então, apenas mais do mesmo: “uma cidade moderna é como todas as cidades modernas”. Do mesmo modo que a cidade estava se moldando a um formato ordenado e higiênico, a literatura se moldava a um padrão que garantia o sucesso comercial. Uma cidade moderna é como toda cidade moderna; uma literatura moderna é como toda literatura moderna. Indo na direção contrária, esse gênero dito mercadológico foi apropriado por João do Rio não para expor as minúcias da vida impalpável da burguesia, mas para transformar a rua em um ser vivo e vivível. Na literatura de João do Rio, o núcleo era a rua.

A crônica de João do Rio se colocava, portanto, à margem: alimentava-se das ruínas daquele Rio de Janeiro colonial que deu lugar à metrópole moderna, colocando, lado a lado, em convívio, a literatura dos novos tempos e a realidade das ruas mascarada pelas reformas urbanistas: em *A alma encantadora das ruas*, reunião de textos escritos para a *Gazeta de Notícias* e a revista *Kosmos*, publicado em 1908, as crônicas protagonizam os tatuadores, os usuários de ópio, os músicos ambulantes, os mendigos e presidiários – personagens que encarnam aquilo que o desenvolvimento civilizatório rejeitava.

Esse convívio entre elementos extremos mostra o esforço de João do Rio em fazer com que a literatura não perdesse o que lhe era “curioso e característico” e não se estancasse em uma repetição impotente. Em suas crônicas, portanto, o progresso e a decadência são os elementos da transfiguração – os elementos coexistem de uma forma praticamente simbiótica: o cronista se utiliza de um gênero do progresso para mostrar precisamente

a decadência que está atrelada à noção desse mesmo progresso.

O bota-abaixo encabeçado pelo prefeito Pereira Passos mirou as construções condensadas na região central da cidade do Rio de Janeiro, como os sobrados, cortiços e velhos casarões ocupados por famílias de trabalhadores. Os habitantes das casas devastadas, sem onde morar e impossibilitados de viver no subúrbio pela instabilidade de renda, recorriam às construções improvisadas nos morros adjacentes ao centro da cidade: nasciam as favelas. No volume *Vida vertiginosa*, João do Rio dedicou a crônica “Os livres acampamentos da miséria” a uma das primeiras favelas do Rio, o morro de Santo Antônio. O cronista, atraído pelo samba que percorria as ruas desniveladas do morro, descreveu a paisagem da qual participava:

O certo é que hoje ha, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima. As casas não se alugam. Vendem-se. Alguns são constructores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a setenta mil réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de Flandres, taquarás. A grande arteria da “urbs” era precisamente a que nós atravessámos. Dessa, partiam varias ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscillantes, trepados uns por cima dos outros. Tinha-se, na treva luminosa da noite estrellada, a impressão lida da entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca idéa de um vasto gallinheiro multiforme. (RIO, 1911, p. 147-147).

O olhar documental de João do Rio, que, através da arte, percorreu todas as etapas do processo de modernização da cidade – seus antecedentes, sua gênese, seu desenvolvimento e suas consequências –, reapareceria no Rio de Janeiro de algumas décadas posteriores.

As tentativas de erradicar as favelas do morro de Santo Antônio foram diversas na primeira década do século XX. Os moradores – existiam, no território do morro, quase 500 habitações –, a partir de estratégias políticas, conseguiram com que o despejo defendido pela Diretoria de Saúde Pública fosse adiado. Em maio de 1916 aparece a manchete na *Revista da Semana*: “O incendio do Morro de Sto. Antonio”.

Ha mezes, publicando alguns aspectos da Zinopolis do morro de Santo Antonio, a Revista da Semana mostrava a necessidade de remover do centro ur-

bano do Rio esse bairro adventicio da miseria, limpando-o dessa chaga, mas não esquecia a referencia necessaria ao problema que se impunha resolver do abrigo a dar á população misérrima do morro. Quando, finalmente, chegou a vez da acção das auctoridades, que a bem da hygiene e do decoro, promoveram a desapropriação judicial dos moradores, o espectáculo de tanta miseria emperrou as engrenagens judiciais. A solução do problema ia soffrer adiamentos successivos. Era impossivel deixar sem tecto tantos infelizes. De repente, na noite de quinta-feira, 25 de Maio, o fogo rompeu na acropole de zinco e devorou-a. Quem ateou o incendio? Até hoje não foi possivel descobrir-o. (REVISTA DA SEMANA, 1916, p. 22).

Os moradores desalojados, atingidos pelo incêndio, migraram para outro morro do Rio de Janeiro: o morro da Mangueira², lugar onde, anos depois, Hélio Oiticica descobriria o elemento que faltava para a sua estética do movimento.

HÉLIO OITICICA E A MISTURA DA FAVELA

Seria apenas a partir da promulgação do *Código de Obras do Distrito Federal*, do Rio de Janeiro, publicado em 1937, que a favela seria oficialmente reconhecida como um problema grave de urbanização, cuja solução estaria então exposta ao longo dos artigos 347 e 349 do documento:

Art. 347.º – A Prefeitura providenciará para a formação de núcleos de habitações baratas, de tipo mínimo, em substituição às favelas, à medida que estas forem sendo extintas.

§ 1.º – As casas desses núcleos deverão ser dispostas em arruamentos convenientemente traçados e obedecendo a um plano de conjunto, devidamente estudado para cada caso e construídas de maneira a ficarem estabelecidas

2 Cf. NETO, L. *Uma história do samba: as origens*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2017. “A ocupação da colina, apelidada à época de ‘Petrópolis dos Pobres’ começara pelo lado oposto, defronte à Quinta da Boa Vista, quando as casas construídas em torno do 9º Regimento de Cavalaria foram demolidas pela prefeitura. Os moradores, quase todos recrutas e soldados rasos, ocuparam os flancos da face direita da elevação. Em 1916, um incêndio ocorrido no morro de Santo Antônio, na área central da cidade, provocou a transferência maciça de novos desabrigados para o lugar. Em pouco tempo, os casebres encravados nos dois clivos do morro se encontraram no alto, dando origem a uma das favelas mais populosas do Rio de Janeiro”

boas condições de higiene.

[...]

Art. 349.º – A formação de favelas, isto é, de conglomerados de dois ou mais casebres regularmente dispostos ou em desordem, construídos com materiais improvisados e em desacordo com as disposições deste Decreto, não será absolutamente permitida. (PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL, 1937, p. 46-47).

Décadas depois, em 1964, Hélio Oiticica começaria a frequentar a favela da Mangueira, interessado tanto na arquitetura orgânica dos casebres quanto na relação social entre os moradores, o ambiente e sua cultura. No mesmo ano, ao escrever o texto “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”, Oiticica deixaria esse interesse mais explícito:

Na arquitetura da “favela”, p. ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em “tabiques” de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. (OITICICA, 1986, p. 68).

A palavra-chave do trecho de Oiticica é *organicidade*, que encontra seu complemento na improvisação que o artista observa também em feiras, decorações populares de festas juninas, religiosas e carnaval. Interessava a Hélio Oiticica, portanto, a relação entre o coletivo e o individual, e como essa totalidade do coletivo se expressava, como que por metonímia, nas manifestações culturais populares.

É justamente a partir desse contexto que trago de volta a legislação promovida pelo Código de Obras do Distrito Federal. O que o documento promete é a extinção, precisamente, da organicidade das favelas, em prol de uma arquitetura *planejada*. As favelas, consequência direta do botar-abaixo dos cortiços cariocas, conservavam a ameaça à ordem e ao progresso defendidas pela modernização da cidade simplesmente pela sua heterogeneidade: sua *mistura*.

Hélio Oiticica valorizava a mistura inerente das favelas como um elemento significativo à construção de uma nova estética. Recorro ao ensaio de Pedro Meira Monteiro, “A gambiarra como destino”, para esclarecer a função dessa incorporação, na obra de Oiticica, do que a modernização da cidade deixou para trás:

Pode-se supor, em suma, que os parangolés e penetráveis são espaços que embaralham aquilo que não está explícito, criando uma produtiva confusão entre as linhas que demarcam os espaços sociais [...]. O fato é que em Oiticica a *mistura* não é o resultado de uma simples idealização. Ao contrário, ela é a necessidade imperiosa da própria forma artística, que inexiste sem a presença ondulante do corpo. Há aí uma erótica da política, revelada na potência da fusão e da confusão dos corpos. Como se, por meio dos parangolés, se pudesse descobrir o gozo momentâneo da ausência de limites. (MONTEIRO, 2018, p. 206-207, grifo nosso).

A mistura de corpos, espaços e vidas característica das favelas, inspiradora do desenvolvimento dos *Parangolés*, põe em xeque um outro tipo de extinção de limites: a superação das fronteiras disciplinares que há tanto restringia a produção artística. O corpo “selvagem” do que fala Monteiro, o grito, a síncopa e os rituais de possessão, fatores por excelência contrários à noção já bem sedimentada de civilidade e temperança, torna-se, então, não apenas objeto de curiosidade, mas recurso inspirador.

Sapateiro Silva, João do Rio e Hélio Oiticica têm, em comum, a experiência do desarranjar das fronteiras. Se, em *Machado*, Silviano Santiago afirma operar através de uma montagem que transgride “ordem cronológica com jogos temporais intempestivos” (SANTIAGO, 2016, p. 61), podemos nos deter precisamente na qualidade *intempestiva* que encadeia os personagens desse ensaio. Sapateiro Silva e João do Rio são tão contemporâneos quanto Hélio Oiticica no sentido de que todos eles se situam *fora do próprio tempo*; não num passado ou futuro específico, mas num entre-lugar, no mesmo sentido daquele pensado por Giorgio Agamben: o contemporâneo é aque-

le que, ao mesmo tempo, adere e se distancia do próprio tempo.

Podemos, além disso, lembrar da fala de Gonzalo Aguilar em “Bibliotecas errantes”, na qual afirma que “um dos primeiros gestos da vanguarda foi abandonar a biblioteca e sair às ruas. Deixar de lado o trabalho de gabinete – em que a cabeça se inclinava sobre os livros – para misturar-se às vozes e paisagens das cidades, mergulhando num caos de pés e pernas” (AGUILAR, 2008, p. 6). Trata-se, também, de um duplo movimento de aproximação e distanciamento: Sapateiro Silva, o poeta árcade que cantava a vida popular; João do Rio, o cronista que vivia as ruas cariocas; Hélio Oiticica, o artista que levou a favela ao museu. O mesmo movimento, finalmente, foi o que permitiu que Silviano Santiago construísse um “drama da doença e da arte”. Na página 129 de *Machado*, Silviano atesta: “Sobreviver é pura sensação de já ter vivido”. A transfiguração, a mistura, os movimentos epilépticos, convulsivos, todos eles sobrevivem simplesmente porque já viveram.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. Bibliotecas errantes. *Suplemento Cultural de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1312, p.6-9, jul. 2008.

ANTELO, R. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

BENCHIMOL, J. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: FERREIRA, J. DELGADO, L. de A. N (orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. O Brasil republicano, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 233-286.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

LAET, C. de Machado de Assis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1908.

MONTEIRO, P. M. A gambiarra como destino. *serrote*, Rio de Janeiro, número 28, primeiro semestre de 2018, p. 197-222.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto: seleção de textos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. Secretaria Geral de Viação e Obras. *Código de obras do Distrito Federal: decreto n. 6000, de 1 de julho de 1937*. Rio de Janeiro, 1937.

REVISTA DA SEMANA. *O incendio do Morro de Sto. Antonio*. Rio de Janeiro, maio de 1916.

RIO, J. do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SÜSSEKIND, F.; VALENÇA, R. T. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e moderniza-*

ção no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

INFÂNCIA E GUERRA NA OBRA *O DIVINO*, DE ASAF HANUKA, TOMER HANUKA E BOAZ LAVIE

MARIANY TERESINHA RICARDO*

RESUMO Na história em quadrinhos *O divino*, com arte dos irmãos Asaf e Tomer Hanuka (1974-) e texto de Boaz Lavie (1974-), vemos retratada uma leitura de acontecimentos que marcaram Myanmar no final dos anos 1990 e início do século XXI. Nessa época, os irmãos gêmeos Johnny e Luther Htoo (1988) se tornaram conhecidos na imprensa como crianças-soldado de um grupo chamado de “O Exército de Deus”. Enquanto parte do grupo étnico karen, os irmãos participavam de uma das forças que se opunham ao governo militar implementado no país, que durou quase cinquenta anos. A ideia, neste trabalho, é explorar a narrativa que os autores desenvolveram a partir do imaginário que se tinha em torno dessas crianças, o que culmina em uma obra com traços tanto precisos quanto mágico-religiosos. No mais, cumpre igualmente analisar de que forma esse livro permite com que visualizemos, por meio da representação/(re)criação ali desenvolvida, a luta por vidas e espaços que são ameaçados de destruição em meio às guerras.

PALAVRAS-CHAVE 1. Infância. 2. Guerra. 3. História em quadrinhos.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos. Bolsista do CNPq. E-mail: maryhricardo@hotmail.com.

ABERTURA

Em meio às leituras que fiz para decidir sobre o assunto de que falar neste trabalho, estive um poema de Ana Martins Marques, publicado na seção de poesia da revista *Piauí*, de junho de 2017. Nesse poema, ela faz uma referência a Jean Cocteau (1889-1963) e sua fala sobre o fogo¹, para, então, mencionar o protocolo de incêndio do edifício JK, em que estava morando, cujo final é marcado pelos seguintes dizeres: “uma vez que tenha conseguido escapar/ não retorne” (MARQUES, 2017). Após isso, é traçada uma observação, com a qual o poema é encerrado:

Um caramujo
como uma caixa de fósforos
que levasse nas costas
o incêndio da casa
(MARQUES, 2017).

Me veio, então, a imagem de quem sai de um incêndio e, por extensão, de um conflito que pode pôr em xeque existências e memórias, bem como das ruínas que ficam após a destruição. Ruínas que podem se tornar parte de uma memória coletiva (HALBWACHS, 1989), da memória de um Estado nacional, ou serem relegadas ao esquecimento por esse mesmo

1 “[...] numa entrevista, quando lhe perguntaram/ o que salvaria/ se sua casa pegasse fogo/ Jean Cocteau respondeu/ que salvaria o fogo” (MARQUES, 2017).

Estado – que, por vezes, tem parte na fabricação dessas mesmas ruínas. Nesse cenário, como lidarmos com os destroços do descaso, do distanciamento de uma responsabilidade? Podem ser museus, comunidades ou corpos diversos e distantes aqueles tomados pelo fogo e que, no decorrer de suas histórias, carregarão a memória do incêndio sobre suas costas, que não poderão reconstruir algo em sua materialidade, tornando-o tal qual o era antes do impacto que suscitou as quebras.

O que fazer diante dessa situação em que corpos e construções humanas jamais voltam a ser o que eram antes de cada quebra? Cobrimos os rasgos com uma segunda camada, formando algo pretensamente novo, a fim de, conscientemente ou não, buscarmos afastar as memórias dos acontecimentos? Jogamos um manto de esquecimento por sobre o corpo? Ou costuramos cada ferida, deixando à mostra as rachaduras e cicatrizes para nós mesmos e para as histórias a serem contadas ou escritas, em um exercício contínuo no lidar com o ocorrido?

Foi nesse viés de pensamento – sobre os rastros de algo que simplesmente não pode voltar a ser, mas, ao mesmo tempo, precisa continuar a ser – que me vieram à memória alguns escritos sobre crianças-soldado, histórias de pessoas que vivem conflitos que destroem o espaço que um dia tiveram como o de sua comunidade. Inicialmente, pensei em *Muito longe de casa: memórias de um menino soldado* (2007), de Ishmael Beah (1980-). Nesse livro, ele permite que acompanhem o incêndio figurativo que fez de Serra Leoa um território de Guerra Civil (1991-2002) marcada pelas crianças-soldado, pelos massacres, pela amputação de membros e pelo tráfico de diamantes de sangue. No entanto, diante do fator tempo, acabei optando por um segundo livro, de leitura mais recente (li as memórias de Ishmael há oito anos): a história em quadrinhos *O divino*, que envolve um dos episódios que ganharam destaque na imprensa na virada deste século: os irmãos gêmeos Johnny e Luther Htoo (1988-).

OS MENINOS

Aos nove anos de idade, Johnny e Luther Htoo eram considerados líderes

e símbolos importantes dentro do chamado “Exército de Deus”, um grupo da etnia karen² que apresentava resistência ao governo militar estabelecido em Myanmar (ou Birmânia). O confronto entre esses grupos se acirrou na década de 1990, com constantes ataques ao povo karen, estabelecido na região montanhosa na fronteira com a Tailândia. O grupo surgiu em 1997, quando um pastor local teria levado as crianças até o chefe militar e dito que o Senhor havia falado com eles e que eles salvariam o povo karen (O’KANE, 2000).

Os meninos, na época, viviam na vila de Ka Mar Pa Law (TIME STAFF, 2000) e acreditava-se que os irmãos tinham poderes mágicos, como invulnerabilidade a balas e minas, e que eles mesmos teriam balas mágicas e poderiam matar sem apontar uma arma para uma pessoa, apenas se concentrando. A notoriedade³ sobre os meninos veio à tona devido a um ataque à embaixada de Myanmar em Bangkok, em 1999, por um grupo de estudantes que estaria vinculado ao grupo, e a invasão, por dez pessoas, a um hospital na Tailândia, em 2000, que teria sido coordenada pelo Exército de Deus. Neste último conflito, estavam entre as reivindicações que o exército tailandês parasse de atacar o povo karen e enviasse médicos para tratar os feridos. Desde o que aconteceu no hospital, os ataques aos lugares em que esse povo estava foi se intensificando, o que culminou na rendição de Johnny e Luther em 2001 ao exército tailandês.

Depois disso, eles passaram a viver em campos de refugiados. Uma reportagem do *The New York Times*, de 2013, registra o encontro de Luther, que vivia na Suécia desde 2009, com Johnny, que vivia na Tailândia. Acerca das memórias que tem do envolvimento com a luta armada, ele diz: “Não é mais divertido lutar, agora que tenho medo de morrer. Ninguém quer lutar a menos que seja necessário, você sabe.” (HTOO, L. apud

2 Antes de ser um grupo à parte, estava vinculado à União Nacional Karen, um dos movimentos separatistas de Myanmar (ou Birmânia).

3 Embora o foco das notícias recaia na participação dos meninos no conflito, cumpre notar que eles não eram as únicas crianças nesse grupo e nos diversos outros que confrontavam o governo estabelecido em Myanmar. Há estimativa de que, na época, o país possuía por volta de 75.000 mil crianças-soldado (SINGER, 2005).

ASSOCIATED PRESS, 2013a, tradução minha). Também nessa ótica, em uma outra entrevista, ele fala: “Eu nunca me arrependo quando eu olho para trás porque nós lutamos para nos proteger. Eu sou grato por poder ajudar pessoas.” (HTOO, L., 2013b, tradução minha).

O DIVINO

APRESENTAÇÃO

Lançada em catorze de julho de 2015, com publicação pela editora norte-americana *First Second Books*, a história em quadrinhos *O divino* (*The divine*, no original em inglês) é resultado de um trabalho conjunto entre os irmãos gêmeos Asaf e Tomer Hanuka (1974-) e Boaz Lavie (1974-) ⁴. A edição brasileira ocorreu em 2016, pela Novo Século Editora. No que se refere ao início da produção da obra, ela começou com Tomer, após ele ter escutado, na *National Public Radio* (NPR), em 2006, uma notícia sobre os irmãos Htoo. Uma vez proposto um trabalho em conjunto, a empreitada teve início em 2009 (LAVIE, 2015c), sob o acordo de que não seria uma estória que refletiria diretamente a história dos irmãos Johnny e Luther Htoo. No entanto, isso não levou ao esquecimento quanto a elaborar um trabalho convincente e tratar o assunto com cuidado, bem como evitar quaisquer mensagens pretensamente moralizantes, principalmente no que diz respeito a uma moral distante das circunstâncias em que se desenvolvem as ações das personagens (LAVIE, 2015c). No que tange ao processo de criação da obra, inicialmente Boaz escreveu o roteiro e o dirigiu com Asaf, quem desenhou o layout e as páginas. Isso feito, Tomer

4 Todos os três artistas nasceram em Israel. No que diz respeito aos irmãos, depois de cumprirem os três anos do alistamento do exército, Asaf se mudou para França e Tomer para os EUA, onde iniciaram suas respectivas formações em artes visuais. Asaf voltou para Israel, enquanto Tomer continuou nos EUA. Ambos trabalham como ilustradores e Asaf também se dedica às histórias em quadrinhos. Boaz, por sua vez, é escritor, cineasta e designer de jogos em Israel (MACMILLAN, 2018).

entrou com a parte da pintura.⁵

No plano do enredo, vemos Mark, um técnico em explosivos, aceder a um convite de Jason para um trabalho em um lugar chamado Quanlom. Jason é um colega e agente da CIA que participa de operações nessa cidade fictícia. Com uma perspectiva de trabalho frustrada e a esposa – que é agente de viagens – grávida, Mark acaba cedendo pelo dinheiro a ser ganho, já que ajudaria a família. Uma vez em Quanlom, ele pode visualizar o tratamento ruim que Jason confere aos soldados que o ajudam no local, mas, de qualquer forma, faz o trabalho para que foi contratado: instalar as bombas no interior de uma montanha. No entanto, ao saírem desse local, um dos homens que os acompanhavam vê, ao longe, um menino. Mark, ao saber, se recusa a deixá-lo lá e, por isso, o levam até a enfermaria do acampamento militar. É na decisão de levar o menino de volta para a família dele, mesmo diante do alerta dado pelas pessoas da base militar de que não seria seguro, que Mark nos conduz até Luke e Thomas, os gêmeos que figuram na capa do livro. Antes disso, cumpre mencionar que ele consegue ligar para a esposa e quebra a regra de não poder informar a sua localização exata, revelando que estava em Quanlom, não no Vietnã, e que precisava ajudar uma criança.

A partir do momento em que ele se encontra com os irmãos, que fazem parte de um grupo chamado “O divino” (de acordo com um soldado; mais à frente, o menino encontrado por Mark se refere a “O divino” como alguém/algo que não ele ou o próprio grupo), a estória começa a andar pelo terreno em que moram essas crianças e aquelas que as acompanhavam – entre elas o menino machucado que Mark decidiu ajudar. Eles prendem Mark, o machucam e, após uma conversa que envolve mais vio-

5 Tomer detalha o processo desta forma: “Depois que Boaz termina de escrever, ele e Asaf discutem as cenas e o que seria o fluxo visual através da narrativa. Asaf cria, então, os layouts. Quando isso é feito e temos uma versão aproximada do livro com a qual todos estão satisfeitos, Asaf redesenha o layout com mais força, que Tomer tinge e colore. A coisa toda é digital, embora alguns dos layouts estejam a lápis.” (HANUKA, T., 2015c) Acerca do trabalho em conjunto, os autores dialogam, ainda, com o que Eisner (1989) defende enquanto o trabalho conjunto entre escritor e artista, para que nenhuma deles se sobreponha ao outro, embora ele defenda a predominância do artista, se for o caso.

lência, conseguem concordar em soltar o moço se ele desarmar a bomba na montanha, que era deles e morada do espírito de Leh, um dragão. É nesse momento da história que sabemos que Thomas tem poderes mágicos.

No caminho para a montanha, eles encontram com um campo de minas – que Thomas explode – e passam pela aldeia em que moravam os meninos, que havia sido destruída pelo exército. Nesse lugar, eles recolhem esculturas que chamam de guerreiros e levam consigo. Entretanto, nesse caminhar, eles não conseguem chegar em tempo na montanha e Jason e sua equipe explodem o lugar. Luke diz que precisam matar Jason, pois Leh não vai descansar enquanto não se alimentar daquele que destruiu sua montanha. Momentos depois, Jason está no acampamento e visualiza os guerreiros gigantes, antes pequenas esculturas, vindo naquela direção.

Em meio a um embate que envolve o despedaçamento de construções e de corpos pela magia de Thomas, a ação final acaba sendo interrompida quando ele vê a tatuagem do dragão no braço de Jason (no início da história em quadrinhos, sabemos que Jason já teve contato com esse dragão), pois ver Leh significa a morte, não se pode ver sequer a imagem dele. Isso resulta em os meninos serem presos e colocados em um helicóptero – seriam enforcados, de acordo com Jason –, movimento que é interrompido pelo próprio dragão, cujo ataque derruba o helicóptero. Após essa queda, Mark vai até Jason para pedir a chave e poder soltar os meninos. Diante da recusa, aquele o ataca com a lanterna-arma que Jason lhe apresentara dias atrás. Uma vez com a posse das chaves, liberta os meninos. Luke, diante da notícia de que Jason ainda respira, fala que em breve Leh estará ali para completar o trabalho – e é o que acontece, com intermédio de Thomas.

Encaminhando-se para o final, os meninos presenteiam Mark com uma guerreiro-escultura, dizendo ser um presente para o filho dele. Em seguida, temos o retorno de Mark e sabemos que Rachel ligara para uma rede de TV e que as crianças de Quanlom se tornaram assunto. Por fim, temos um salto temporal, e vemos Mark, Rachel e o filho deles em uma casa no Eden, lugar para onde Mark iria com a esposa no início da estória,

após ser comunicado da impossibilidade de ir para um lugar melhor do que aquele em que morava no Texas. Na cena final, vemos Mark entregando a escultura de presente para o filho, que dá foz ao fechamento da narrativa: “Eu estou sonhando agora.” (HANUKA, A.; HANUKA, T.; LAVIE, 2016).

O AMBIENTE, AS CRIANÇAS, A GUERRA

Diante da amplitude de aspectos que poderiam ser analisados na história em quadrinhos, tendo em vista a conjuntura de texto e imagens que faz parte do gênero, cumpre pontuar que, neste trabalho, o foco recairá mais sobre os aspectos visuais do que sobre aqueles que emanam do nível textual propriamente dito. Dessa forma, questões como a do enquadramento da narrativa (por exemplo, que tipo de quadros são usados e os efeitos que isso tem para a percepção de tempo e de espaço) e a das problematizações decorrentes do contato cultural presentes nos diálogos (como, por exemplo, Jason acreditar que as pessoas em Quanlom desconhecem o inglês, enquanto Mark acredita no contrário) são espaços de análise a serem explorados em um outro momento.

Entremeada com uma narrativa de certa forma sombria, considerando características como a emotividade melancólica e violenta das crianças e a violência empreendida pela figura de Jason, a criação da arte é marcada por brilho e cores que variam entre tons pastéis e fluorescentes. Os tons pastéis parecem predominar em espaços vinculados a cenas e ações situadas em um plano de maior vínculo com a realidade (Mark e Jason no laboratório, Mark e Rachel em casa e no hospital, Mark conversando com o chefe, aeroporto e a nova casa no Eden, por exemplo), enquanto o jogo com o brilho e a intensidade das cores aparece, sobretudo, nas cenas em Quanlom, em que também estão presentes os tons pastéis, conforme veremos mais à frente. Da mesma maneira, as cores vibrantes não fazem parte apenas da cidade fictícia.

Acerca desse caráter das cores, em um primeiro momento gostaria de apontar para um diálogo com a utilização das cores na Pop Art, com a qual os quadrinhos parecem ter uma conversa mais imediata, haja vista



Figura 1 HANUKA, Asaf; HANUKA, Tomer; LAVIE, Boaz., *O divino*, 2016, trecho da conversa entre Mark (direita) e Jason (esquerda). Disponível em: <https://goo.gl/y7vibl>.



Figura 2 HANUKA, Asaf; LAVIE, Boaz., *Evil Tender*, 2016, quadros da cena em que Mark e as crianças passam pela aldeia destruída. Disponível em: <https://goo.gl/378Jg6>. Acesso em: 22 nov. 2018.

o contexto contemporâneo de sua publicação. Marcada pela relação com a produção em massa de diferentes materiais, esse movimento “operava com signos estéticos massificados pela publicidade e pelo consumo, usando tinta acrílica, poliéster, látex, produtos com cores intensas, fluorescentes, brilhantes e vibrantes [...]” (SOARES, 2014), fazendo grande uso da saturação de cores (ITAÚ CULTURAL, s. d.) e de cores planas. Em *O divino*, por sua vez, a fluorescência e o saturado parecem operar em um jogo entre realidade e ficção dentro da narrativa, em que a ficção recebe esses tons enquanto a vida rotineira, espelhada na realidade de Mark (Imagem 1) ou nos cenários de destruição deixados em Quanlom (Imagem 2), funciona com cores menos chamativas e mais tristes.⁶

No que se refere aos quadros de cores mais vibrantes que dizem respeito ao cotidiano nos Estados Unidos, temos também aqueles que recebem tons quentes e vivos, os quais parecem, nesse contexto, conversarem com a representação da tecnologia⁷. Isso ocorre, por exemplo, quando Rachel aparece na televisão, falando de opções de viagem, e nas cenas do pesadelo de Mark, em que o laboratório de trabalho, que nas primeiras páginas está sob a tonalidade pastel, no sonho aparece marcado pela iluminação vermelha.

6 Sobre o diálogo com a Pop Art, é importante lembrar, ainda, de que o uso de cores, nos quadrinhos, está em relação com o comércio e com a tecnologia (MCCLLOUD, 1995), elementos com os quais aquela também conversa. Um exemplo de artista que atua dentro desse tipo de diálogo, explorando as histórias em quadrinhos e o uso intenso de cores junto a traços fortes, em sua relação com a vida moderna, é Roy Lichtenstein (1923-1997).

7 Reflexão esta que poderíamos estender, em um outro momento, à relação das tecnologias com as ficções no mundo em que vivemos.



Figura 3 Hanuka, A.; Hanuka, T.; Lavie, *O divino*, 2016, cena da explosão das minas terrestres.

No mais, existem também quadros em que é explorado o contraste entre as cores de tom mais suave e mais forte. Nesse viés, uma cena interessante de ser citada se trata daquela em que Thomas está usando de magia para atacar a base do exército. As pessoas e quaisquer objetos são opacamente esverdeados, enquanto que os traços que remetem a um plano que fuja a um entendimento racional, ou que digam respeito a algo interno ao corpo humano, é marcado pela cor rosa vibrante (Figura 4).



Figura 4 HANUKA, Asaf; LAVIE, Boaz., *Evil Tender*, 2016. Disponível em: Disponível em: <https://goo.gl/378Jg6>.

Outros detalhes que operam nesse sentido, em outros espaços da narrativa, são a cruz no pescoço de Luke e os guerreiros que antes eram esculturas.

Nesse ponto, indo um passo adiante do contexto mais atual de relações com a aplicação das cores nos movimentos artísticos, ao pensarmos as emoções a que elas podem estar relacionadas, cabe recordar da preocupação com as cores em um movimento anterior ao da Pop Art e que teve espaço no início do século passado: o Fauvismo. Nele, temos o uso de tom puros (também presente no primeiro movimento artístico cita-

do), em uma manipulação que foge à verossimilhança⁸ e que aproveita as iluminações pelo vermelho, azul e alaranjado (ITAÚ CULTURAL, s. d.), cores que, de fato, se fazem bastante presentes na arte de *O divino*. A ideia, com esse uso, era poder explorar o impacto emocional das cores, por meio de cores vivas (NOGUEIRA, 2014, p. 2717), como que na representação de um outro mundo que não aquele a que estivesse habituado o leitor, o mundo da natureza.⁹ Outro recurso bastante utilizado se trata das cores complementares, o que também ocorre na narrativa.

Henri Matisse (1869-1954), tido como artista fundador do movimento, inicialmente recebeu críticas por seu trabalho de cores repetidas e que



Figura 5 Hanuka, A.; Hanuka, T.; Lavie, 2016, *Evil Tender*, Luke e parte do grupo dos garotos que prendeu Mark.

8 McCloud (1995, p. 192) menciona que as cores acentuam o caráter de realidade nos quadrinhos. Podemos ver que essa ideia se aplica, de certa forma, a *O divino*, na medida em que, como veremos adiante, existe uma intensificação da realidade. Por outro lado, esse movimento de intensificação nos coloca em confronto com essa mesma realidade.

9 Nesse sentido, Paul Soulier comenta sobre Collioure, na qual se espelha *A janela aberta*, de Matisse: “É essa luz intensa, esse deslumbramento perpétuo, que dá a um nortista a impressão de um novo mundo” (SPURLING, 1999, p. 331 apud BALL, 2014, p. 5, tradução minha).

não correspondiam à realidade com a qual sua pintura tinha relação. Mas, assim que começou a se defender desse tipo de acusação, o pintor disse que “a principal função da cor deveria servir à expressão da melhor forma possível.” (MATISSE, 1908 apud BALL, 2014, p. 8, tradução minha). Na interpretação de Ball (2014), ele usava a cor, portanto, “não como um método para representar a exata semelhança do que ele viu antes dele, mas sim as sensações que cada objeto evocava.” (BALL, 2014, p. 8, tradução minha).

As cores, em *O divino*, podem ser postas em paralelo com essa ideia ao passo que recriam um senso de vitalidade¹⁰ relacionado ao cenário que os autores se propõem a narrar, dialogando com a “compreensão das emoções que as cores fortes podem causar” (KOMITOR, s. d., p. 2, tradução minha) e o efeito que a influência mútua das cores (ideia da complementariedade, citada anteriormente) tem na percepção humana. E esse uso das cores vivas, em seu teor de expressividade antes que no de descrição, no que se refere à obra analisada, tem uma relação bastante interessante com a maneira como Matisse se sentia quando produzia suas pinturas:

Mais tarde Matisse explicou que a miséria era o estado de espírito que produzira a exploração fauvista. Essa explicação foi um choque para muitos membros do público: as pessoas achavam difícil acreditar que camadas de frustração estavam por trás do brilho alegre de pinturas como *A janela aberta* (1905). (BALL, 2014, p. 6, tradução minha).

Tratando-se de *O divino*, a própria obra se encarrega de nos oferecer pistas sobre isso, pois um cenário devastado pela guerra é povoado por cores que não imaginamos estarem presentes em um espaço como esse. Porém, é a exploração artística desse lugar, por meio de elementos como as cores, que permite que haja a tensão entre o que é ficção e o que é realidade. Nesse viés, Tomer dá como exemplo a selva, marcada no livro por um verde profundo, e os tons de neon usados nos momentos de remissão ao fantástico, o que funcionaria como ruptura com as cores que, cotidia-

10 “Sua ideia [do fauvismo] não era imitar a natureza, mas recriar o sendo de vitalidade, poder e força elevados que se obtém ao olhar para a natureza.” (KOMITOR, s. d., p. 6, tradução minha).

namente, temos na natureza. Ele fala em “quebrar com a superfície do ‘real’” (HANUKA, T., 2015c, tradução minha), sem perder a harmonia – e compara isso a andar em uma corda bamba.¹¹

Reparemos, seguindo essa perspectiva, no quadro demonstrado na Figura 4, em que vemos uma violência bastante visceral. Acerca disso, Asaf fala em ir para “algum lugar profundo em sua mente”, onde “as fronteiras entre o interior e o exterior começam a ofuscar um pouco.” (HANUKA, A., 2015b, tradução minha). Ou seja, além de uma preocupação com as relações entre o real e situações de teor mais ficcional, podemos depreender um trabalho em torno de fronteiras – o que é ser criança? Em que se define infância no que tange à ficção e à realidade? O que é ser uma pessoa dentro e fora de Quanlom? Como viver as histórias daquelas crianças?

Outro aspecto da obra que nos permite refletir sobre essas fronteiras são os traços utilizados, de caráter realista. De acordo com McCloud (1995, p. 28-36), o desenho realista é aquele que mais se aproxima de seus equivalentes reais, situação em que a consciência se direciona bastante à figura do personagem para ler o quadro, de forma que ele acaba dividindo mais espaço com o texto do que ocorreria, por exemplo, no caso dos cartuns, as formas mais distanciadas de um desenho realista. Ainda de acordo com o autor, esse uso está relacionado à representação da beleza e da complexidade do mundo físico, em que se precisa, de fato, fazer uso de algum tipo de realismo. (MCLOUD, 1995, p. 41)

Nesse sentido, ao observarmos as crianças, por exemplo, vemos denotadas a apreensão e a seriedade que caracterizam a luta pela vida que empreendem em meio à floresta, distanciando-as, por vezes, do que costumamos entender como crianças. Nas Figuras 4 e 5 (nesta última, temos um close-up)¹², podemos visualizar esses traços e o que sentimos provavel-

11 Acerca da exploração desse espaço do fantástico, o ilustrador menciona como influência o mangá japonês *I am a hero*, de Kengo Haganazawa, nos quais os efeitos especiais funcionam dentro da estória, não como um elemento que situe acima da ação. (HANUKA, T., 2015a, tradução minha).

12 De acordo com Eisner (1989), “Expressões faciais que atingem a narrativa exigem close-ups” (EISNER, 1989, p. 21). Nessa cena, Luke faz a última ameaça a Mark, a fim de que ele ajude as crianças a desarmarem a bomba que explodirá a montanha.

mente se diferencie do que emana da Figura 2, um dos poucos momentos do livro em que podemos vê-las sorrir.

Podemos contatar no livro, portanto, uma infância onde o brincar, por exemplo, deu lugar a responsabilidades que não julgamos serem de crianças, mas que, mesmo diante desse cenário, tem presente os sorrisos. O diferencial está em que eles não surgem em um momento de brincadeira desprovida de preocupações, mas sim em instantes de bastante conectividade com o espírito que habita a montanha e as protege. As cores mais vivas, de acordo com o desenvolvido no decorrer da discussão, se fazem presentes nesse tipo de relação, enquanto em cenas como a da Figura 4 são os tons pastéis que texturizam o ambiente. De uma forma ou de outra, a vivacidade não retrata, diretamente, um mundo em que não é simplesmente habitado por coisas ruins, mas, antes, um mundo em que, constantemente, tem de se resistir a elas e às realidades impostas. Logo, um mundo em que se sofre também, habitado pela tristeza de Matisse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer das breves observações feitas sobre a história em quadrinhos, pudemos acompanhar alguns movimentos do enredo e aspectos da arte gráfica que criam uma outra estória em torno dos irmãos Htoo. Nesse sentido, podemos considerar que a ideia de que os irmãos teriam poderes mágicos ajuda a construir uma narrativa que explora bastante o jogo de cores e os traços de forma a problematizar fronteiras entre realidade e ficção. Argan (2013) registra uma fala de Matisse acerca da pintura do artista intitulada *A dança* (1910): “para o céu um belo azul, o mais azul dos azuis [...], e o mesmo vale para o verde da terra, para o vermelhão vibrante dos corpos.” (MATISSE apud ARGAN, 2013, p. 259). É um pouco disso que temos nas cores de *O divino*, que, ao mesmo tempo em que conversam com a realidade, intensificam a percepção e o questionamento sobre ela e sobre o que seria o ficcional ou o mágico.

No mais, no que diz respeito ao espaço que o mágico-religioso, em específico, adquire na obra, interessante notar a proximidade que isso tem

com a escolha dos artistas por escreverem algo relacionado aos irmãos Johnny e Luther:

Nós realmente sonhamos em ter superpoderes e depois lemos essa história sobre esses gêmeos que realmente têm poderes, pelo menos de acordo com as pessoas ao seu redor. Foi esse espelho distorcido que refletia tudo o que sempre sonhamos, mas em um mundo que era tão trágico e triste. Para nós, mergulhar nisso foi uma forma de talvez entender parte de nossa infância e acho que para Tomer ficou claro que esse era um projeto de quadrinhos que faríamos juntos. (HANUKA, A., 2015a, tradução minha).

Temos, diante dessa escolha, as cores mais e menos vivas, em que a magia continua sobrevivendo apesar de tudo e há o sorriso para o sonho, a esperança e a alegria em Leh, mas também, e infelizmente, a destruição de corpos. Há ruínas de vidas e de espaços, no descuido do que leva às chamas e, em *O divino*, a insistência por haver fuga, uma espécie de reflexo para as regiões do mundo, entre elas Myanmar (ou Birmânia), que permanecem marcadas pelos conflitos em torno da ocupação de territórios por grupos étnicos diversos daqueles que ocupam espaços de poder. Ademais, a obra funciona para a construção de uma memória em torno do que acontece em lugares como esse, retratando a maneira como ambientes e pessoas ficam marcados por aquilo que lhes acontece, por meio de cores e traços que ajudam a intensificar até mesmo narrativas outras, como as memórias de Ishmael: “Estou empurrando um carrinho de mão enferrujado numa cidade em que o ar cheira a sangue e carne queimada.” (BEAH, 2007, p. 21).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. A arte como expressão. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ASSOCIATED PRESS. Briefly, Myanmar's 'God's Army' Twins Reunite. *The New York Times* (on-line), 02 nov. 2013a. Disponível em: <https://goo.gl/RH82tV>. Acesso em: 18 nov. 2018.

BALL, Jessica. Matisse, prince of the fauves: color, criticism, and the open window, Colliure. *Logos*, Springfield, v. 7, p. 4-12, outono de 2014. Disponível em: <https://goo.gl/EkWZdG>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BEAH, Ishmael. *Muito longe de casa: histórias de um menino soldado*. Tradução Cecília Gianetti. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

EISNER, Will. *Quadrinhos e a arte sequencial*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HANUKA, Asaf; HANUKA, Tomer; LAVIE, Boaz. *O divino*. Tradução Acácio Alves. Barueri, São Paulo: Novo Século Editora, 2016.

HANUKA, Asaf; LAVIE, Boaz. SDCC15: Asaf Hankua & Boaz Lavie Talk Masculinity, Fatherhood, and Endless War in 'The Divine'. [Entrevista cedida a] Zachary Clemente. *The Beat* (on-line), 27 jul. 2015a. Blog de notícias. Disponível em: <https://goo.gl/zxeecd>. Acesso em: 21 nov. 2018.

HANUKA, Asaf; LAVIE, Boaz. Asaf Hanuka & Boaz Lavie Talk 'The Divine'. [Entrevista cedida a] Chris Jakufka. In: JALUFKA, Chris. *Evil Tender* (on-line), 10 ago. 2015b. Disponível em: <https://goo.gl/378Jg6>. Acesso em: 21 nov. 2018.

HANUKA, Asaf; HANUKA, Tomer; LAVIE, Boaz; ZAINAB, Akhtar. The Divine creators on dragons, deities, and child soldiers (plus an exclusive preview). [Entrevista cedida a] A. V. Club. *A. V. Club* (on-line), 28 mai.

2015c. Jornal de entretenimento. Disponível em: <https://goo.gl/ye6SgF>. Acesso em: 21 nov. 2018.

HTOO, Luther.; HTOO, Johnny. Myanmar's rebels recount tales of horror. [Entrevista cedida a] Veronica Pedrosa. *Aljazeera* (on-line), 15 set. 2013b. Disponível em: <https://goo.gl/wTWqUG>. Acesso em: 18 nov. 2018.

ITAÚ CULTURAL. Arte pop. In: *Enciclopédia Itaú Cultural* (on-line). Disponível em: <https://goo.gl/pNVvbZ>. Acesso em: 12 jan. 2019.

ITAÚ CULTURAL. Fauvismo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural* (on-line). Disponível em: <https://goo.gl/Y6WwP5>. Acesso em: 12 jan. 2019.

KOMITOR, Deb. Fauvism and its colors. In: COLORADO STATE UNIVERSITY. *Students Publications: Art and Art History*. Disponível em: <https://goo.gl/VWeyVr>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MACMILAN (Editora). The Divine. In: MACMILAN (Editora). *Macmillan Publishers* (on-line). Site da editora. Disponível em: <https://goo.gl/y7vibl>. Acesso em: 21 nov. 2018.

MARQUES, Ana M. De Ana para Eduardo. In: MARQUES, Ana M.; JORGE, Eduardo. Poemas sobre o permanecer e o partir. *Piauí* (on-line), jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/j5JEPl>. Acesso em: 17 nov. 2018.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Elcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

NOGUEIRA, Rejane M. de O. Uma explosão de cores no início do século XX: o Fauvismo. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE IMAGEM, 4., 2014. ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE IMAGEM, 1., 2014. Londrina. *Anais [...]*. Disponível em: <https://goo.gl/HfAzni>. Acesso em: 12 jan. 2019.

O'KANE, Maggie. Two little boys. *The Guardian* (on-line), 27 jul. 2000. Disponível em: <https://goo.gl/2NWoxh>. Acesso em: 18 nov. 2018.

SINGER, Peter Warren. *Children at war*. Nova York: Vintage Books, 2005.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para o estudo da cultura pop. *Logos 41*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/>

FG6R4h. Acesso em: 12 jan. 2019.

TIME STAFF. The twin terrors. *Time* (on-line), 07 fev. 2000. Disponível em: <https://goo.gl/6xr5SS>. Acesso em: 18 nov. 2018.

O ROMANCE ENTRE A LITERATURA E A MATEMÁTICA: UMA LEITURA DE O FILHO DE MIL HOMENS

MARIBEL BARBOSA DA CUNHA*

RESUMO Este trabalho se propõe a realizar um estudo envolvendo literatura e matemática. Para estabelecer essa aproximação, elegeu-se como corpus de análise o livro *O filho de mil homens*, do escritor português Valter Hugo Mãe; e para uma conversa teórica o *Elogio de las matemáticas*, de Alain Badiou e *Exasperación de la filosofía*, de Gilles Deleuze. Para tanto, Isaac Newton (1642-1727) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) serão evocados neste estudo, pois foram estudiosos muito importantes para o estudo das séries infinitas – propostas por Deleuze. Assim, este trabalho tem por objetivos: realizar uma breve leitura do romance *O filho de mil homens*; investigar as possíveis andanças da matemática percorridas pelo livro; e reforçar a manifestação das artes na ciência e da ciência nas artes. Deixa-se claro que, embora faça menção à matemática, este trabalho não tem por objetivo trazer aplicações dos algoritmos do cálculo. Sendo assim, este apresentar-se-á como uma intervenção que transita pelos campos evocados no conjunto da expressão: {filosofia \in literatura + matemática \subset artes}.

PALAVRAS-CHAVE 1. Literatura Portuguesa 2. Matemática 3. Ficção.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC), sob orientação do professor Luiz Felipe Guimarães Soares. Bolsista Capes. E-mail: maribel.cunha23@gmail.com

INTRODUÇÃO

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído... (CALVINO, 1990, p. 19-20).

Tomo como primeira abordagem deste estudo, envolvendo literatura e matemática, as palavras de Guillermo Martínez por ocasião do seu pronunciamento, em 2003, na Cátedra de Literatura da Universidade de Boston, na qual discursou sobre: Borges e a matemática. Martínez evidencia que sempre que alguém escolhe um ângulo para falar de determinado tema, introduz um certo tipo de distorção no fenômeno que se propõe a estudar. (MARTÍNEZ, 2006).

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, também aponta na mesma direção de Martínez, ao propor uma mudança do ponto de observação:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 1990, p. 19).

A este ângulo e a este ponto de observação, chamarei aqui de leitura. Da leitura que faço ao abordar o romance *O filho de mil homens*, do escritor português Valter Hugo Mãe, há um jogo de intensidades, onde tomo o cuidado de não passar por cima do texto com conceitos puramente da matemática, mas também não fingir desconhecimento da presença de rastros matemáticos que transparecem nele.

Dessa forma, reforço o objetivo deste trabalho em realizar uma leitura do romance *O filho de mil homens*, salientando algumas andanças matemáticas percorridas pelo livro. Por isso, deixo claro, que embora este estudo se proponha a trabalhar com algumas menções matemáticas, não é seu objetivo trazer aplicações dos algoritmos do cálculo, mas de estabelecer uma aproximação entre a literatura e a matemática, sendo mais um *pensar sobre* do que um *calcular com*.

Passamos então ao autor do romance *O filho de mil homens*, o escritor português Valter Hugo Mãe, como é reconhecido no meio literário. A propósito do uso do sobrenome *Mãe*, em muitas entrevistas o autor deixa claro que a mudança tem a ver com o fato de que ele vê as mulheres como a parte mais forte da humanidade, principalmente as mulheres que experimentam a maternidade, ou seja, as mães, pois nada é tão extraordinário do que poder dividir o corpo em dois, e isso tem muito a ver com a literatura, que é completa e perfeita, assim como as mães também o são.

Os quatro primeiros romances de Mãe: *o nosso reino* (2004); *o remorso de baltazar serapião* (2006); *o apocalipse dos trabalhadores* (2008); e *a máquina de fazer espanhóis* (2010), são conhecidos como a tetralogia das minúsculas, pois são escritos sem nenhuma letra maiúscula, incluindo o próprio nome do autor, pois pretendem chamar a atenção para a liberdade do pensamento literário e a igualdade das palavras na sua grafia. Já os três últimos romances constituem-se em uma outra fase do autor, são eles: *O filho de mil homens* (2011); *A desumanização* (2013); e *Homens imprudentemente poéticos* (2016).

ENTRE LITERATURA E MATEMÁTICA: UMA LEITURA DE O FILHO DE MIL HOMENS¹

Sir Isaac Newton (1642-1727) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foram estudiosos muito importantes para o estudo das séries infinitas. Tanto que, até hoje, leibnizianos e newtonianos disputam a paternidade dos infinitésimos. Porém, a verdade é que nem Newton nem Leibniz foram os descobridores do cálculo diferencial.

Segundo Stewart (2016), a paternidade do cálculo diferencial é atribuída a Isaac Barrow (1630-1677), que descobriu que problemas de tangente (resolvidos através do cálculo diferencial) e problemas de área (resolvidos através do cálculo integral) estavam estritamente relacionados, concluindo assim, que a derivação e a integração eram processos inversos.

A partir daí, Leibniz e Newton exploraram essa relação e a usaram para desenvolver o Teorema Fundamental do Cálculo (TFC), que dá a relação inversa precisa entre a derivada e a integral. Nas palavras de Stewart “O Teorema Fundamental do Cálculo é inquestionavelmente o mais importante do cálculo e realmente é um dos grandes feitos da mente humana.” (STEWART, 2016, p. 353).

Por essa razão, quando colocamos em evidência o cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial, atribuímos a Leibniz o cálculo associado à lógica e à metafísica, e a Newton o cálculo e suas aplicações na física e nos fenômenos naturais, já que ambos organizaram o cálculo ao mesmo tempo.

Por conta de este trabalho possuir como foco o cálculo dado pela perspectiva de Leibniz, é necessário enfatizar que o cálculo infinitesimal desenvolvido por este estudioso além de ser extremamente importante em termos de notação e terminologia, é também fundamental hoje em dia. Foi Leibniz quem convencionou utilizar a notação dy/dx (que indica a derivada) para representar uma quantidade infinitamente pequena, e o símbolo \int (que indica a integral) para representar a palavra soma. Segundo

1 Algumas abordagens presentes nesta seção foram publicadas na *Revista Garrafa*, em 2017, sob o título “O cálculo diferencial como ficção: aproximações entre literatura e matemática”.

Deleuze (2006, p. 58) não seria possível existir física sem equações diferenciais tamanha sua importância.

Pois bem, acredito que já neste ponto, depois de discorrermos um pouco sobre o nascimento do cálculo diferencial, o questionamento mais óbvio que paira sobre o assunto é da possibilidade de se atrelar a matemática do cálculo diferencial à literatura de um romance, por exemplo. Sobre isso, o pesquisador Jacques Fux pontua:

Sabemos, porém, que os estudos comparativos hoje podem se relacionar com diversas áreas do conhecimento e não mais somente com as Ciências Humanas. Um dos casos menos convencionais é a utilização de matemática como estrutura e argumento ficcional em algumas obras literárias. (FUX, 2016, p. 81)

Entendendo a possibilidade dessa aproximação em Fux e entrando na brincadeira de Leibniz, diria que não só é possível estabelecer relações entre o cálculo e a ficção, como também é *impossível*². Comumente, costumamos ver o cálculo e a matemática como um todo, como uma vilã abstrata, problemática e distante da realidade. Porém, quando aproximamos matemática e literatura, percebemos que a abstração da matemática encontra sua reverberação na imaginação, que nada mais é que uma abstração envolta no campo da ficção.

Tanto isso soa estranho quanto curioso que o próprio Leibniz utiliza a expressão ficção bem fundamentada para se referir à realidade da matemática. Calcular é uma atividade ficcional. Pois, em se tratando do cálculo diferencial, temos em Leibniz que esta operação matemática mobiliza conceitos que não podem ser justificados do ponto de vista da álgebra clássica ou do ponto de vista da aritmética, conforme podemos observar na figura abaixo:

2 “Serão chamadas impossíveis: 1) as séries que divergem e pertencem, portanto, a dois mundos possíveis.” (DELEUZE, 1991, p. 94)

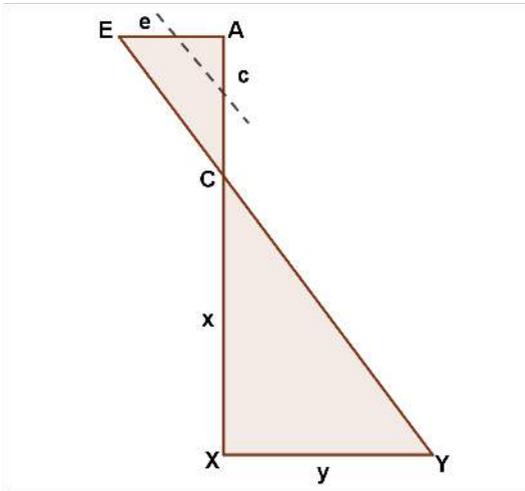


Figura 1 Triângulo de Leibniz.

Leibniz utilizou o fato de os triângulos CXY e CEA serem semelhantes para obter dy/dx , ou seja, para representar uma quantidade infinitamente pequena, uma vez que, neste caso, $c = 0$, e $e = 0$, mas c/e não é igual a zero, c/e é uma relação perfeitamente determinada, igual a x/y – incontestável e determinada. É incontestável, já que c tornou-se igual a zero e e torna-se zero; e está completamente determinada, uma vez que c/e , $0/0$ não é igual a 0 ou 1, é igual a x/y .

Ou seja, as quantidades que não são nada e que são iguais a zero são uma aritmética absurda, que não têm realidade aritmética nem realidade algébrica. Então, são pura ficção. E isso não significa que o cálculo diferencial não absorva nada de real, muito pelo contrário, o cálculo diferencial é uma ficção que pode nos fazer pensar sobre a existência. Em outras palavras, o cálculo diferencial é um tipo de união da matemática e do existente, é o simbólico do existente; é um meio de exploração fundamental e real da realidade da existência. (DELEUZE, 2006, p. 65)

Assim como podemos pensar nas personagens literárias que compõem os romances, por exemplo. Pois, se essas personagens nada mais são que uma seleção de características, de atributos, de modos de ser e

agir, que vão construindo um ser imaginário, ou seja, um conjunto de elementos que permitem a este ser ganhar densidade, podemos afirmar que a personagem ficcional tem relação com o mundo, já que se configura como uma possível emanção da realidade, sendo também uma vida possível, uma forma de vida ficcional imaginária e, que, mesmo que não faça parte do mundo real, é através dela que conseguimos ler o mundo social concreto.

Em *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe nos apresenta uma narrativa viscosa, paradoxalmente sólida e líquida, que parece escorrer e aderir às entranhas dos sentimentos, tocando o profundo da alma humana. Nela, é trazida à tona a situação do homossexual (o homem maricas), que pelo olhar de Silviano Santiago, “é um ser completo, mas que os intolerantes gostariam que fosse rachado ao meio”; da anã sem nome, e tratada apenas como a mulher que diminuía, que diminui até a morte como castigo por engravidar de um dos 15 homens da aldeia; do órfão; do homem que chega aos 40 anos e ainda não casou e não teve filhos; da mulher que é enganada e enjeitada após perder a virgindade. É nesse caldeirão de tantas outras rotulações e marginalizações que esses personagens sobrevivem até se encontrarem uns nos outros.

O romance, estruturado em vinte capítulos, revela sua carga de emoções, ao evidenciar, já em seu primeiro capítulo, a aparição do personagem Crisóstomo, um pescador, que ao chegar à idade de quarenta anos, assume a tristeza de não ter tido um filho. Revela-nos uma vontade desmedida em tê-lo, para que assim pudesse sentir-se inteiro, pois a ausência de um filho lhe transformava em metade “[...] sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras [...]”. (MÃE, 2012, p. 11).

Curioso, é que o próprio nome de Crisóstomo nos anuncie essa ideia de divisão, visto que etimologicamente o sufixo *tomo*, do grego τόμος, significa *pedaço cortado*, *parte*, *porção*. Crisóstomo é o ser em pedaços, é o ser-metade que procura no filho completar-se. Porém, em algum momento, essas fendas são remendadas, pois outras personagens integram esse

mundo de rupturas a que Crisóstomo está alocado. O órfão Camilo, a enjeitada Isaura e o tio Antonino são os pilares da invenção e da construção de um novo modelo familiar.

O romance nos leva a perceber que até mesmo as falas são cortadas das personagens, permitindo-nos conhecer seus anseios somente pelo que o narrador nos apresenta. E, por ser composto por capítulos, que por si só já demarcam a divisão da obra, estes também sofrem cortes em virtude da sua não linearidade para que possamos conhecer as tantas personagens dessa narrativa (e não menos importantes).

Ao lado do Crisóstomo, que chega aos 40 anos e assume a tristeza de não ter um filho, tem-se a personagem Isaura, que passa de mulher enjeitada à mulher de um homem maricas. Isso se dá de um modo estilhaçado e decadente, porque há uma profundidade enorme em Isaura, há uma desapropriação dela mesma “era uma mulher carregada de ausências e silêncios.” (MÃE, 2012, p. 60); fazendo coro junto a mãe que também compartilhava da mesma brevidade da vida “de certo modo, ambas pareciam esgotadas do tempo prematuramente. Como esses mortos cujas almas se esqueceram de partir. Iguais.” (MÃE, 2012, p. 50). E, para tocar Isaura, devemos nos aproximar de sua ruína, do seu vazio.

Frustrada e enjeitada, aos dezesseis anos pelo primeiro amor, casa-se com Antonino, o homem maricas. Rejeitados pelo povo, vistos como duas aberrações que se juntam para formar uma amálgama profana, vivem seu casamento de fachada até o Antonino fugir. “Sentou-se depois a beber água. Sentia-se o calor. De tão magra que estava já não suave. Pensou que o amor era mau.” (MÃE, 2012, p. 57).

À Isaura nada mais restava, a não ser abominar o fino fio de amor que ainda lhe sustinha; seu pensamento era de que o amor não era bom, era sofrimento, o amor era mau. Mas, lá no fundo, ela ainda esperava, e se esperava, é porque amava.

Amanhecera vazia, sem ninguém dentro de si mesma, e foi como se encheu com a ideia de afinal ser impossível esquecer o amor. Porque o amor era espera e ela, sem mais nada, apenas esperava. A Isaura sabia que amava alguém por vir, amava uma abstração de alguém no futuro. Ela esperava o futuro, e

esperar era já um modo de amar. Esperar era amar. (MÃE, 2012, p. 59).

“A Isaura via-se naquela instabilidade e oscilava entre querer muito e não querer nada.” (MÃE, 2012, p. 82). É aquela que vê o amor como um mal, mas o espera. “A Isaura sentiu que estava triste e feliz ao mesmo tempo.” (MÃE, 2012, p. 117). É um todo paradoxal, instável e oscilante, pois para além da ficção literária, Isaura é a reverberação de outras tantas Isauros – mulheres enganadas e enfeitadas.

Isaura junto a Crisóstomo, o órfão Camilo e o tio Antonino constituem uma família que provém dos “restos de outras famílias”. Esse resto, leio aqui como a sobra de uma divisão, que pode ser entendida como a própria operação matemática. Esses personagens são cortados, divididos, restados. São resto de resto.

Somo a isso a presença de rastros matemáticos, em *O filho de mil homens*, confirmados através de algumas expressões incessantemente repetidas em todo o texto, tais como: dobro, grandeza, meia, inteiro, metade, infinito, composto, complexo. Porém, isso não nos quer dizer que essas expressões sejam sinônimo único matemático, mas que se ligam com números que passeiam e despasseiam no romance. Em alguns dos fragmentos, o pescador Crisóstomo vê a matemática como uma divindade, colocando-a como sinônimo de genialidade.

Depois, enquanto preparavam as redes, o pescador perguntou-lhe se não gostava da escola, se não gostava de estudar. E o rapaz disse que sim, que até era bom em matemática. O pescador pensou que o seu filho seria uma raridade das boas, porque ninguém percebia de matemática, só os gênios. O Crisóstomo, uns segundos antes de o dizer, pensou que aquele era o seu filho e pensou que o seu filho era génio. [...] E o homem que chegou aos quarenta anos insistiu dizendo-lhe que se a vontade de estudar não acabara, e se até era bom em matemática, devia fazer caminho para a escola e não para o barco. [...] O Crisóstomo respondeu que não lhe faltava nada, estava inteiro. E o rapaz pequeno disse-lhe que então ele devia passar a ser o dobro. Ser o dobro, disse. O pescador abraçou-o de encontro ao peito. Era o seu filho génio, o que sabia matemática e que sabia fazer caldo verde e domesticar os cães como ninguém. Era o seu filho génio, com as palavras que lhe faltavam [...] E disse à natureza que queria encontrar uma mulher simples, uma que

gostasse de viver numa casa pobre com um pescador humilde que tem um filho que é gênio. (MÃE, 2012, p. 15-18).

Em Valter Hugo Mãe temos a premissa da velha matemática clichê, evidenciada pelos vocábulos *ninguém* e *só*, que separa os que sabem a matemática (os gênios) dos que não sabem. Fazendo coro à lógica básica de que [Camilo é bom em matemática/ quem sabe matemática é gênio/ então, Camilo é gênio]. Assim, faz-se importante salientar que esta visão de uma matemática endurecida e atribuída com louvor aos que enfrentam a sua “dureza”, nos é dada pelo Crisóstomo, que até então se sentia metade pela ausência de um filho.

Badiou (2016), em seu *Elogio de las matemáticas*, confirma que a grande maioria dos matemáticos têm uma relação extraordinariamente aristocrática com a matemática, contentando-se com as considerações de que somente eles a compreendem e somente seus colegas são capazes de entender suas demonstrações. Portanto, nos encontramos em um campo bastante fechado, que às vezes faz algumas tentativas para abordar um público um pouco mais amplo. De forma que o próprio filósofo reconhece que a aristocracia matemática é a mais restrita de todas as aristocracias possíveis. (BADIOU, 2016, p. 25)

Além dessa matemática confinada em um mundo intelectual extremamente denso e aristocrático, há também a matemática escolar e universitária, cuja utilidade tem servido apenas como método de seleção das elites que prestam concursos para as grandes escolas científicas. No fim das contas, a finalidade acaba sendo seletiva e esta situação vem prejudicando a matemática. A seleção acaba por criar essa separação dos que sabem e dos que não sabem matemática, assim como evidenciada em *O filho de mil homens* pelo discurso do pai Crisóstomo ao filho Camilo.

Assim, Badiou (2016) como num gesto de redenção e salvamento da matemática, apresenta-a como uma claridade magnífica.

Debo decir que lo que realmente me cautivó fue la sensación de que ejercitar las matemáticas, es un poco como seguir un camino extremadamente retorcido y complejo, en una selva de nociones y conceptos y, a pesar de

todo, en un momento dado ese camino conduce a un claro magnífico. Esa sensación cuasi estética de las matemáticas me impactó muy temprano. (BADIU, 2016, p. 13).

Essa claridade magnífica, descrita por Badiou (2016) para traduzir o que seja a beleza da matemática, é algo singular. Da mesma forma, quando ele compara a abordagem matemática com um passeio na montanha. Segundo ele, o trajeto é longo e difícil, com muitas curvas, encostas íngremes, e quando você pensa que já chegou, ainda há mais uma curva, mas quando você chega ao topo, a recompensa é única.

Dessa forma, Badiou (2016) ressalta essa beleza oculta da matemática, aproxima-a da literatura, enfatizando que:

Pero perfectamente los matemáticos pueden ser, como los poetas, personajes anarquizantes y románticos, o contemplativos y retirados. Porque, finalmente, lo que cuenta en matemáticas es la invención, que a menudo surge tras noches de trabajo incierto, en una especie de intuición contingente. (BADIU, 2016, p. 52)

Em Badiou (2016), percebemos que a invenção é dada a poetas e matemáticos como uma reta coincidente e não concorrente, pois quaisquer evidências, sejam elas matemáticas, biológicas, filosóficas... que apareçam em uma obra literária são moldadas e transformadas unicamente em literatura. Afinal, a ficção se faz a partir de uma soma de perspectivas – sejam elas matemáticas ou literárias –, de um narrador (quando se tem) e de personagens, que criam um aglomerado em uma suposta totalidade a que chamamos de livro de romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afirmar que a ficção passeia e faz morada na literatura não nos causa espanto, porém quando ela passa a transitar pelos cálculos matemáticos, é um movimento bastante curioso. Deleuze explora essa aproximação em *Exasperación de la filosofía* ao trazer à tona as ideias de Leibniz e sua con-

tribuição para a matemática ao desenvolver o Teorema Fundamental do Cálculo (TFC), que trata dos estudos sobre o cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial, enquadrando-o como uma ficção bem fundamentada em relação à existência matemática.

Dessa forma, este trabalho buscou realizar uma breve leitura do romance *O filho de mil homens*, do escritor português Valter Hugo Mãe; investigar as possíveis andanças da matemática percorridas pelo livro; e reforçar a manifestação das artes na ciência e a ciência nas artes, aproximando assim, essas duas áreas aparentemente tão díspares.

A partir do que Deleuze apresenta dos estudos de Leibniz, fica evidente que somente pela ficção – elo entre literatura e matemática – nos é permitido imaginar. A imaginação de cálculos e personagens é o que nos faz criar mundos possíveis na impossibilidade.

Portanto, termino por dizer que a invenção, sugerida por Badiou, é o ponto alto que perpassa literatura e matemática, sem discriminação. Se podem ser comparadas, podem ser aproximadas, pois aproximá-las não é impossibilidade, é inventividade, é olhar sob outro ângulo, sob outro ponto de observação. É outro modo de se fazer leitura.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Elogio de las matemáticas*: conversación con Gilles Haéri. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CUNHA, Maribel Barbosa da. O cálculo diferencial como ficção: aproximações entre literatura e matemática. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 43, p. 69-77, jul./dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Exasperación de la filosofía*: El Leibniz de Deleuze. Buenos Aires: Cactus, 2006.

FUX, Jacques. *Literatura e Matemática*: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARTÍNEZ, Guillermo. *Borges e a matemática*. Porto: Ambar, 2006.

STEWART, James. *Cálculo*: volume 1. 4 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

QUEM SÃO “AS MASSAS”?: ANESTÉTICA, BARBÁRIE E ESPETÁCULO EM JOGOS VORAZES

MONIQUE HELOÍSA DE SOUZA*

RESUMO A palavra *distopia* tem raízes no grego e significa o “lugar da dor” – *dys* (dor) e *topos* (lugar). Entende-se, então, por que os picos de publicação desse gênero literário aconteceram em momentos históricos marcados por choques e/ou longos períodos de terror. Nos 17 anos que sucederam os ataques de 11 de setembro, nos EUA, uma onda distópica dominou a indústria cultural – tendo como público principal os jovens, principalmente aqueles na faixa etária da adolescência. As possibilidades dessas obras, entretanto, acabam subaproveitadas, visto que as instituições legitimadoras se prendem à dicotomia “literatura vs. entretenimento” e deixam de se perguntar sobre a função, a mensagem, os efeitos e o potencial crítico-social-cultural da distopia juvenil. A partir da leitura da trilogia *Jogos Vorazes* (2008), da estadunidense Suzanne Collins, esta comunicação se propõe a refletir sobre a distância entre a cultura de massas e tais instituições. Como exemplo do subaproveitamento desses produtos, a trilogia alerta os adolescentes para a manipulação que a própria indústria cultural faz do público, e também para a dessensibilização em relação à barbárie, promovida pela sociedade de espetáculo em que vivemos, que acaba por transformar os jovens em vítimas e, ao mesmo tempo, em alvos.

PALAVRAS-CHAVE 1. Indústria cultural. 2. Distopia. 3. Literatura juvenil. 4. Jogos Vorazes.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: moniquehsouza@outlook.com.

I INTRODUÇÃO

Quando escolhi uma trilogia de literatura juvenil norte-americana como objeto de minha dissertação, recebi duas principais críticas. Primeiro, por ter decidido trabalhar com Suzanne Collins, uma autora norte-americana, quando havia tantas opções de autoras brasileiras invisibilizadas que faziam, e fazem, literatura de qualidade – considerando todos os significados que “literatura de qualidade” pode abranger. Como afirma Norma Telles, é verdade que “silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres” (TELLES, 1992, p. 50). Por esse motivo, tão importante quanto evidenciar esse silêncio e movimentar-nos para rompê-lo é celebrar o trabalho de mulheres, como Collins, que conseguiram falar e se fazer ouvir em um meio construído para interesses predominantemente masculinos. Principalmente considerando a crítica empreendida por ela em relação à onda de conservadorismo que vem varrendo a Europa desde o começo dos anos 2000 – em países como Áustria, França, Alemanha, Suíça, Dinamarca e Hungria –, que chegou há dois anos nos Estados Unidos e agora bate na porta do Brasil.

Como já proclamou Eliane Brum, em matéria para o jornal *El País*¹, na era da autoverdade o que importa não é o que se diz, mas sim que se diga. Quando a maior parte dos eleitores de Bolsonaro está na faixa dos 16

1 Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/16/politica/1531751001_113905.html/.

aos 34 anos, quando um garoto de 16 anos diz que “Ele [Bolsonaro] não tem discurso de ódio. Tá só expondo a opinião dele, falando a verdade”, talvez não seja tão absurdo pensar em *Jogos Vorazes* como uma ferramenta de despertar político, considerando seu viés revolucionário, que denuncia o uso da violência para a manutenção da soberania, as desigualdades entre classes e entre países.

Além disso, somos seletivos e seletivas em relação a quem pesquisamos, mas não a quem citamos. Analisamos obra(s) de autores brasileiros e autoras brasileiras, de todos os períodos, em todos os graus de (in)visibilidade; mas fazemos isso do alto da nossa ocidentalidade, focando nas teorias de Butler, Haraway, Beauvoir, Rich, Cixous, Deleuze, Derrida, Foucault, Benjamin, Bataille, Barthes, Adorno, Didi-Huberman, Blanchot. Sendo o assunto de minha pesquisa bastante recente, não existe uma extensa produção teórica que trate dele de forma aprofundada; dessa forma, em minha bibliografia, trabalho frequentemente com artigos de pesquisadoras e pesquisadores do Brasil, o que também é uma forma de fazer circular a produção de conhecimento brasileiro dentro e fora da universidade.

Depois, percebi que docentes e colegas não tinham muitas informações a respeito de *Jogos Vorazes*. Imaginei que uma parte talvez tivesse assistido a um ou outro filme, ou pelo menos ouvido falar da série, já que esta vendeu mais de 65 milhões de exemplares no mundo em apenas dez anos e foi traduzida para mais de 30 idiomas². Porém, essa não foi a realidade que encontrei. Quando me perguntavam: “O que você pesquisa?”, as reações à resposta variavam de total desconhecimento a total indiferença. E também tive que, em diversas ocasiões, defender a trilogia, desconstruindo rótulos como “entretenimento” e “literatura ruim” – a tão conhecida divisão entre “arte verdadeira” e “cultura de massas”.

Pelo trabalho de Cláudia Neiva de Matos, deduzimos que os conceitos de *popular* e *de massas* tratam de ideias distintas, mas assumo que o modo como são vistos pelos espaços legitimadores da literatura não difere

2 Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2018/04/jogos-vorazes-ganha-edicao-especial-comemorando-10-anos-de-lancamento/>.

tão drasticamente assim, a ponto de podermos falar sobre ambas pela mesma perspectiva. Além disso, há um engano bastante frequente de quem participa desses espaços em relação a qualquer produção que fuja do cânone:

Apontando nuances muito diversas no território que procuram demarcar, enfatizando alternativamente os processos de produção, comunicação e/ou recepção, tais variantes apresentam todavia em comum o fato de evocarem fenômenos que *não são considerados plena ou propriamente “literários” [...], obras alheias ou antagônicas aos modelos literários institucionalizados.* [...] O único denominador comum desses enunciados é a *negatividade de sua conceituação*, que os relega à periferia dos domínios literários, estes sim delimitados de modo positivo, aparentemente sem problemas, por uma espécie de consenso: apesar da dificuldade em se produzir uma definição teórica de literatura, esta seria identificada e vivenciada como imagem e valor essenciais, facilmente reconhecíveis em seus limites mesmo pelas classes que dela não têm nenhuma experiência prática, isto é, que não lêem “literatura”. (MATOS, 1992, p. 309-310, grifos meus).

Podemos considerar também que o fato de um espaço ser institucionalizado, de ter o poder de legitimar o que é (ou não) arte, não significa que seja um reduto contra o senso comum e os preconceitos que encontramos nas sociedades.

2 LITERATURA DISTÓPICA JUVENIL E BARBÁRIE

A palavra *distopia* tem raízes no grego, unindo *dys* (dor) e *topia* (lugar) – ou seja, distopia é literalmente o lugar da dor. Desde o primeiro livro distópico da história – *Nós* (ZAMIATIN, 1924) –, esse gênero literário teve três ondas, com picos de publicação que alcançaram números altíssimos de vendas. Sendo as principais características dessas obras a perda da liberdade de escolha, questões relacionadas a direitos biológicos e reprodutivos, governos opressivos, desconfiança do Estado e inconformismo com estruturas hierárquicas, é natural que esses picos tenham acontecido em momentos históricos marcados por grandes choques e longos períodos de terror.

A primeira onda surgiu entre as décadas de 1930 e 1960, pelas tensões da Segunda Guerra Mundial e do controle social exercido pelos movimentos comunista e fascista. Entre os livros, estão: *Admirável mundo novo* (HUXLEY, 1932), *1984* (ORWELL, 1949), *Fahrenheit 451* (BRADBURY, 1950), *Laranja mecânica* (BURGESS, 1962). A segunda onda nasceu após a década de 1980, em um dos períodos mais intensos da Guerra Fria, e teve como tema principal a ansiedade em relação ao controle dos corpos. Pode-se citar *O conto da aia* (ATWOOD, 1985), *V de vingança* (MOORE; LLOYDE, 1988) e *Children of men* (JAMES, 1992).

A terceira onda, porém, após os ataques contra o *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001, diferencia-se das outras por alguns fatores. Enquanto grande parte das distopias anteriores pode ser classificada como “clássicas”, a maioria das produções distópicas pós-11/9 pertence ao repertório da indústria cultural. Além disso, enquanto as primeiras ondas incluíam títulos que traziam um alerta geral às sociedades de suas épocas, que denunciavam a todos os públicos os sentimentos de desesperança trazidos pelos períodos de guerra, a literatura distópica atual é direcionada ao público juvenil, principalmente a adolescentes.

Por quê?, surge a pergunta. Se tantas pessoas tiveram suas vidas atingidas pelos ataques, se o medo da ameaça terrorista é uma constante para tantas cidadãs e tantos cidadãos estadunidenses – independentemente de gênero, raça, classe, idade, escolaridade, sexualidade –, por que direcionar a literatura distópica contemporânea para o público adolescente?

A resposta – ou uma possível resposta – está nas estatísticas: a frequência com que crianças e adolescentes são alvos das mercadorias produzidas pela indústria bélica. Apenas de janeiro a maio de 2018, por exemplo, já havia acontecido 16 tiroteios em ambientes escolares. Nomes ressurgem em nossas memórias, capturados brevemente nos telejornais ou nos sites de notícias: Newtown, 2012, 27 mortos; Parkland, 2018, 17 mortos; Columbine, 1999, 13 mortos; Red Lake, 2005, 9 mortos; Nickel Mines, 2006, 5 mortos³; Ferguson, 2014, um jovem negro, de 18 anos, desarmado, que

3 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/05/massacre-em-santa-fe-ja-e>

foi morto a tiros por um policial⁴; Las Vegas, 2017, 59 mortos e mais de 500 feridos por um atirador de 64 anos que não tinha envolvimento com o Estado Islâmico⁵.

Os assassinatos se tornam mais atrozés quando constatamos que, dos cinco tiroteios que mais vitimaram pessoas em escolas, quatro deles foram realizados também por adolescentes ou recém-saídos da adolescência – evidenciando não apenas a zona selvagem de poder perpetuada e dominada por adultos e adultas, mas uma brecha que consome e corrompe jovens. Dessa forma, a literatura distópica juvenil surge como um aviso, um alerta para adolescentes, de que estão envolvidos, envolvidas nessas barbáries como vítimas e também como algozes.

3 POR QUE ESSA DISCUSSÃO É IMPORTANTE?

Podemos afirmar que é à literatura juvenil que o público jovem recorre quando se trata da leitura não obrigatória – exigida por família, escola ou exames de seleção para universidades. E que, não raras vezes, a escolha acontece em detrimento de literaturas brasileiras invisibilizadas ou obras canônicas. Mas a pergunta que devemos nos fazer é: o problema está na indústria cultural? Quando criticamos a cultura de massas, o que estamos criticando exatamente? Os próprios produtos direcionados às massas, apenas os efeitos que eles causam ou a maneira como são manipulados para obter esses efeitos?

Ao condenarmos a literatura juvenil por ocupar o lugar das literaturas brasileiras, dos clássicos, nas estantes e listas de leituras de jovens, não percebemos que não é uma competição. A literatura não é uma mesa cheia de tortas, que, se você comer muitos pedaços de um sabor, não vai conseguir comer nem um pouquinho dos outros. Nada proíbe adolescentes de experimentar novos gostos; nada impede que a literatura juvenil seja um

-o-quarto-com-mais-mortes-em-escolas-dos-eua-em-20-anos.shtml/.

4 Disponível em: <http://naoaguentoquando.com.br/reflexoes/jogos-vorazes-e-o-racismo/>.

5 Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/ao-vivo/centenas-de-tiros-sao-disparados-per-to-de-resort-e-hotel-em-las-vegas.ghtml/>.

aperitivo para outras – como muitas pessoas preferem chamar, a “porta de entrada”, a “ponte”. Ou de tornar-se a refeição principal.

Para João Adolfo Hansen, a figura do autor ainda é concebida por um viés de autoridade, implícita ou explicitamente legitimado pelas obras que fomos ensinados a chamar de cânone:

Como um resíduo trivial, a concepção de autoria como *authoritas* ainda hoje se acha em livros didáticos, como os de Gramática, em que trechos e frases de autores antologados como “clássicos” vernaculares são prescritos como *auctores* que exemplificam a moralidade de um uso autorizado e virtuoso. Está presente também em currículos de cursos de Letras, cujo cânone costuma oficializar clássicos por interesses aquém e além do estilo que estão no nacionalismo e em incisos dele, explícitos nos juízos de valor [...] (HANSEN, 1992, p. 29).

Roberto Reis, em seu artigo sobre o cânone, corrobora essa visão ao classificar a cultura como códigos que prescrevem ou limitam a conduta humana, que implicam “mecanismos de cerceamento social” – ou seja: “no interior de qualquer formação cultural as camadas dirigentes se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio” (REIS, 1992, p. 66). E então nos surge uma possibilidade que é tão veementemente rejeitada pela academia porque abala as estruturas e fere o ego dos que Hansen chama de “polícia discursiva”: se o público juvenil não lê os clássicos ou as literaturas brasileiras – pelo menos não por escolha própria –, isso significa que, talvez, não seja cativado por essas obras.

Por que motivos? Ainda que nada possa ser afirmado com certeza, surgem hipóteses, e levanto as mudanças vindas da associação entre literatura e tecnologias como a primeira delas. Me atenho aqui a duas pesquisas que trabalham com essas mudanças: a de Fulvia Zonaro, sobre construção da identidade cultural e leitora em tempos superficiais; e a de Francisco da Silva Vieira e Ederson Luís Silveira, sobre efeitos de sentido em discursos sobre a leitura na mídia.

Segundo essas pesquisas, a indústria do entretenimento – editoras, produtoras, empresas privadas patrocinadoras, sistemas de comunicação,

entre outros segmentos – tenta com afincos publicizar autoras e autores. Quem escreve livros ao público juvenil torna-se uma marca. Sites, *blogs*, *vlogs*, canais no Youtube, páginas no Facebook, Twitter e Instagram aproximam o público do nome por trás da obra, transfiguram-no de um completo desconhecido para um ídolo. Leitoras e leitores também divulgam autores e autoras, bem como a obra. Usam os mesmos meios que a indústria, além de fãs-clubes e *fanfictions*, que permitem produzir seus próprios enunciados a respeito da trama, tanto individual quanto coletivamente. Ao elaborar esses discursos e projetar olhares, abandonam a passividade do ler e atingem o status participativo da coautoria.

Esta não é uma ideia nova, tendo já sido enunciada por Hans Robert Jauss na década de 1960, na criação da corrente teórica que foi denominada Estética da Recepção. Para Jauss, o público “não é parte passiva, não é elo meramente reativo”, mas sim “uma energia formadora da história”. Uma obra não teria vida histórica sem a participação ativa dos leitores e leitoras, porque é pela mediação que ocorre uma transformação: “da recepção simples à compreensão crítica, da recepção passiva à ativa, das normas estéticas reconhecidas a uma nova produção que as ultrapasse” (JAUSS, 1985, p. 19 *apud* JOBIM, 1992, p. 131).

Atualizando a teoria para a atualidade, o meio digital proporciona uma oportunidade de ressignificar a leitura, abrindo mais caminhos para a aceitação da ideia de que não é uma relação unilateral. Quase paradoxalmente, a visibilidade que autor e autora ganham rompe com a noção de autoridade que acompanha a autoria, incluindo leitoras e leitores no processo de produção.

Embora tenha se tornado um fenômeno mais frequente, não era usual vermos autoras e autores de literatura brasileira contemporânea usando essas ferramentas para se aproximar do público. Quanto aos clássicos, é quase sempre uma impossibilidade, porque a maioria dos autores e das autoras não está mais presente para contar suas histórias. Ainda assim, as próprias editoras se valem de seus espaços nas redes para divulgar com muito mais assiduidade as obras da indústria cultural, aquelas que estão nas portas das livrarias, as que trazem mais lucro.

Outro fator que gostaria de ressaltar é a identificação de leitoras e leitores com as obras. Guardadas as particularidades de cada livro, pesquisadoras e pesquisadores como Crag Hill (2014) argumentam que narrativas juvenis são mais compreensíveis para jovens do que as tramas apresentadas na literatura clássica – seja por questão de técnica, de linguagem, de estruturação do texto. Não à toa, editoras que trabalham com livros didáticos apostam em releituras dos clássicos para difundi-los entre crianças, pré-adolescentes e adolescentes. Além disso, tanto na literatura brasileira contemporânea quanto nos clássicos, há uma distância entre o público e a obra no que se refere à temática e às personagens. Podemos observar essa discrepância na pesquisa de Dalcastagnè (2012). Apenas 11,3% das personagens do sexo feminino e 8,8% do sexo masculino são adolescentes, considerando que uma boa parcela delas – principalmente as negras – é retratada como delinquente, contraventora ou dependente química.

Opondo-se a uma prática que se pretende objetiva, mas é marcada por interesses e juízos de valor, Hansen propõe pensarmos a recepção não apenas como o destinatário no contrato formado quando se produz um discurso, mas como “apropriação empiricamente determinada, que ocorre como contradição de *práticas assimétricas de consumo cultural* [...]” (HANSEN, 1992, p. 12, grifo meu). Essa assimetria leva a diferenças no que se refere ao gosto, ao valor, ao peso das escolhas, como afirma Jorge Wanderley:

Relativizações de contexto, de espaço, de tempo, a noção de que o comportamento ideológico permeia todas as afirmações referentes à questão do gosto [...]. O que é belo, é belo para quem? O que é artístico, é artístico para quem? O que é poético, ou literário, é assim para quem? E quando? E onde? E com que bases ou princípios? A quem interessa que assim sejam aceitos (ou rejeitados)? Em que contexto? (WANDERLEY, 1992, p. 260).

Nas narrativas para adolescentes, há uma transposição do real para o ficcional, uma representação do mundo empírico juvenil, estimulando a identificação para com protagonistas e outras personagens. Adolescentes entram em uma relação de retroalimentação com essas leituras: o senti-

mento de empatia orientado às personagens, assim como o autorreconhecimento nas situações vividas por elas, faz com que consumam mais literatura juvenil, que por sua vez se baseia nas experiências vividas por leitoras e leitores. Se voltarmos à pesquisa de Dalcastagnè para investigar a representação da faixa etária adolescente, fica evidente que esse público terá dificuldades para se encontrar nas personagens vagas e estereotipadas que ela analisa.

Rendendo-nos ao senso comum, ou às lembranças distantes de nossa adolescência, caracterizamos essa fase da vida como um limbo, no qual adolescentes são nada e tudo ao mesmo tempo: fora da idade reservada às condutas infantis, mas novas e novos demais para situações adultas – sendo essa distinção geralmente feita por adultas e adultos de acordo com o que lhes convém no momento do impasse. Outorgar a jovens esse estereótipo de perdidas e perdidos na identidade, sem opinião ou personalidade, sem nada que os e as defina como atuantes apenas incentiva o descaço com conteúdos produzidos para adolescentes. Se prestarmos atenção às produções destinadas a esse público (incluindo não só a literatura, mas também o cinema, o jornalismo, os programas de televisão e o espectro digital), não é difícil perceber a negligência e a superficialidade com que é tratado o senso crítico de seus e suas integrantes.

Entre os motivos para essa lacuna, e que reflete os resultados da pesquisa de Dalcastagnè, talvez o mais óbvio seja o fato de que romances brasileiros contemporâneos não são direcionados especificamente a esse público. E os clássicos, por sua vez, mesmo quando trazem a figura adolescente, remetem a tempos tão passados que são experiências anacrônicas. Para citar o clássico dos clássicos da literatura brasileira, ser adolescente *hoje* não é a mesma coisa que ser adolescente na época de Capitu e Bentinho, por exemplo. Portanto, o papel de trabalhar dilemas e relações sociais vivenciados por essa faixa etária fica, por enquanto, para a literatura juvenil.

4 JOGOS VORAZES: UMA LEITURA

4.1 ENREDO

A história da trilogia se desenvolve em uma nação chamada Panem, fundada após uma série de desastres naturais e catástrofes terem destruído a América do Norte. Panem foi dividida em 13 distritos – cujos habitantes trabalhavam em condições de miséria e exploração para sustentar o luxo de quem vivia na Capital. Posicionando-se contra essa situação, o Distrito 13, responsável pela defesa militar de Panem, organizou os outros em uma revolta contra o governo autoritário, mas logo o levante foi sufocado, e o Distrito 13, reduzido a cinzas. Como punição, a Capital organizou uma competição chamada Jogos Vorazes – um evento anual, televisionado para toda Panem, em que uma garota e um garoto de cada distrito (de 12 a 18 anos, chamados de tributos), após sorteio, são confinadas e confinados em uma arena e devem se digladiar até sobrar apenas uma ou um sobrevivente. Os livros contam a história de Katniss Everdeen, uma adolescente de 16 anos que se voluntariou para participar da 74ª edição dos Jogos Vorazes após o nome de sua irmã mais nova, de 12 anos, ter sido tirado no sorteio, chamado de Colheita.

Os Jogos Vorazes são uma reprodução aumentada da chacina de adolescentes que ocorre nos EUA hoje, da necropolítica alimentada pelo patriotismo cego – que pretende legitimar o uso da violência para combater o terror e fortalecer a indústria bélica norte-americana.

4.2. EXPLORAÇÃO E MISÉRIA

Na trilogia, as desigualdades de classe não são negadas, fazem parte de um sistema que funciona, um organismo sincronizado, um corpo que se supõe anestesiado e só sente dor quando grita. Pedro Lyra já trabalhava essa relação de exploração na década de 1990, logo após o fim da Guerra Fria, embora sua divisão de mundo correspondesse à de “primeiro” e “terceiro” mundos, vigente na época. Em seu artigo sobre ideologia, Lyra condena os analistas apocalípticos que proclamam o fim da história, da ideologia, da Guerra Fria e da luta de classes. Quando desviamos nossa

atenção ao “terceiro mundo”, eis o que encontramos:

[...] veremos que é como se a história continuasse a se desenrolar em outro palco; como se essa enorme periferia não fizesse parte do planeta, a não ser como fornecedores de matéria-prima e de mão-de-obra descartável ou como consumidores de mercadorias e serviços rudimentares. Não como agentes e beneficiários da evolução. Neste terceiro mundo, [...] a luta de classes devora milhares de indivíduos a cada ano; a guerra fria não findou porque nunca foi só fria; e a ideologia entre alguns povos se radicalizou ao ponto de perder a sua coerência de visão de mundo para se deformar em fanatismo pelo qual milhares de pessoas – sem nenhuma diferença – oferecem sua vida em holocausto ou eliminam a dos outros em vingança (LYRA, 1992, p. 153).

A ideologia da classe dominante, que sobrevive pela passividade das classes exploradas, “sabe que o impulso de mudança inerente à história a condena”. Por isso, evita questionar a si mesma e “deriva para uma série de questões inconseqüentes”, a fim de eternizar e legitimar seu privilégio. “Ou seja: um círculo fechado e mudo, em que a simples existência do privilegiado basta para justificar a existência do privilégio – e vice-versa”. Para Lyra, “[q]uanto maior a injustiça, maior a necessidade de falar por parte da ideologia oponente e maior a de calar por parte da dominante” (LYRA, 1992, p. 156-157), necessidade esta refletida nos silêncios que cercam os habitantes dos distritos de Panem.

Como afirma o presidente Coriolanus Snow, no último filme da série, a Capital é o coração de Panem, e os distritos sustentam a Capital como o sangue sustenta o coração – uma crítica à exploração laboral dentro dos EUA e também à dinâmica global de exclusão que afeta os países não-hegemônicos. O que Snow faz é o que Lyra diz ser o *modus operandi* dominante: tenta demonstrar que a ideologia da Capital não é interesse de apenas uma classe, “mas uma realidade instalada desde sempre e para sempre na natureza das coisas e das relações humanas, uma realidade eterna e imutável”. Qualquer revolta contra esse *status quo* “será inconseqüente, porque constitui uma revolta não contra a propriedade privada, mas contra a própria natureza”. (LYRA, 1992, p. 160-161).

4.3 CONSUMISMO E SOCIEDADE DE ESPETÁCULO

Enquanto os distritos se entorpecem pelo trabalho forçado, pela fome e miséria, quem vive na Capital se anestesia pelo consumo de produtos, espetáculos, pela exaltação da estética. Para se alienar, se proteger da realidade, a tela da televisão é uma forma de ver o assassinato de jovens sem o impacto da experiência crua. Certos eventos e fenômenos só podem ser vistos, só podem existir dentro da tela, porque tudo o que é feito a eles e elas chega a quem assiste de uma forma distante, mediada. Pela tela, suportam os atos mais brutais de violência, mas convenientemente não podem fazer nada (BUCK-MORSS, 2009).

Para cidadãos e cidadãs da Capital, os tributos se tornam estrelas, melhorados a partir da preparação que lhes é feita por equipes da Capital antes das entrevistas. Seus corpos são banhados, penteados, depilados, pintados, esfregados; defeitos e marcas adquiridos pela vida de trabalho são apagados de suas peles; seus gestos são ensaiados. Tornam-se artigos de consumo. Todos e todas querem absorver pela tela as emoções de seus ídolos, emoções que suas vidas controladas não proporcionam, sem perceber que estão submetendo-se a um controle mais autoritário e restrito. Collins faz uma crítica à dessensibilização de jovens à violência que lhes chega instantânea e ininterruptamente pelas telas da televisão, dos computadores, dos *smartphones*.

No momento em que se oferecem ou são sorteados para participar dos Jogos, os tributos assistem à concretização de sua própria morte. Por uma perspectiva derridiana (2015), “estar morto” torna-se ao mesmo tempo presente e passado. Tudo é passado porque já se sabe o que vai passar. A morte já aconteceu, e é impossível ressuscitar dessa experiência, ainda que a ela se sobreviva. Só se pode sobreviver sem sobreviver a ela. Como o próprio nome já diz, são tributos, oferecidos na Colheita – o mesmo nome dos rituais pagãos de sacrifício aos deuses. E, estando mortos, não têm nada a perder. Tornam-se participantes de um show construído para entreter, para causar a vertigem esperada pelos habitantes da Capital.

4.4 A RESISTÊNCIA E O PODER DA JUVENTUDE

Mas, apesar do domínio do presidente Snow sobre a zona selvagem de poder, vários gestos de resistência, vindos principalmente de Katniss, fazem frente ao terror com que governa os distritos. Um deles acontece quando Rue, tributo de 12 anos do Distrito 11 e aliada de Katniss, é morta pelo tributo do Distrito 1. Antes que a Capital possa levar o corpo, a protagonista o decora com flores, tentando passar a mensagem de que a morte da garota significou mais do que apenas um assassinato nos Jogos Vorazes.

A morte de Rue me forçou a confrontar minha própria raiva contra a crueldade, a injustiça que infligem sobre nós. Mas aqui, de modo até mais forte do que em casa, sinto minha impotência. Não há como se vingar da Capital. Será que há? [...] Quero fazer alguma coisa, aqui mesmo, nesse exato momento, para envergonhá-los, para responsabilizá-los, para mostrar à Capital que o que quer que façam ou nos forcem a fazer aqui, haverá sempre uma parte de cada tributo que não está sob suas ordens. Que Rue era mais do que uma peça no seu Jogo. E também eu (COLLINS, 2010, p. 253).

Cada ato de insubordinação culmina no ato final, quando apenas ela e Peeta estão vivos na arena. Os Idealizadores haviam decretado, em um momento anterior, que dois tributos poderiam ser campeões se fossem do mesmo Distrito. A partir daí, Katniss e Peeta se encontram e se protegem mutuamente, até que se veem sozinhos. Antes que possam comemorar, o locutor dos Jogos anuncia: “Um exame mais minucioso do livro de regras revelou que apenas um vencedor pode ser permitido” (COLLINS, 2010, p. 365). Em um gesto de coragem, Katniss sugere a Peeta que comam uma fruta venenosa chamada amora-cadeado. Ela deduz que os Idealizadores não permitiriam uma edição dos Jogos sem vencedor, e a estratégia funciona. Katniss e Peeta vencem. No momento em que executa a ideia, ela não calcula a proporção que aquele desafio tomaria. Em virtude de sua insubmissão, os Distritos a transformam no Tordo, o símbolo da revolução, e iniciam o levante que vai derrubar o governo totalitário da Capital.

No ano seguinte, Snow realiza uma edição dos Jogos com campeões e campeãs de edições anteriores dos Jogos, que usam suas entrevistas para

protestar contra o evento e contra o presidente. Dão-se as mãos em rede nacional, unindo-se para desafiar o governo. Em sua avaliação individual, Peeta, manifestando-se por meio de sua arte, pinta um retrato de Rue coberta por flores. Katniss enforca um boneco-alvo e escreve nele o nome Seneca Crane – Idealizador da edição anterior dos Jogos, executado após o desastre com as amoras-cadeado.

No terceiro livro da série, Katniss ressalta a própria indomabilidade:

Mais um jogador poderoso que decidiu me usar como uma peça em seus jogos, embora as coisas jamais pareçam seguir de acordo com o plano. Primeiro havia os Idealizadores dos Jogos, transformando-me em sua estrela e depois lutando para se recuperar daquele punhado de amoras venenosas. Depois o presidente Snow, tentando me usar para apagar o incêndio da rebelião, só para fazer com que qualquer movimento meu passasse a ser altamente inflamável. Em seguida, os rebeldes me aprisionando na garra de metal que me alçou da arena, designando-me para ser seu Tordo, e depois sendo obrigados a se recuperar do choque de que talvez eu não quisesse as asas. E agora Coin, com seu pulso forte recheado de ogivas nucleares e seu distrito-máquina muito bem azeitado, descobrindo que é ainda mais difícil cuidar de um Tordo do que capturar um (COLLINS, 2012, p. 70).

Essa, pode-se dizer, é a mensagem principal da trilogia: Collins revela ao público adolescente, algo que não compreenderam ainda: os jovens têm poder. “Tenho uma espécie de poder que jamais soube que possuía. Snow soube disso assim que entreguei aquelas amoras. Plutarch soube quando me resgatou da arena. E Coin sabe agora” (COLLINS, 2012, p. 103).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de muitas trocas de ideias com colegas, professoras e professores a respeito do assunto, intensifiquei minha crença de que precisamos romper urgentemente com a ideia de que a cultura de massas não passa de distração. Ainda que isso possa ser verdade em vários casos, acessar as produções da indústria cultural já com esse pensamento acaba por “des-treinar” nosso olhar crítico. Desligamos algum botão interno que nos faz reconhecer o potencial do que estamos lendo, assistindo ou ouvindo, e

isso é especialmente grave no caso do público jovem. Se assumimos que a criticidade está nos espaços institucionais e se ausenta da cultura de massas, como perceber as falhas de ambos? Como perceber os gestos político-culturais-sociais do que é considerado apenas entretenimento?

Mesmo com todas as questões a respeito de sua legitimidade como literatura, produções direcionadas ao público juvenil vão além da dicotomia arte-entretenimento priorizada pelas instituições acadêmicas. Além do poder de expor a violência das hierarquias, também podem despertar adolescentes para a ação política, suas responsabilidades e papéis sociais. São eles e elas o público-alvo dessas publicações – alvo tanto da defesa que elas fazem do potencial político da juventude quanto da crítica à sociedade corrompida em que vivemos.

A trilogia *Fogos Vorazes*, em especial, alerta para a zona de terror perpetuada por essa sociedade que preza o assassinato e a guerra, dessensibilizada para as mortes de adolescentes em escolas, cinemas, estádios de futebol, shows. Que naturaliza a violência econômica causada pelos Estados-nação: o trabalho forçado, a desigualdade de classes, a bilionária indústria bélica, e todos os mecanismos aos quais recorrem para que seu auge nunca acabe. Uma sociedade que tem memória curta e precisa ser lembrada a todo instante da brutalidade para que não se acostume.

Suzanne Collins procura inquietar seu público em relação ao que é feito *a* ele e *por* ele; em relação ao quanto adolescentes estão confortavelmente adaptadas e adaptados ao sistema capitalista. Ou a quanto desse sistema capitalista faz parte deles, está entranhado em suas mentes e seus corpos – como os corpos consertados dos tributos: partes danificadas durante a violência do evento e que são substituídas com facilidade pela Capital. Fica o questionamento: assim como jovens foram vítimas da barbárie realizada dentro da arena, que proporção daquela violência é responsabilidade deles? Quando foram consertados e modificados pela Capital, quanto dela se apropriou de seus corpos?

REFERÊNCIAS

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. 42 p. Tradução de: Ana Luiza Andrade.

COLLINS, Suzanne. *A esperança*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 421 p. Tradução de: Alexandre D'Elia.

_____. *Em Chamas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 413 p. Tradução de: Alexandre D'Elia.

_____. *Fogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. 397 p. Tradução de: Alexandre D'Elia.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um mapa de ausências. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. Cap. 6. p. 147-196.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015. 113 p. Tradução de: Carla Rodrigues e Flavia Trocoli.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 1. p. 11-43.

HILL, Crag. *The critical merits of Young Adult literature: coming of age*. Nova York: Routledge, 2014. 200 p.

JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 6. p. 127-149.

LYRA, Pedro. Ideologia. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 7. p. 151-183.

MATOS, Cláudia Neiva de. Popular. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro:

Imago, 1992. Cap. 14. p. 307-341.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 3. p. 65-91.

SILVA, Francisco Vieira da; SILVEIRA, Ederson Luís. Livros entre práticas e transformações: efeitos de sentido em discursos sobre a leitura na mídia. *Texto Livre: Linguagem e Tecnologia*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p.41-53, jan. 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivres/article/view/8479>. Acesso em: 18 set. 2017.

TELLES, Norma. Autora. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 2. p. 45-61.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Cap. 11. p. 253-265.

ZONARO, Fúlvia. Construção da identidade cultural e leitora em tempos de elogios à superficialidade: o consumo de novas narrativas por pré-adolescentes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 5., 2015, São Paulo. *Anais...* . São Paulo: ESPM, 2015. p. 1-15. Disponível em: http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT3/5_GT03-ZONARO_Fulvia.pdf/. Acesso em: 15 set. 2017.

A PARÓDIA EM *O MESTRE E MARGARIDA*, DE MIKHAIL BULGÁKOV: PÔNCIO PILATOS

PATRÍCIA LEONOR MARTINS*

RESUMO O texto aqui apresentado é um breve recorte da minha pesquisa de doutorado em literatura – PPGILT/ UFSC, a qual ainda está em andamento. Assim, o objetivo central é demonstrar como a paródia e a sátira *menipeia* estão presentes na obra *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, mais especificamente no Capítulo 2 intitulado *Pôncio Pilatos*, nele Mikhail Bulgákov faz uma releitura do pensamento de um dos episódios da Bíblia, quando Jesus é levado a Pilatos. O embate entre Jesus e Pôncio Pilatos é uma das perícopes bíblicas mais analisadas pela literatura, escritores como Giorgio Agamben e Friedrich Nietzsche o fizeram com muita destreza. Para tanto, pretende-se situar o leitor nos termos e conceitos adotados para analisar a paródia encontrada na obra *O Mestre e Margarida*. Nesse sentido, utilizaremos os conceitos sobre paródia apresentados pela escritora Linda Hutcheon, bem como conceitos de paródia e sátira desenvolvidos por Mikhail Bakhtin. Inicialmente fala-se sobre a obra e o autor para em seguida dar prosseguimento ao objetivo central do trabalho.

PALAVRAS-CHAVE 1. Paródia 2. Sátira 3. Pôncio Pilatos 4. Jesus 5. Bulgákov

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Salma Ferraz. Bolsista CAPES. E-mail: patyleonormartins@gmail.com.

AUTOR E OBRA

Escritor e dramaturgo russo da primeira metade do século XX, Mikhail Bulgákov nasceu em 15 de maio de 1891, em Kíev, na Ucrânia; filho de professor e teólogo Afanássi Bulgákov e Varvara Bulgáкова. É considerado um dos principais escritores da literatura russa da sua época. Dentre seus trabalhos mais reconhecidos temos a obra *O Mestre e Margarida*, escri-



Figura 1 Capa do livro *O Mestre e Margarida*.

ta entre os anos 1928 e 1940, já no final de sua vida, adoecido, precisou do auxílio da sua esposa Yelena na tarefa de escrever o romance, enquanto Bulgákov ditava os capítulos finais. No entanto, a obra só foi publicada após seu falecimento, – em novembro de 1966 a parte 1 e em janeiro de 1967 a parte 2, em forma de fascículos – na revista literária Moskva. Edição que sofreu com a censura, tendo mais de cem páginas cortadas da versão original. No Brasil, em 2017, a obra teve a sua mais nova publicação pela Editora 34, com tradução do russo por

Irineu Franco Perpetuo, considerada por críticos a melhor edição em língua portuguesa, e essa é a tradução utilizada no desenvolvimento desse artigo e da minha pesquisa de doutorado.

A obra se organiza basicamente em três grandes partes, que vão se desenrolando, se aproximando e por vezes se confundindo. Na primeira temos as partes pelas quais o romance vai se construindo, como a chegada de Woland e a peregrinação de seus fiéis seguidores, bem como vários eventos que vão acontecendo em decorrência dessa peregrinação diabólica em Moscou. A segunda parte da obra trata-se justamente do Capítulo 2, intitulado “Pôncio Pilatos”: Bulgákov, na voz de Woland (o Diabo), vai trazer ao leitor uma narrativa sobre Jesus Cristo e Pôncio Pilatos, que se desenvolve dentro da estrutura da narrativa maior, o livro. A estrutura da narrativa do romance está construída na terceira parte, a qual vai tratar do romance do Mestre com Margarida, personagens que dão título ao livro. Assim, o que vemos é um Romance que dentro dele tem as páginas de um outro romance escrito por um dos personagens.

PILATOS E JESUS

Bulgákov vai narrar a história de Jesus, tendo sido escrita em uma época que opiniões em defesa da religião ou mesmo referências religiosas neutras na literatura ou na imprensa poderiam resultar na condenação à prisão ou à morte de autores pela ditadura stalinista. *O Mestre e Margarida* foi publicado em meio a um contexto político, o qual foi trazido para dentro da história, sendo ora satirizado ora fantasiado ao longo de todo o romance. É preciso compreender que a obra foi produzida em meio a um contexto social, político e cultural que exigem a compreensão de Jesus como figura histórica e não como figura religiosa, portanto esse romance que se insere dentro de *O Mestre e Margarida* faz com que o leitor acompanhe a narrativa sobre a história de um homem que foi mitificado, porque ele morreu, e por conta dessa mitificação acabou se transformando ali no filho de Deus.

Essa narrativa sobre Jesus aparece de três modos diferentes dentro do Romance de escrito por Bulgákov, e isso nos faz pensar que ela não

é meramente uma ficção dentro desse universo fantástico proposto pelo Bulgákov, mas sim, que essa narrativa sobre Jesus é na verdade tão real quanto a narrativa sobre outros personagens da história. Porque a história de Jesus aparece como um relato narrado pelo próprio Diabo para poder provar a existência de Deus no início do romance, depois a narrativa sobre Jesus vai aparecer também como um sonho que um dos personagens (o Mestre) vai ter em um determinado momento (no manicômio), e finalmente a narrativa sobre Jesus vai aparecer como um livro que foi escrito por um dos personagens, que no caso é o Mestre. Então, percebe-se que a narrativa sobre Jesus aparece de diferentes modos no Romance por conta dos diferentes sentidos que ela acaba agregando ao longo de toda a história.

O Mestre e a Margarida inicia com um diálogo entre um mestre, que é o crítico literário chamado Berlioz, e seu discípulo, um poeta chamado Ivan. São duas pessoas que trabalham com literatura e que estão dialogando sobre a possibilidade da existência de figura histórica de Jesus; mas se fomos observar bem essa primeira cena do romance podemos perceber que não se trata de um diálogo propriamente dito que acontece entre esses dois personagens, pois basicamente Berlioz fala e Ivan ouve. O que Bulgákov parece desejar, por meio desse diálogo, é apresentar algumas características dos personagens e mostrar a relação de poder e subordinação que existe entre eles. E isso será importante para entender que *O Mestre e Margarida* usa o humor satírico para poder criticar a sociedade, porque essa relação de poder representada entre o crítico e o poeta é uma crítica para com todo o sistema soviético que vigorava na Rússia.

No romance, Ivan escreve um poema que critica Jesus, mas Berlioz indica a Ivan o principal erro metodológico do autor, o de não ter negado a existência de Jesus, mesmo como figura histórica. Segundo Chevitarese e Zhebit,

[...] a conversa entre Berlioz e o poeta Ivan Bezdómnyi prenuncia a batalha entre as duas tendências, contidas no ateísmo do regime soviético – o Jesus Histórico (a versão de Ivan Bezdómnyi) versus o Jesus mítico (a versão de Berlioz) – que toma a forma de humanização em detrimento da mitificação

da personagem Yeshua Ha-Notzri. Porém Bulgákov não nega a natureza divina de Jesus, que se encontra, no fim do romance, com o Procurador Pôncio Pilatos, libertado de seu “cativoiro babilônico”, a pedido de Margarida e pela vontade de Woland, no Reino da Luz. (CHEVITARESE; ZHEBIT, 2016).

Assim representa uma forma de dominação intelectual que havia se iniciado na Rússia desde a década de 1860 e que serve de motivo para que se pensem, inclusive em algumas obras de Dostoiévski.

Enquanto Berlioz e Ivan estão conversando sobre a provável existência histórica ou não de Jesus surge um estrangeiro que está dispostos a provar que ao contrário do que Berlioz diz, Deus existe, e para provar o estrangeiro, dentre outras coisas, acaba dizendo que Berlioz vai morrer e relatando o modo como isso vai acontecer, em seguida ele acaba contando que presenciou um suposto diálogo que teria existido entre Pôncio Pilatos e Jesus. Nele, Bulgákov faz uma releitura de um dos episódios da Bíblia, quando Jesus é levado a Pilatos. Na Bíblia encontramos em Mateus 17: 11-26; Marcos 15: 1-15 e João 18: 1-40, não mais que três páginas de texto, em Bulgákov, no romance temos 20 páginas. O embate entre Jesus e Pilatos é uma das perícopes bíblicas mais analisadas pela literatura, escritores como Agamben e Nietzsche já o fizeram.

Se no começo de *O Mestre e Margarida* o Diabo diz que estava presente quando aconteceu o diálogo entre Jesus e Pilatos, que é o diálogo que consta no romance escrito pelo Mestre, isso significa que: ou esse Diabo é o personagem desse romance que não se sabia que existia, ou a realidade do romance do Mestre é tão real quanto a realidade do próprio Mestre. Nesse interim, tudo isso acaba embaralhando a relação que se estabelece entre a realidade e a ficção e já adianta toda uma discussão importante sobre o estabelecimento de um discurso tido como verdadeiro, que pode ser o discurso socialista da época ou pode ser o discurso cristão, que vai estar no centro da obra escrita pelo Mestre. Por exemplo, quando Berlioz critica o discurso oficial do cristianismo ao afirmar que Jesus não existiu ele só faz isso porque o discurso oficial soviético permite e por vezes incentiva esse tipo de ideal, ele incentiva essa ideia de que Jesus nunca existiu.

Pilatos também é retratado por Bulgákov, a partir de sucessivas mu-

danças de suas reações frente a um estranho criminoso: “O tolo errante”. Assim, o que vemos no romance escrito pelo Mestre é uma versão do “embate” de Jesus e Pôncio Pilatos apresentada de forma substancialmente diferente dos relatos familiares do Evangelho. Na versão do Mestre, o centro das atenções é Pôncio Pilatos e seu conflito espiritual. A luta interior surge durante o seu encontro com Jesus, que é retratado como vagabundo, “[...] o *hegemon* examinara o caso do filósofo vagabundo Ieshua? [...]” (BULGÁKOV, 2017, p. 35); maltrapilho, Ieshua Ha-Notzri. Os dois personagens aparecem como figuras antípodas. Pilatos é apresentado como o representante tirânico e mal-humorado do poder do Estado.

Pôncio Pilatos nos é apresentado em primeiro momento contra o fundo grandioso e sinistro do palácio de Herodes, em seguida por seu título oficial, o Procurador da Judéia. Em comparação, Ieshua parece fraco, vulnerável, até mesmo levemente cômico. É o humano e não o divino que é enfatizado por Bulgákov. Sua história é despojada dos milagres que marcam os contos do Evangelho; até mesmo seu nome hebraico, Ieshua Ha-Notzri, é retomado para não deixar as associações divinas de Jesus de Nazaré, mas sim criar um sentido de verossimilhança histórica. Além disso, Ieshua é privado de seus discípulos. Portanto, em seu encontro com Pilatos, Ieshua torna-se um homem simples e solitário, o indivíduo com sua visão particular, confrontando o incrível poder do estado.

Eles parecem resumir os principais pontos de acusação de Jesus na literatura exposta dos anos 1920. A suposição de fraude e pretensão de Ieshua surge no romance no nível de sua percepção inicial por Pilatos, e todas as características subsequentes dos presos como loucos não refletem mais a atitude real do procurador em relação a ele. Quando Ieshua confirma a acusação de pedir a destruição do templo: “Eu pareço uma pessoa de mente fraca?” - e o procurador responde: “Oh sim, você não é como uma pessoa de mente fraca” (BULGÁKOV, 2017, p. 33), estas palavras são dirigidas aos críticos de Bulgákov. A loucura de Ieshua é feita por Pilatos ao nível das definições oficiais, que foram criadas para libertá-lo. A fórmula final que Pilatos pretende destruir a acusação é: “...o *hegemon* desmantelou o caso do filósofo errante Ieshua, apelidado de Ha-Notsri,

e não encontrou nenhum crime... O filósofo errante era insano... Como resultado, a sentença de morte... o procurador não alega...” (BULGÁKO, 2017, p. 34 -35). Então Pilatos caracteriza Ieshua como “uma pessoa obviamente louca” (BULGÁKOV, 2017, p 41) e Bulgákov caracteriza “Pôncio Pilatos, cavaleiro da Lança de Ouro!” (BULGÁKOV, 2017, p. 43), recorrendo repetidamente a citações polêmicas da literatura anticristã de seu tempo, projetando o tema das doenças mentais e alucinações em vários representantes do mundo soviético e, acima de tudo, no próprio combate a Deus.

Quando Pilatos é questionado sobre o crime que resultou na crucificação deste Jesus, Pôncio Pilatos revive a sua memória e murmura: “Jesus de Nazaré? Não posso chamá-lo à mente”. No entanto, certas referências apontadas levam o leitor a esperar uma discussão sobre a crucificação de Cristo e a tradicional perspectiva bíblica da relutância de Pilatos em condená-lo. A grande ironia de o Procurador ter esquecido um incidente que levou à fundação de uma grande religião ilustra a relatividade das percepções históricas e religiosas.

Essa ironia pode ser comparada com a encontrada no capítulo *O grande Inquisitor* da obra *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, o qual ilustra um tema semelhante através de uma história sobre um segundo processo de Cristo, em que ateu e intelectual Ivan conta a seu irmão religioso Alyosha a história do retorno de Cristo à terra durante a Inquisição. Ele é colocado em julgamento e condenado novamente, desta vez pela Igreja Católica. Cristo responde à sentença beijando o promotor que, ao contrário de Pilatos, libera-o, dizendo-lhe para nunca mais voltar.

Portanto, a história do papel de Pilatos na crucificação de Jesus é central para o romance *O Mestre e Margarita*. Em que um personagem mefistofélico ouve a discussão de dois russos sobre Jesus como uma figura mitológica, não histórica. Ele discorda, relacionando-lhes à história do papel de Pilatos na crucificação, que ele afirma ter testemunhado. Esta história, que se assemelha à bíblica em seus principais pontos, é também o enredo de um romance escrito por outro personagem, o Mestre. A ênfase está no desejo de Pilatos de salvar Ieshua (Jesus), em contraste ao seu ato de condenação. Na pintura de Tintoretto, *Christ Before Pilate*, Pilatos lava

as mãos como um gesto simbólico de que a decisão do destino de Cristo pertence à multidão, não a ele. Poderia ser usado para representar o tratamento tradicional do papel de Pilatos:

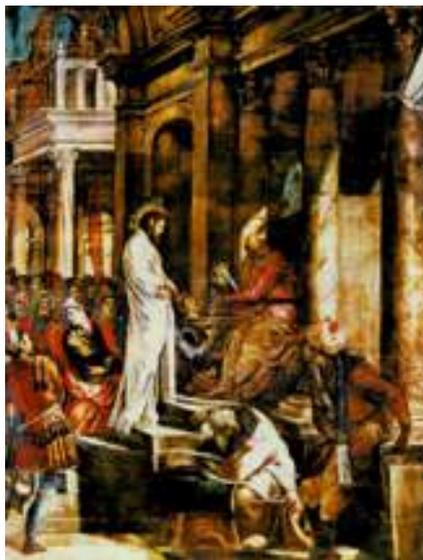


Figura 2 Tintoretto, *Christ Before Pilate*.

O que se percebe no romance escrito pelo Mestre é o retrato de um Jesus histórico, um Jesus que não tinha nada de divino aparece, por exemplo, no nome que o personagem Jesus vai receber no romance que é Ieshua Há-Notzri. A ideia que um Jesus histórico, que foi divinizado depois que morreu, faz relacionar com o que Nietzsche escreve no livro *Anticristo*, que é a ideia que o cristianismo morreu na cruz. E segundo Agamben (2014, p. 23), “é pos-

sível dizer que Pilatos talvez seja o único verdadeiro “personagem” dos Evangelhos”; Nietzsche o definiu no *Anticristo* como “a única figura – *figur* – do Novo Testamento que merece respeito”.

Suscitando assim uma grande questão da filosofia e da humanidade, que é o que define a verdade, qual é a verdade mais verdadeira? A do Cristo histórico, a do Cristo filho de Deus, a do romance escrito pelo Mestre, a do romance escrito por Bulgákov, no qual o Mestre é personagem? Então, essa questão da verdade acaba se anunciando ao leitor quando os discursos no romance vão se sobrepondo.

Com humor e uma sátira de tirar o fôlego a história vai se desenrolando, ou se enrolando ainda mais ao logo de todo o livro. É sobre esse ponto que passamos a fazer alguns breves apontamentos.

HUMOR: SÁTIRA, PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO

A sátira é caracterizada por uma mistura formal e temática, pois pode estar presente em todos os temas da Literatura: o heroico, o maravilhoso, o religioso, ou moral, o histórico e o amoroso. Para Hutcheon, “a sátira é, por certo, uma maneira de conduzir o ‘mundo’ à arte” (HUTCHEON, 1985, p. 132). A sátira verdadeira contém sempre um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado. O exposto pode ser observado no seguinte diálogo entre os personagens Berlioz e o Diabo em *O Mestre e Margarida*:

[...] permita-me perguntar: como o homem poderia governar se ele não apenas está privado da possibilidade de elaborar um plano para um período de tempo ridiculamente curto, como, digamos, mil anos, mas nem consegue responder pelo dia de amanhã? E, de fato – daí o desconhecido se virou para Berlioz -, imagine que o senhor, por exemplo, comece a governar, dar ordens para os outros e para si mesmo, em geral, como diziam, pega gosto e, de repente...cof...cof... um sarcoma no pulmão... – daí o estrangeiro abriu um sorriso doce, como se a ideia de um sarcoma no pulmão lhe desse satisfação – sim, um sarcoma – repetiu a palavra sonora, semicerrando os olhos, como um gato – e é o fim do governo! (BULGÁKOV, 2017, p. 22).

Pode-se, portanto, dizer que a intenção da sátira é de chocar. Colocando em questão a noção da realidade das coisas/fatos, abrindo assim brechas para se repensar as mazelas da sociedade, não com a intenção de corrigi-las, mas sim como forma de apontá-las e afrontá-las. A sátira enfatiza o que parece ser real, sendo sua essência o contraste entre a realidade e a pretensão.

Bakhtin vai nos dizer que a *sátira menipeia* é um dos diversos gêneros que compõe o campo cômico-sério. Este campo é caracterizado por sua profunda relação com o folclore carnavalesco cuja estrutura básica é a cosmovisão carnavalesca. Este gênero é caracterizado por abordar questões da vida e da morte com uma extrema universalidade e, quase sempre, suas personagens encontram-se nesse limiar. Eis aqui o ponto convergente entre a personagem Woland, o diabo, e a obra *O Mestre e Margarida*, com a

sátira menipeia, pois como fica explícito na chegada do Diabo a Moscou, cuja estrutura fundamental da obra é organizada por meio da figura de um diabo teológico. Woland, o Diabo, é a imagem do limiar, pois a personagem possui um caráter ambíguo: seus interlocutores não sabem se a personagem é uma alucinação, se é real ou se é uma “assombração”, e simultaneamente ser o sujeito e o objeto da ação. Como pode ser observado na seguinte passagem da obra.

A vida de Berlioz transcorrerá de modo que ele não estava habituado a aparições raras. Ficando ainda mais pálido, arregalou os olhos e pensou, perturbado: “Não pode ser!”

Porém, infelizmente, era, e o cidadão comprido, através do qual dava para ver, oscilava na sua frente para a esquerda e para a direita, sem tocar no chão. Daí Berlioz foi tomado por tamanho pavor que fechou os olhos. Ao abri-los, viu que tudo tinha acabado, a miragem se dissolvera, o homem de xadrez desaparecera e, concomitantemente, a agulha cega largara seu coração. (BULGÁKOV, 2017, p. 16).

Na passagem acima, o sério e o cômico se fundem de tal modo que o espanto da personagem, que na maior parte da literatura fantástica seria um momento possível para causar medo aos leitores, causa-nos o riso. Assim, o riso reduzido está presente na narrativa através da ironia e da comicidade.

O universo filosófico da *menipeia* obedece a uma estrutura em três planos: a terra, o céu e os infernos. Ao lidar com questões em uma atmosfera carnalizada, a *menipeia* atribui papel importante à representação diabólica, o que contribui com o procedimento de “diálogo biabólico”, explorado na literatura ocidental. Assim, é possível aproximar a obra *O Mestre e Margarida* da concepção carnavalesca de Bakhtin.

Pensar a existência de Jesus – Ieshua Ha-Notzri, nome em hebraico e, portanto, histórico, “real” ou “verdadeiro” de Jesus – só pode ser por meio da compreensão histórica e psicológica da existência de um homem, que foi em função da constituição de uma religião mitificado como filho de Deus. Essa compreensão está presente no romance que a personagem Mestre escreveu sobre Pôncio Pilatos, e que, por não ter sido aceito a sua

publicação, foi destruído na fogueira por seu autor. Ainda assim, o diabo aparece como guardião sobrenatural desse manuscrito.

O autor russo, ao afirmar que “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2010, p. 123), demonstra que há peculiaridades do sério-cômico que são influenciados pela cosmovisão carnavalesca transformadora. Assim, a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros – a politonalidade da narração é o forte, “pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias etc.”.

Bakhtin vai nos dizer que a “estilização da paródia” corresponde a uma imitação ou transformação caricatural, quer dizer, a “estilização paródica” atuando como recriação polêmica de uma linguagem. Ou seja, a “paródia retórica”, que corresponderia a uma destruição, formal e negativa do discurso a outrem, a qual estaria ligada à paródia moderna, pois pode ser caracterizada por seu conceito positivo de carnavalização.

Groys afirma que o livro *O Mestre e Margarida* deve ser lido à luz da teoria Bakhtiniana do romance carnavalizado. Para Groys, a teoria de Bakhtin deve ser vista fundamentalmente como uma procura por “refletir a própria cultura stalinista”, na medida em que a cultura é vista nessa teoria como um campo de batalha entre as diversas ideologias oficiais e extra-oficiais.” (GROYS, 2009, p. 229).

Já Linda Hutcheon, em sua obra intitulada *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, afirma que a paródia é uma forma de imitação, no entanto, caracterizada pela inversão irônica, ou seja, paródia é uma repetição com uma distância crítica. Para a autora, a paródia é, pois, na sua ironia “transcontextualização” e inversão, repetição, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.

Assim, a ambivalência da paródia se dá mediante a instalação da ironia. Essa estratégia discursiva transita entre o dito e o não-dito, oscilando

entre o entendimento da tradição e a leitura realizada pelo novo texto. Hutcheon sugere que o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e da inversão.

Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

CONCLUINDO

O Mestre e Margarida é uma obra que tem como pano de fundo o texto bíblico, o qual apresenta uma fantasia sobreposta a uma discussão religiosa. Isso pode ser observado na narrativa da morte de Ieshua, o paralelismo entre as chuvas torrenciais das mortes do Mestre, da Margarida e de Ieshua e o terrível que se mescla com o cômico e com o escárnio.

A obra é extremamente paródica, que se liga com o elemento fantástico, e esse elemento fantástico também vai se ligar com o elemento fãustico, quando se pensa na figura do Diabo na obra. Bulgákov escreve um texto marcadamente modernista, ou seja, um texto que conta com recursos como a paródia, a sátira, a exploração psicológica, o Mestre que é o personagem do Bulgákov está escrevendo um texto completamente ligado a estética naturalista que é um texto descritivo, com um narrador onisciente, distanciado das ações narradas, assumindo um tom documental, mostrando assim uma mudança no estilo da narrativa entre o romance escrito pelo Bulgákov, do qual o Mestre é personagem e o romance escrito pelo próprio Mestre, só que com o tempo e o desenrolar da leitura se percebe que mesmo esse estilo naturalista que o Mestre vai usando no romance também é uma paródia, porque na verdade é um indivíduo aqui que vai determinar como o meio vai se comportar e não ao contrário, como

queriam os naturalistas, e mais que uma paródia ao naturalismo, o romance do Mestre é também uma paródia dos evangelhos porque o que se vê é um processo de humanização não apenas de Jesus, mas também da figura de Pilatos, de Judas, e de outros personagens que aparece na narrativa bíblica, o recurso paródico acaba fazendo também com que a carnavalização seja determinante para o andamento da narrativa porque ela permite que o Bulgákov coloque vários discursos diferentes e por vezes conflitantes no mesmo livro.

Contudo, podemos claramente afirmar que o romance escrito por Bulgákov é acima de tudo uma grande paródia ao Novo Testamento. Nele, Woland e Ieshua se confundem em determinados aspectos na mesma personagem.

Ainda assim, é preciso dizer que a obra é uma alegoria cômica sobre o stalinismo e uma obra de imaginação fantástica, onde o autor retrata a loucura da repressão soviética, mas isso não se resume simplesmente a mero cinismo e a ironia, pois Bulgákov vai lançar apresenta uma possibilidade diferente sobre toda a situação histórica social de sua época.

Bulgákov também demonstra que o diabo pode estar atento a Jesus, e vice-versa, ou seja, que há mais nebulosidade, mesmo na escritura, do que se poderia perceber normalmente, fazendo o leitor ver o laço simbiótico entre o Diabo e Jesus, ao decidir o destino de certos personagens. Dessa forma, o autor vai enredando o leitor com suas “sutis” teorias e observações que ele faz surgir ao longo das viradas de páginas, forçando o leitor a pensar sobre o que tudo isso significa quando um sorriso maliciosamente se espalha em seu rosto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2010.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da Unesp, 1998.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Editora Afaguara, 2010.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CHEVITARESE, A. L.; ZHEBIT, A.. Mikhail Bulgákov e Yeshua Ha-Notzri. Evidências da Primeira Busca do ‘Jesus Histórico’ na Literatura Soviética. *História*, v. 35, p. 1-19, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742016000100515. Acesso em: 22/02/2018/.
- GROYS, B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HODGART, Matthew. *La Sátira*. Tradução Espanhol Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- LEITE, Nicolas Totti. Contribuições da sátira menipéia para o fantástico de “some words with a mummy” de E. A. Poe. *Anais do SILEL*, Uberlândia, vol. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/>

pt/arquivos/silel2011/1585.pdf. Acessado em: 20/05/2018.

MEDEIROS, Marcos de. Paródia/Carnavalização e Função Poética em a Invenção do Brasil. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 13, julho/dezembro 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279640753_ParodiaCarnavalizacao_e_Funcao_Poetica_em_a_Invencao_do_Brasil/. Acessado em: 22/05/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo Cesar de Souza. Companhia de Bolso; SP. 2017.

PHILIPSON, Gabriel Salvi. O cômico do Fausto de Goethe em O Mestre e Margarida de Bulgákov. *Revista Ipseitas*, São Carlos, vol. 1, n. 2, p. 117-131, jul-dez, 2015. Disponível em: www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/download/15/pdf_24/. Acessado em 16/05/2018.

SOKOLOV, Boris. Posfácio. In: BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Editora Afaguara, 2010.

AS UNHAS NEGRAS DE UM NEORREALISMO EM TEMPOS DE "DES-GRAÇA"

RAFAEL REGINATO MOURA*

RESUMO O presente trabalho visa a des(en)cobrir a história dos operários chapeleiros da cidade portuguesa de São João da Madeira, por intermédio do romance *Unhas Negras*, publicado em 1953. O seu autor, João da Silva Correia, escreveu durante a Segunda Guerra Mundial palestras contra o nazismo lidas ao vivo pela rádio BBC, de Londres, sob o pseudônimo “João Ninguém”. Partindo do princípio de se tratar de um romance neorrealista e da hipótese de que o movimento neorrealista português procurou, de maneira peculiar, restituir voz aos emudecidos da história, aos vencidos de que fala Walter Benjamin, ou desvelar o testemunho mudo a que se refere Jacques Rancière, são também analisados o contexto histórico em que viveram esses operários e a própria mundividência de João da Silva Correia, testemunho ocular da realidade passada de sacrifícios e opressão na indústria chapeleira local, em um tempo de indignidade, exploração brutal e ausência de direitos aos trabalhadores. A história particular desses operários, conhecidos como “unhas negras”, faz parte também da história maior, a de um “mundo de sonho” cuja “utopia das massas” esfacelou-se sob a catástrofe do “pesadelo desenvolvimentista”, do progresso e da indústria, da “distopia econômica” disfarçada de “democracia” que não conseguiu evitar, antes facilitou, o surgimento de regimes fascistas na Europa.

PALAVRAS-CHAVE 1. Neorrealismo 2. Unhas negras 3. História.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano. E-mail: rafaelreginato@ig.com.br.

Partindo da ideia de que a descoberta de uma história subterrânea da literatura portuguesa constituiria um monumento sinistramente revelador, defendida por Lisboa (1980), compreende-se que revolver os escombros desse subterrâneo, em uma dimensão histórico-literária, passa necessariamente por alçar à superfície e fazer resfolegar os ecos de vozes emudecidas de que nos fala Benjamin (1994) ou os testemunhos mudos apontados por Rancière (1994). Também não se pode desconsiderar, nesta ingloria tentativa de escavar o terreno da história e, por consequência, da memória, alcançando e soerguendo à luz do sol as mãos vencidas que submergem do chão inóspito e hostil, as oportunas preocupações de estudiosas contemporâneas como Dalcastagnè (2002) e Spivak (2010) no que tange à representação literária ou no que se refere a “falar no lugar do outro” ou “no lugar do subalterno”.

Para a geração neorrealista portuguesa, que Lourenço (1983) nomeia ser filha de um tempo sem graça, de um tempo de “des-graça”, privado de bens e esperança, restou-lhe apenas o papel artístico e ideológico a que foi impingida pelas circunstâncias históricas e da qual sua gênese não pode se eximir: o de contraposição ou movimento contrário ao *status quo* cultural e ideológico promovido pelo Estado Novo português – regime autoritário que mais anos durou na Europa do século XX. É sob o caudal das atrocidades da Segunda Guerra Mundial, da Guerra Civil Espanhola e do alastramento do fascismo pela Europa, inclusive no próprio solo português então tomado pelo regime ditatorial de Salazar, que o movimento neorrealista

português acabou sendo forjado durante a década de 1930. Ferreira (1962, p. 207) revisita a conceituação dada por Mário Dionísio ao neorrealismo português como um “movimento literário”, acrescentando a possibilidade desse movimento ter sido o maior e mais profundo de sua época, abrangendo inúmeras escolas e grupos, como a do “*Novo Cancioneiro*, a dos estetas da esperança sem estética, os neorromânticos panfletários, os evidentes-medíocres, os realistas, os satíricos, os poetas militantes e até o neorrealistas que não se reconhecem como tais”, todos eles formadores de um movimento literário que, não imune a conflitos e disputas em seu interior, “abalou as raízes filosóficas da Poesia tradicional portuguesa”. Sendo, sobretudo, um movimento de caráter de contestação histórica, antes de ser uma escola literária e artística no que necessitaria de mais apurado e maturado, sem tempo para a depuração estilística e estética talvez necessária, as obras neorrealistas se ocuparam, enquanto documento humano da história (ou de uma história pronta a soterrar-se), em prestar conhecimento sobre o que se passava em seu entorno, intuito próximo do adotado pela dinâmica jornalística a expor sua versão dos fatos. Além disso, um movimento como o neorrealista português não poderia ser considerado uma escola literária devido à outra constatação: a falta de homogeneidade e de um programa estético único. Assim, o termo “movimento literário ou artístico” demonstra-se o mais adequado ao intuito e ação daquele grupo de jovens militantes e intelectuais que, da cidade ribatejana de Vila Franca de Xira, tencionou “movimentar” as bases artísticas e políticas do país de Salazar, da forma como pôde e a despeito de suas faltas estéticas. Reis (1983, p. 10), conclui, de forma simples e direta, que “nem todos conseguem ser *Pessoa* e do neorrealismo bem pode dizer-se que foi o que teve que ser, no país que há quarenta anos Portugal era, com a cultura que então se vivia”.

É uma parte desse Portugal analfabeto, de população pobre basicamente rural, sem direitos trabalhistas, vivendo da indignidade e da degradação, que o escritor João da Silva Correia procurou retratar no romance *Unhas Negras*. Em suas páginas encontra-se esse herói dos pequenos feitos, subalternizado, que vive “des-graçadamente” o sacrifício do dia a dia, do trabalho sem condições mínimas, da falta de assistência, da descarta-

bilidade. A realidade presenciada pelos operários da indústria chapeleira de São João da Madeira no início do século XX, observada *in loco* por João da Silva Correia, faz com que Costa (1987) aponte o que vem a considerar uma grande causa a serviço da escrita do romance: a reivindicação ao direito a uma jornada diária de oito horas de trabalho naquela indústria. Para isso, recorre à descrição minuciosa do cotidiano dos operários e das dificuldades enfrentadas em seu ofício:

Nas cidades ou nos centros fabris, os operários vestiam-se quase só de ganga e as mulheres de chita; os trabalhadores dos campos apenas podiam vestir de surrobeco; em todos, o pano cru era o tecido aplicado nas roupas brancas. Ainda a profunda diferença de classes se podia observar na cobertura: os operários usavam boné ou barrete conforme as regiões; a pequena burguesia usava o chapéu de coco, até como afirmação democrática contra a nobreza (ou grande-burguesia encartada), que ostentava o chapéu alto (a quartola, no dizer irreverente do povo) [...] a maioria das famílias não dispunham de recursos para custear o aluguer de uma casa ou provinha a este encargo com a privação doutras necessidades da existência quotidiana [...] O trabalhador era forçado a emigrar de ofício para ofício, de terra para terra, ou lançado subitamente no desemprego, onde logo deparava com dificuldades quase insuportáveis para obter novo emprego com a urgência que o oprimia. O trabalhador desempregado, tal como na doença, não poderia contar com a mesma assistência, como não poderia contar que fosse encaminhado para qualquer actividade a que se adaptasse, de modo que cada dia sem trabalho era dia de fome para ele e para toda a família. Quando doentes, perdiam o salário correspondente aos dias de ausência; quando acidentados no trabalho, sofriam o mesmo desconto e tinham de se tratar com os recursos próprios, sempre nulos, dado que os patrões não tinham que se preocupar com isso e não raro despediam os acidentados ao seu serviço. Quando velhos ou inválidos, ficava aos trabalhadores por tal despedidos sem a menor compensação, nem consideração pelo número de anos de casa e pelo esforço dispendido, apenas o recurso à mendicidade ou ao amparo de familiares, sempre dispensado com sacrifício. (CARVALHO *apud* COSTA, 1987, p. 53-55).

Costa (1987) ainda aponta que as famílias dos operários viviam em barracas ou pardieiros que não contavam com casa de banho e sistemas de fossa, expostas a toda a sorte de doenças. Conviviam com salários que poderiam aumentar ou baixar consoante a vontade do patrão, com as pés-

simas condições das instalações e salubridade durante as treze ou quatorze horas de trabalho nas oficinas, quando não prolongadas por serões até a noite alta, que muitas vezes provocavam graves doenças, incluindo a tuberculose que os dizimava sem defesa. A imprensa sindical também contribuiu para uma maior clareza das condições de trabalho e vida dos operários da chapelaria em São João da Madeira. O jornal *O Chapeleiro*, órgão de propriedade da Federação Nacional dos Operários Chapeleiros Portugueses, divulgava na edição de 1º de novembro de 1914 a situação em que se encontravam os filhos de operários, crianças e jovens sujeitos a condições degradantes de trabalho na indústria portuguesa e que não encontravam uma legislação que os protegesse:

Olhemos para essas officinas como são tratados os filhos dos proletários, arrancados à mais elementar instrucção no início da sua existência, obrigando-os a trabalhos que a sua organização física não comporta. Vejamos como os filhos dos trabalhadores em officinas sem ar nem luz, são, além do trabalho insano a que se submettem, obrigados, como verdadeiras alimárias, a puxar carros com pesos maiores do que as suas forças, sobre ladeiras íngremes, ou então carregando com toda a sorte de carretos à semelhança de moços de frètes. (LIMA; RIBEIRO, 1987, p. 182).

Desde o romance inaugural do movimento neorrealista em Portugal, com *Gaibéus* de Alves Redol, as narrativas focaram em maior grau os trabalhadores camponeses. João da Silva Correia demonstra que essa mesma realidade precária foi amargada pelos operários da indústria chapeleira de São João da Madeira por volta do ano de 1914. A descrição dos “unhas negras” ou “fulistas”, como eram chamados os operários que trabalhavam dia e noite no vapor da fumaça escaldante da fábrica, exibindo unhas negras, deformadas e grossas corroídas pelo contato diário com os ácidos necessários à feltragem do chapéu, aparece no romance de João da Silva Correia em quadros descritivos como o seguinte:

Naquela seção, ao centro da vasta quadra, havia espécie de dois tanques em octógono regular, com metro e tanto de altura, ambos circundados por degrau corrido, que servia de poleiro aos operários. Ao centro de cada tanque

havia caldeirão de cobre a expelir constantemente baforadas de uma poção acremente odorífera, com vitriolo à mistura, em ebulição, ebulição mantida por jacto contínuo de vapor canalizado, regulado por válvula ali ao alcance dos homens [...] Ali, o amanho mais penoso da muito penosa e insalubre missão de fabricar chapéus. Há quem ainda chame às fulas, mesmo às modernas fulas, inferno dos vivos [...] A cada qual das oito faces da figura geométrica oferecida por cada tanque, um homem de torso nu, debruçado ao centro, invariavelmente pálido, cabeleira em desalinho, lábios sempre franzidos em ricto de amargor e sacrifício, sapatilhas de madeira cingidas por correias a cada uma das mãos de unhas empoladas e negras, como se fossem de demónios – trabalhava peça informe e sem consistência. Ora a estendia na borda do tanque e a amaciava cuidadosamente com as espátulas de madeira; ora a mergulhava na água fervente retirando-a logo a seguir; ora a elevava à altura dos olhos – mira, torna a mirar – em busca de corpúsculos adventícios que logo catava, um por um, com as negras unhas em pinça, do polegar e do indicador. (CORREIA, 2003, p. 149).

A descrição, que demonstra um autor conhecedor, de maneira técnica, acerca do objeto de sua ficção, converge parcialmente com o registro fotográfico que ilustra a terceira edição do romance *Unhas Negras*:

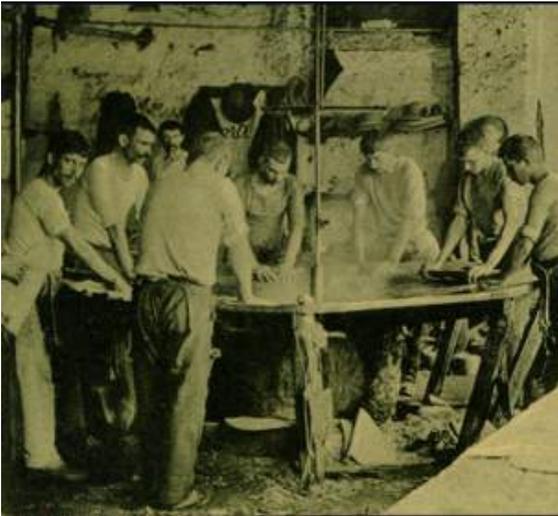


Figura 1 Imagem utilizada na capa da terceira edição da obra *Unhas Negras*, retratando operários chapeleiros "fulistas" ou "unhas negras" em trabalho na fula a vapor.

Um primeiro registro público do aparecimento do romance *Unhas Negras* ocorreu na edição de 18 de abril de 1954 do jornal O Regional, de São João da Madeira. O jornal estampou em sua primeira página:

Transportando o leitor para dezenas de anos atrás, para o tempo em que se trabalhava dia e noite, numa escravidão do homem para com o ofício, a outros, naquele seu já característico estilo realista, traça o quadro dramático dessa autêntica leva de forçados que, sem a mínima regalia, vingava ao peso fatalista de um destino atroz. O advento da mecanização da indústria com a ameaça de dispensa de braços, o pavor e a revolta dos operários perante a “fábrica nova”, enfim todo o quadro trágico de uma época cheia de dificuldades está pintado em “Unhas Negras” com precisão e realidade. (COSTA, 1987, p. 53).

Torna-se evidente que o autor assume, de maneira neorrealista, o “ângulo do espoliado” da história que Bergamo (2008) atribui a uma recomendação de Antonio Candido. Olhar pelo ângulo do espoliado, para João da Silva Correia, é narrar “a memória dos sem memória”, expressão adotada pelo próprio autor no prólogo do seu romance. É pela associação do escritor neorrealista ao tempo passado, vivido na rememoração benjaminiana, aquela que busca nos estilhaços dispersados da história uma possibilidade de experimentação nem vazia nem homogênea, mas genuinamente reveladora, que João da Silva Correia acaba se voltando ao que Rancière (1994, p. 13) considera como descoberta do “personagem mais importante da história, o herói que é necessário celebrar antes de nenhum”, aquele que se encontra na “massa dos desconhecidos”. E, assim, o autor de *Unhas Negras* parece também promover “a entrada dos anônimos do povo no universo dos seres falantes”.

Comerciário pequeno-burguês, co-fundador do jornal sanjoanense *O Regional* e amigo pessoal do escritor Ferreira de Castro, João da Silva Correia é descrito pelo estudioso Renato Figueiredo (1985) como um homem simpático aos fracos, aos doentes, aos desprotegidos, piedoso para todas as dores e para todas as chagas, e solidário para com todas as vítimas das injustiças sociais. Assolado pelo Mal de Parkinson desde os trinta anos de idade, João da Silva Correia publicou o romance *Unhas Negras* em 1953,

quando já quase não podia escrever e preferia ditar a uma das filhas que o secretariava na elaboração de suas cartas a amigos e escritores. A doença, porém, não o impediu de se expressar pela escrita e de exercer atividade política de oposição aos regimes de Salazar, de Mussolini e de Hitler, a exemplo de muitos dos escritores neorrealistas de filiação marxista - e aqui é preciso dizer que o autor se considerava um liberal panteísta crítico à doutrina catolicista. Por outro lado, a diminuição física derivada de sua doença, com tremura e baba incômoda e persistente, acabou determinante para a apagada relevância de João da Silva Correia no quadro literário português, especialmente impedindo-o de estar presente às inúmeras oportunidades de contato pessoal com outros escritores. Ainda que tenha ocupado a função mediadora de intelectual pequeno-burguês junto a um universo proletário, como defendia Benjamin (1994), sua condição de saúde fragilizada acabou aproximando-o, enquanto escritor menor e de certa invisibilidade, dos heróis menores e invisíveis da história que procurou desvelar, em uma espécie de dupla solidariedade.

Durante a Segunda Guerra Mundial, João da Silva Correia escreveu palestras para a rádio BBC de Londres que foram lidas ao vivo, sob o pseudônimo de João Ninguém. Esse João Ninguém, modesto, que se considerava um escritor menor, doente, pária literário, solidário aos “ninguéns” de seu entorno e do mundo, crítico do egoísmo humano independente de regime político, soube ser “alguém” quando escreveu e publicou suas cartas abertas, como a falar de igual para igual com Salazar, Mussolini, Hitler e Winston Churchill, esse último elogiosamente. Em uma carta de 13 de dezembro de 1942 remetida ao amigo José Moreira, que residia no Rio de Janeiro, ele se declara disposto a encerrar o envio de palestras à BBC, dizendo que “não seria com balas de papel que se derrotaria o nazismo” (MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 66). João da Silva Correia, o João Ninguém, sofreu, como não poderia deixar de ser, processos na PIDE, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado a serviço de Salazar, ao solicitar licença para efetuar uma manifestação democrática e ao corresponder-se com figuras literárias de oposição e resistência à época, como Ferreira de Castro, Urbano Tavares Rodrigues e Manuel Ferreira, tendo originais e

cópias de algumas dessas correspondências apreendidos nos arquivos da PIDE. A iniciativa cultural de fundar uma biblioteca na cidade de Oliveira de Azeméis em homenagem ao amigo Ferreira de Castro também foi investigada pela Polícia Política de Salazar.



Figura 2 Busto de João da Silva Correia à entrada da Escola Secundária que leva seu nome na cidade de São João da Madeira.

Incomodado com o patrulhamento anticomunista, antiliberal e antidemocrático do Estado Novo, João da Silva Correia chega a escrever, em uma carta de 14 de dezembro de 1945 ao amigo José Moreira, o seguinte desabafo sobre a situação política em Portugal: “é comunista, nesta terra, todo aquele que não for Salazarista” (MOREIRA & CORREIA, 1997, p. 139). Já em uma carta anterior, essa datada de 6 de julho de 1938, João da Silva Correia demonstrava ter a percepção do que representava o “anticomunismo de Salazar”:

Comunismo, hoje em dia, é um espantinho que se inventou para afugentar pardais de todas as sementeiras [...] pobres consciências desta terra de analfabetos, que, por o serem, ainda não atingiram a maioria de independência individual, no foro do livre arbítrio; desta terra onde a imprensa, comprimida no reduzido ambiente de conceitos puramente jesuíticos, fez alastrar, deliberadamente, a peste moral. (MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 39).

Em outra carta, essa datada de 1938, o autor de *Unhas Negras* não

poupa a “Política do Espírito”, de promoção cultural, que era promovida por António Ferro, secretário da Propaganda Nacional do Estado Novo, dizendo que “Portugal inteiro tomava cocaína às toneladas pelas mãos de António Ferro” (MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 43). É preciso salientar aqui que, enquanto movimento artístico de oposição ao autoritarismo do Estado Novo, as obras literárias neorrealistas acabaram encontrando forma de driblar a censura de Salazar ao aproximarem-se, parcialmente, de uma função de mescla jornalística e histórica, ou seja, de reportagem e documento, uma vez que a imprensa portuguesa estava submetida ao controle do estado e à falta de liberdade de expressão. A possibilidade de falar em suas páginas daquilo que a imprensa na época, acossada pela censura, não podia falar, também move a escrita de *Unhas Negras*. Sua narrativa não está imune ao caráter referencial, documental, fático, de parentesco jornalístico, atribuído a muitas das obras neorrealistas em Portugal, a ponto de Sacramento (1985, p. 50) negar a existência de um estilo neorrealista e defender, como saldo residual, a imposição de “um estilo de informação neo-realista”. Captar a realidade enquanto fato não divulgável, condenado à invisibilidade, mostra-se como primeira tarefa do escritor neorrealista, especialmente o romancista e contista, à qual João da Silva Correia parece não ter se furtado enquanto vivo. No entanto, ainda que *Unhas Negras* se caracterizasse como um romance neorrealista a mais em seu tempo, João da Silva Correia externava, em carta datada de 01 de abril de 1952, uma incipiente preocupação com a surgimento de seu romance frente à censura do Estado Novo : “[...] tenho cá os meus receios de que depois não deixem navegar a obra. Não que ela seja de qualquer maneira, revolucionária. Nada disso! Sou homem pacífico. Mas talvez a coisa esteja fora dos cânones ideológicos da patrulha cá da terra” (MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 271). No ano seguinte, já na iminência do lançamento de *Unhas Negras*, João da Silva Correia agravaria seu temor quanto ao destino e à permissão de circulação do futuro romance pela censura salazarista, o que aparece expressado na carta ao amigo José Moreira de 5 de março de 1953:

De par e passo, aumentam minhas preocupações quanto ao seu futuro. A

rever um ou outro capítulo mais desassombrado, adquiro a convicção de que irá ser apreendido, quando aparecer. Não porque seja obra subversiva. Deus me livre! O caso é que não curei, ao escrever de me curvar a certos cânones, não digo já ideológicos, mas verdadeiramente ultramontanos dos que se arvoraram em donos das consciências.

Em resumo: não antevejo grande futuro para o livro. E então lembrei-me do seguinte, que ainda não sei se será viável segundo as leis de imprensa vigentes cá na terra.

Eu não sei se o José Moreira continua em estreitas relações com a Livraria Antunes, aí no Rio. A ser isso viável, gostava que o José Moreira concluísse com eles um acordo nos seguintes termos:

À aproximação da saída do livro, e antes mesmo dele estar à venda em Portugal, a Livraria Antunes requisitaria uma parte substancial da edição, em bom porto de salvamento, portanto, mesmo que aqui fosse a obra *abafada* [...]. O meu fito principal era salvar da tirania de uma possível fogueira, uma boa parte da edição. Varriam-lhe o trabalho dos olhos dos leitores portugueses, mas ficavam-me os leitores brasileiros [...].

Também me lembrei de fazer editar o livro no Brasil; mas isso era bastante mais complicado. E até nem sei se me era facultado pelas leis vigentes cá na terra [...].

Pode ser que não haja ali grandes primores literários. O que há, e de sobra, é sinceridade de emoção.

Bem, José Moreira: queria ainda pedir-lhe que me trouxesse lista actualizada de endereços de todas as pessoas do Brasil a quem devo mandar o livro (sem esquecer Érico Veríssimo e Jorge Amado).

(MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 287-288).

Em um dos capítulos de *Unhas Negras*, João da Silva Correia dá a sua versão ficcional de um fato real ocorrido em 1914: a revolta dos operários contra a “fábrica nova”, que introduziria a mecanização na indústria chapeleira local. Na oportunidade, os operários, sob o pânico de perder seus empregos, entraram em confronto com os patrões contra a perigosa inserção das máquinas no trabalho. Mais de um século depois, no ano de 2017, o diretor português Pedro Pinho dirigiu o filme *A Fábrica de Nada*. A produção, premiada no Festival de Cannes, trata, de forma inversa, de tema semelhante ao capítulo de *Unhas Negras*: o da ameaça da perda de emprego no mundo do trabalho. No entanto, em *A Fábrica de Nada*, o grupo de operários tenta se insurgir contra a retirada das máquinas da fábrica

no meio da noite, fora do horário do expediente, claro sinal de sabotagem do patronato e da demissão que se avizinhava. Ou como diz um dos personagens do filme em meio à revolta inicial: “Ninguém tem trabalho sem máquina”! O enredo do filme, que é inspirado na experiência de autogestão da empresa Fateleva – que de 1975 a 2016 geriu a fábrica de elevadores Otis em Vila Franca de Xira – e toma até de empréstimo alguns dos seus protagonistas reais, demonstra que o percurso empreendido pelo mundo do século XX ao século XXI não encontra correspondência com a utopia de massas, mas antes se aproxima de uma distopia econômica. Ao defender que a separação entre o econômico e o político tornou-se cada vez mais difícil de sustentar, Buck-Morss (2018) fundamenta as consequências do que seria essa distopia econômica e seu semblante - ou máscara - de legalidade e normalidade:

[...] a violência causada pela atividade econômica não é percebida como violência política. Contanto que a lei seja obedecida, isso não é uma preocupação estatal. De fato, relações de exploração econômica são consideradas quase naturais. O Estado pode intervir, usando sua força para manter a lei e a ordem da propriedade ou para melhorar os efeitos indesejáveis da “livre” economia. (BUCK-MORSS, 2018, p. 38).

Da ameaça de conviver com as máquinas no trabalho em *Unhas Negras* à ameaça de conviver sem as máquinas em *A Fábrica de Nada*, motivos concomitantes para a perda de emprego, encontra-se o percurso catastrófico que atravessou todo o século XX, o do desvanecimento do sonho utópico que esperava advir da modernidade industrial a felicidade das massas, sonho transformado repetidamente, e independente do modelo político e econômico, em um pesadelo que conduziu o mundo às guerras, à exploração, às ditaduras e à destruição tecnológica, conforme a análise de Buck-Morss (2018). Talvez por isso, tantas décadas depois, um filme português se arrisque a falar de neorrealismo, ainda que de um neorrealismo musical, como última esperança para espantar os males de um mundo que não cessa de reinventar formas de fomentar a desigualdade, o egoísmo, a degradação moral e a desumanidade.



Figura 3 Imagem da Empresa Industrial de Chapelaria de São João da Madeira, a chamada “Fábrica Nova”, fundada em 1914 e que teve suas atividades encerradas em 1995. A fábrica de chapéus foi a maior da Península Ibérica. Em 1996, a Câmara Municipal de São João da Madeira adquiriu o espólio industrial e também o edifício da Empresa Industrial de Chapelaria. No ano de 2005, com a presença do então presidente da república de Portugal, Jorge Sampaio, o prédio passou a servir de sede ao Museu da Chapelaria.

Redimir a história, para Buck-Morss (2018, p. 90), é não tomar distância autoirônica do fracasso da história, mas, de forma benjaminiana, “trazer as ruínas para perto e encontrar nosso caminho através dos escombros a fim de resgatar a esperança utópica que a modernidade engendrou [...]”. Nessa perspectiva, Badiou (2017) afirma que é na ruína de um semblante que o real se manifesta e, dentro desses últimos séculos em que a “economia democrática” sustenta a máscara do capitalismo, essa religião cultuada só poderá ter seu semblante acessado, enquanto real sob ameaça, através da afirmação da igualdade. A reivindicação da igualdade a que se refere Badiou (2017), como ponto do impossível próprio do capitalismo, é o que então mais se aproxima de um lampejo revolucionário após o século da catástrofe e restitui de suas ruínas a possibilidade histórica positiva mencionada por Buck-Morss (2018): a de surpreender o presente ao invés de tentar explicá-lo ou criticá-lo.

A falência do sonho industrial capaz de garantir o bem-estar das massas encontra seus primeiros contornos na ação de *Unhas Negras*, que se passa em um Portugal que ensaiava seus errantes passos iniciais na industrialização. O séquito de João Ninguéns e Zé Ninguéns desfilando entre suas páginas são anunciados pelo narrador como a apresentá-los alegoricamente à história tal qual a um gigante cíclope, cujo único olho não os vê ou identifica. Essa chusma de insignificantes guarda, entretanto, a sorradeira e silenciosa possibilidade de, em um dado momento, surpreender o grande olho do monstro e, ousando vencer sua fúria penetrante, tornarem-se “alguém” ou “alguéns”, mesmo que fugazmente.

Por fim, conclui-se que João da Silva Correia, esse João Ninguém solidário aos João Ninguéns do mundo, a despeito de sua simpatia pelas ideias liberais e da admiração que nutria pela literatura romântica de Camilo Castelo Branco, soube ser, sobretudo, um neorrealista no que mais se aproxima, em especial, de um fazer e um pensar “novo humanista”. O “novo humanismo” defendido pela geração neorrealista portuguesa, é preciso salientar, pouco tinha a ver com o humanismo de que se valeu a chamada geração de 1870 em Portugal. Torres (1977) oferece pistas sobre a origem do termo “Neorrealismo” em Portugal, assim como as designações “Novo Humanismo” e “Neo-Humanismo”, vocábulos que, em pleno regime ditatorial de Salazar, só encontraram sentido como formas de ultrapassarem e superarem a ideologia do Socialismo burguês do século XIX e ludibriarem a censura instaurada durante o período, proibidora das palavras “socialismo” e “marxismo”. Assim, abrindo mão de um termo próximo ao “Realismo Socialista”, o autor revela que o termo Neorrealismo nada mais era do que a expressão artístico-literária do Novo Humanismo, intenção velada ou cifrada do desejo humanista de uma geração de artistas e escritores que, antes de tudo, e de forma concreta, objetiva e real, almejava uma igualdade, libertação e justiça completas do homem que não restasse meramente utópica.



Figura 4 Imagem do monumento “Unhas Negras”, dedicado à obra de João da Silva Correia. Está localizado junto ao Museu da Chapelaria, antiga sede da Empresa Industrial de Chapelaria de São João da Madeira, mais conhecida na época como “Fábrica Nova”.

Resta mencionar que *Unhas Negras* simboliza esse exercício de resistência e obstinação que João da Silva Correia também precisou enfrentar em vida, fosse para conviver com a doença ou para superar o mal-estar e o medo provocado pelo Estado Novo em Portugal e pelos demais regimes fascistas na Europa. Assim, à maneira de seus heróis alvejados por um mundo sem sonhos, desprovido de esperanças, o autor de *Unhas Negras* resume em uma carta de 20 de fevereiro de 1944 o seu pessimismo quanto à mentalidade de sua época, quiçá de outras épocas também: “Convenhamos: a Humanidade é um bando de crianças inconscientes que brincam com o fogo até incendiar a casa, ou brincam com a água até apagar o incêndio” (MOREIRA; CORREIA, 1997, p. 80).

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Capitalismo como Religião. Tradução Jander de Melo Marques Araújo. *Revista Garrafa*, Programa de Pós-Graduação de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Janeiro a Abril de 2011. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acessado em 22/12/2018.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CORREIA, João. *Unhas Negras*. 3. ed. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 2003.

COSTA, Luís. *O Coração da Fábrica: Viagem ao Mundo de Unhas Negras*. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 20. Brasília, Universidade de Brasília, 2002, p. 33-77.

FERREIRA, José Gomes. O Neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época. In: *Seara Nova*, nº 1403, Lisboa, setembro de 1962, p. 206-207.

FIGUEIREDO, Renato. *João da Silva Correia, o Homem, o Escritor*. Pa-

lestra proferida na Biblioteca Municipal de São João da Madeira, Câmara Municipal de São João da Madeira, 1985.

LIMA, Antônio; RIBEIRO, Jorge. *Indústria de Chapelaria em S. João da Madeira*. São João da Madeira: Câmara Municipal em São João da Madeira, 1987.

LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

MOREIRA, José; CORREIA, *João da Silva. Dois Amigos*. Org. António Mesquita. Edição póstuma. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1997.

PINHO, Pedro. *A Fábrica de Nada*. 177 minutos, Portugal, 2017.

PINTO, António. O salazarismo na recente investigação sobre o fascismo europeu – velhos problemas, velhas respostas? *Revista Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa volume XXV, 1990, p. 695-713. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223034844K8IVE2yr7Er34ZQ8.pdf>. Acesso em 05/10/2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Eduardo Guimarães, Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. 6. ed. Lisboa: Europa-América, 1965.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

ROSAS, Fernando. Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária. In: *Revista Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, volume XXIX, 1994, p. 871-887. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223377862S2yDZ6ad3Zv90JB8.pdf>. Acesso em 09/10/2018.

ROSMANINHO, Nuno. António Ferro e a propaganda nacional antimo-

derna. In: *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coord. Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32217/1/19-%20estados%20autorit%C3%A1rios.pdf?ln=pt-pt>. Acesso em 09/10/2018.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* 2ª edição. Lisboa: Vega, 1985.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Repensar o Neo-Realismo. In: *Seara Nova*, nº 1575, Estudos, Lisboa, janeiro de 1977, p. 13-16.

_____. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

UMA LEITURA DE *LA INVENCION DE MOREL*, DE A. BIOY CASARES, A PARTIR DA PROBLEMÁTICA DO OLHAR

RENATO BRADBURY DE OLIVEIRA*

RESUMO O presente trabalho realiza uma leitura da obra *La Invención de Morel*, do escritor Adolfo Bioy Casares, a fim de investigar a importância da percepção visual na narrativa, bem como avaliar sua relação com o fantástico presente na obra. Assim, espera-se percorrer a rede de significações (dentro do espaço da narrativa) consteladas a partir do “olhar”. Neste sentido, busca-se realizar uma análise da obra em questão tendo como material de apoio alguns debates teóricos sobre a literatura fantástica e sobre o fantástico nas obras de Adolfo Bioy Casares. Para a realização deste trabalho foram utilizados textos de estudiosos da literatura fantástica como David Roas, Jorge Luis Borges, Selma Calasans Rodrigues e Tzvetan Todorov, assim como de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Jacques Lacan enquanto estudiosos de questões que perpassam, direta ou indiretamente, o tema da percepção visual (seja na criação verbal, na fotografia ou no olhar como objeto do desejo).

PALAVRAS-CHAVE 1. Adolfo Bioy Casares. 2. Literatura Fantástica. 3. Problemática do olhar.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor André Fiorussi. Bolsista CNPq. E-mail: renato.brad@hotmail.com.

O ano de 1940 marcou a consolidação do fantástico na literatura argentina, que até então exibia pouca visibilidade (MARTÍNEZ, 2015). Por um lado, temos a publicação de *La Invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; por outro, temos a *Antología de la literatura fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Bioy Casares. Os elementos paratextuais (especialmente os dois prólogos) destas obras demonstram que seus autores tinham interesse em propor uma renovação estética cuja inspiração remontaria às narrativas fantásticas, aos relatos policiais e aos romances de aventura.

Neste sentido, em *La Invención de Morel* Bioy Casares se apropria da estrutura narrativa do relato policial e do romance de aventuras para construir um “argumento rigoroso”. Esse, por sua vez, se inspira no “poder literário” que as narrativas fantásticas possuem em satisfazer o “desejo inesgotável de ouvir histórias”, sem recorrer à falta de rigor construtivo que se associava aos romances psicológicos, onde “psicologicamente, tudo é possível e mesmo verossímil” (BIOY CASARES, 2013, p. 18).

Então, para construir o “argumento rigoroso”¹ da obra em questão,

1 Para Borges, até a data de publicação de *La Invención de Morel* (1940), a língua espanhola sofria de uma carência de obras de “imaginación razonada”, isto é, obras de argumento rigoroso que não tem nenhuma parte da trama que não se justifique. Como contraponto ao romance psicológico, cuja trama careceria de ordem e precisão, Borges elege, além da obra de Bioy Casares, o romance de aventuras como exemplo de um gênero de “imaginación razonada”: “La novela de aventuras [...]: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (BORGES apud BIOY CASARES, 1975, p. 12).

Bioy Casares se vale de alguns procedimentos que remetem à literatura de tipo “fantástico questionado”²: narrativa em primeira pessoa; irrupção de fenômenos insólitos que provocam a hesitação do narrador, que permanece na dúvida quanto a natureza do fato (isto é, apresenta ambiguidade explicativa); mundo ficcional verossímil, etc. Mas o dispositivo central do fantástico da obra são estes estranhos personagens (“invasores”, “aparições”), que graças ao seu comportamento desencadeiam o enigma inicial da narração -- que está atrelado à problemática da percepção visual.

Propõe-se, com este trabalho, percorrer a rede de significações (dentro do espaço da narrativa) consteladas a partir do “olhar”. Neste sentido, lanço mão do debate em Todorov (2010) sobre os “temas do olhar” na literatura fantástica, de algumas ideias de Lacan (1988) acerca do “olhar”; do debate em Bakhtin (2011) sobre a inter-relação “eu-outro” no ato da visão; e, por fim, da caracterização da fotografia em Benjamin (1987), no intuito de buscar uma chave de leitura para a problemática do olhar na obra já citada de Bioy Casares.

A REDE DE OLHARES

A ambiguidade proveniente da experiência do narrador (ele está delirando ou sonhando?) está baseada nos domínios da percepção, que permitem a Bioy Casares manipular o jogo entre o verossímil e o inverossímil, causando a dúvida no narrador-personagem que admite o mistério, mas não consegue explicá-lo. Pois, argumento, o *olhar* cumpre dupla função na obra: I) desencadeia o enigma inicial e II) dá suporte à presença do fantástico na narrativa.

Há alguns tipos de olhares que aparecem dentro do espaço da nar-

2 Selma Calasans Rodrigues estabelece uma distinção entre “fantástico naturalizado” e “fantástico questionado”, utilizando como exemplo do primeiro a obra *Cem Anos de Solidão* de García Márquez e, para ilustrar o segundo, *O Homem de Areia* de Hoffmann. A diferença entre os dois tipos de fantástico reside no modo em que o discurso narrativo incorpora o inverossímil: sem questioná-lo (“fantástico naturalizado”) ou questionando-o (“fantástico questionado”) (RODRIGUES, 1988, pp. 10-13).

rativa: I) o *olhar* do narrador-personagem, que guia os *olhos* do leitor; II) o *olhar* de Morel que busca concretizar sua “fantasia sentimental” (BIOY CASARES, 1975, p. 101) de passar a eternidade ao lado da mulher que ama; III) o *olhar* de Faustine a contemplar o pôr-do-sol; IV) o *olhar* da máquina de Morel que, conforme apreende a imagem do ser, o faz fenecer – trata-se de um *mau-olhado*; e, finalmente, V) o *olhar anônimo* do leitor/espectador do relato/gravação do narrador-personagem.

Essa rede de olhares conforma inúmeras significações dentro do espaço da narrativa: a eternidade como uma visão; a ambiguidade entre planos (real/virtual) a partir da percepção visual; o olhar do “outro” como imprescindível; a presença virtual de um olhar anônimo como possibilidade concreta; o poder de uma visão particular potencializada pelos meios técnicos; o paradoxo da imagem copiada que sobrevive enquanto o original se degrada. Ainda poderiam ser acrescentadas outras.

Mas, o que se sublinha aqui é que a partir da narração em primeira pessoa, o autor elege a visão como problemática do ponto de vista de um indivíduo isolado numa ilha desabitada que, apesar do aparente isolamento, se encontra rodeado por “aparições” de pessoas que não o veem, como se ele(s) estivesse(m) num outro plano que não o da realidade.

E é por meio da observação atenta daqueles estranhos personagens que o narrador duvida de seu próprio olhar: “Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche en mi cerebro” (BIOY CASARES, 1975, p. 20). Mas a possibilidade do sobrenatural estar presente é insinuada graças ao comportamento estranho daquela gente, que o narrador testemunhou em algumas ocasiões: seja dançando no matagal da colina, rico em serpentes; aparecendo bruscamente nos lugares; dançando em meio a uma furiosa tempestade; presenciou gestos e conversas se repetirem depois de oito dias; foi ignorado como se ele não estivesse ali; e, enfim, assistiu aquela gente nadar numa piscina verde, opaca, espumosa, com pássaros mortos e cobras e sapos vivos.

Todas essas situações apontadas na narrativa contribuem para o mistério da trama, acentuado graças ao uso de recursos narrativos que remetem à literatura fantástica. Exemplo disso é a irrupção de um evento

insólito (a aparição misteriosa de pessoas estranhas) que instaura a dúvida no narrador-personagem e, por isso mesmo, no leitor. Isso, por sua vez, causa a ambiguidade explicativa desde um ponto de vista do olhar do narrador. Assim, cria-se a hesitação do narrador-personagem conforme se sugere a possibilidade concreta do sobrenatural no mundo ficcional verossímil (que opera segundo as leis físicas do nosso mundo):

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade. [...] o que é verdadeiramente importante é que a construção do mundo textual parece estar destinada a demonstrar que ele funciona de modo idêntico ao real. Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. É isso o que leva os leitores a abandonar o âmbito estrito do textual e a assomar a sua própria realidade: primeiro, para pôr o narrado em contato com a sua ideia do real, uma vez que é algo que a contradiz; e, segundo, [...] para interpretar o verdadeiro sentido da história narrada: se o mundo do texto, que funciona como o nosso, pode-se ver assaltado pelo inexplicável, poderia isso ocorrer no nosso mundo? (ROAS, 2014, p. 110-111).

Assim, o fantástico em *La Invención de Morel* coloca em suspenso certas leis fixas que regem o real, provocando o assombro e a inquietude. Ora, a trama é construída a partir de um espaço onde o tempo sofre rupturas cada vez que a força das marés aciona a máquina de Morel. Assim,

El tema de las imágenes, del doble, de que dos almas puedan habitar en un mismo cuerpo, [...] son cuestiones que inquietaron a Borges y por las que Bioy, sin desvelarse, sintió curiosidad. Se añade a ellas el tópico de la dislocación temporal como forma virtual de discronía y el de mundos paralelos como una posibilidad de utopía. (BAUZÁ, 2014, p. 179).

A própria linguagem sofre um deslocamento de sentido quando as figuras de linguagem ganham sentido próprio conforme a trama se encaminha para o epílogo. Pode-se citar como exemplo a frase “[...] sin embargo, debo reconocer que ahora es muy general admirarse con *la magia del pasado inmediato*” (BIOY CASARES, 1975, p. 20, meu itálico), que alude

ao deslocamento temporal do passado até o presente graças ao invento de Morel (de natureza “mágica”³).

Outra frase também ilustra essa transformação de figura para sentido próprio: “Verla [Faustine]: como posando para un *fotógrafo invisible* ...” (BIOY CASARES, 1975, p. 43, meu itálico), pois é revelado que Faustine foi gravada sem o saber, pelo mecanismo oculto da máquina de Morel, que equivale a um “fotógrafo invisível”. Também se pode citar um diálogo entre Morel e Faustine: “—No hay que preocuparse. No vamos a discutir una *eternidad*...” (BIOY CASARES, 1975, p.57, meu itálico); conforme se descobre o plano de Morel de passar a eternidade junto à amada, “[...] por esta vez, no cabe exageración en la palabra *eternamente*” (BIOY CASARES, 1975, p. 102, itálico do autor).

A esse respeito, Todorov (2010, p. 90) argumenta que o fantástico encontra nas figuras de linguagem sua origem; nesse caso, trata-se da realização do sentido próprio de uma expressão figurada. Essa transformação semântica no interior do romance diz respeito ao nível conotativo da linguagem. Segundo Moisés (2013, p. 86), “[...] num texto em prosa, o vocábulo isolado ou integrante de uma frase tende para a denotação, somente adquirindo matiz conotativo quando se considera a totalidade da obra em que se insere”.

A problemática do olhar também entra neste jogo da linguagem: quando o narrador, referindo-se a Faustine, diz que “Ya hace tanto tiempo que no me ve... Creo que voy a matarla o enloquecer, si continúa” (BIOY CASARES, 1975, p. 58), aqui o *olhar* de Faustine se torna imprescindível ao narrador, uma vez que esse deseja estabelecer um vínculo afetivo com ela e a “troca de olhares” é o primeiro passo. Mas o vocábulo *olhar* (ou *ver*⁴ na língua espanhola) não possui um sentido lexical capaz de exprimir essa

3 Levine (1982, p. 44), defende que “magia” é uma palavra chave para a compreensão da “[...] aparentemente ‘científica’ invención fotográfica de Bioy [...]” – dentro da narrativa de *La Invención de Morel*.

4 “Ver”: “Percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz; observar, considerar algo; darse cuenta de algo; considerar, advertir o reflexionar” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=baOo6Gz|baR8qnC/>. Acesso em: 06 Dez. 2018).

ausência que sente o narrador-personagem de *La Invención de Morel*: “Olhar: Fitar os olhos ou a vista em; mirar, contemplar; olhar de cara, encarar; estar em frente de; estar voltado para; pesquisar, observar, sondar, examinar, estudar”; conforme aparece no *Dicionário Básico da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Hollanda (1995, p. 465).

O olhar pode, em narrativas fantásticas, encerrar uma ambiguidade fundamental: a visão direta (olhar transparente) de um mundo simples, realista e sem mistérios; e a visão indireta (óculos, espelhos, até a máquina de Morel) que permitem o acesso ao mundo maravilhoso. Todorov (2010, p. 131) nos diz que “encontra-se aliás a mesma ambiguidade fecunda na palavra ‘visionário’: aquele que vê e não vê, ao mesmo tempo grau superior e negação da visão”. Em *La Invención de Morel* nos deparamos com uma espécie de “visionário” que une ciência à magia através de sua criação: I) Morel tem um vislumbre de um mundo ideal (aquele que vê); II) produz uma máquina para reproduzir tal mundo (sua visão); III) e, ao mesmo tempo, não consegue olhar para o “outro” (num sentido bakhtiano), ou seja, não admite que outras visões atrapalhem seu projeto pessoal, numa atitude solipsista de negação do “outro”.

Entre dois indivíduos, sugere Bakhtin, haveria um horizonte que excede a visão, configurando uma distância:

Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (2011, p. 21).

Assim, essa distância revela a relação entre o “eu” e o “outro” como carência: “porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê” (BAKHTIN, 2011, p. 22). Em *La Invención de Morel* o protagonista estabelece uma relação afetiva com um “outro” (a imagem de Faustine), observa atentamente o horizonte que excede a visão do outro,

mas não é olhado pelo outro:

Ya hace tanto tiempo que [Faustine] no me ve... Creo que voy a matarla o enloquecer, si continúa. Por momentos pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible. Sería una ventaja: podría raptar a Faustine sin ningún peligro... (BIOY CASARES, 1975, p. 58).

O narrador, aos poucos, percebe que é um mero espectador de um passado cíclico que atravessa o presente e que, portanto, voltará a se repetir no futuro, eternamente. Essa distorção no tempo tem como consequência, para o narrador, a impossibilidade de se consolidar uma articulação afetiva, que permita uma relação de conhecimento e integração com aquelas pessoas. Esse borrar da fronteira entre passado e futuro se dá a partir do “atroz eterno retorno” (BIOY CASARES, 1975, p. 62), instaurado graças ao funcionamento da máquina de Morel: o presente é e será perpetuamente atravessado pelas gravações de um passado já consumado.

De modo que tais categorias fundamentais (passado, presente e futuro) são dissolvidas num tempo suspenso, que é a eternidade. E a percepção do narrador (em especial sua visão) é afetada por essa problemática temporal. Primeiro, ele acredita que a repetição exata, no presente, dos gestos e das conversas que Faustine e Morel fizeram/tiveram há oito dias atrás, não passava de uma coincidência. E, inclusive, chega a formular uma descoberta a partir desta constatação: “La primera impresión me halagó. Creí haber hecho este descubrimiento: en nuestras actitudes ha de haber inesperadas, constantes repeticiones. [...] Como en el teatro, las escenas se repiten” (BIOY CASARES, 1975, p. 62). Então, após se frustrar com constantes encontros e desencontros com aquela gente, o narrador (já apaixonado pela Faustine), reflete sobre a ideia por detrás da visão de eternidade de Morel:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. [...] Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repe-

tirse en mundos contiguos. (BIOY CASARES, 1975, p. 127-128).

E parece abraçar tal ideia conforme descobre que “Faustine me importa más que la vida” (BIOY CASARES, 1975, p. 128). Só que, já consciente da distância temporal que o separa da amada, a terrível pergunta que o narrador se faz é: Faustine vive? Ele busca uma solução, pergunta-se se poderia viajar de volta para encontrá-la, mas descarta tal possibilidade. Decide se transformar numa imagem tal como Faustine, a partir do aparato técnico da máquina de Morel.

Assim, nesta obra de Bioy Casares, bem como em outras da literatura fantástica analisada por Todorov (2010, p. 124), o limite entre matéria e espírito não é ignorado, pois ele precisa estar presente “para fornecer o pretexto às transgressões incessantes”. Como pano de fundo aos limites que a literatura fantástica “abala”, temos um “esquema racional” que, nos diz Todorov, “nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto” (2010, p. 125). A literatura fantástica, então, abala a separação abrupta entre sujeito e objeto, oferecendo-nos outros tipos de comunicação entre as pessoas, e entre as pessoas e o mundo físico, como a máquina de Morel.

Ironicamente, a máquina de Morel é o único objeto que consegue apreender o “outro”, ainda que opere um “mau-olhado” e resulte na morte do ser gravado:

É surpreendente, se pensamos na universalidade da função do mau-olhado [...]. Que dizer? - senão que o olho leva consigo a função mortal de ser em si mesmo dotado [...] de um poder separativo. Os poderes que lhe são atribuídos, de fazer secar o leite do animal sobre o qual ele cai - crença tão disseminada em nosso tempo quanto em qualquer outro, e nos países mais civilizados - de trazer a doença, a má sorte, esse poder, onde podemos melhor imaginá-lo senão na invidia [inveja]? (LACAN, 1988, p. 112).

É esse poder separativo do olho que aparece incorporado à máquina, cujo olhar é mortal: “Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas

de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días” (BIOY CASARES, 1975, p. 19). O processo de gravação da máquina tenta aprimorar a fotografia e o cinematógrafo, a partir de “la retención de las imágenes que se forman en los espejos” (BIOY CASARES, 1975, p. 105).

Espelho, fotografia e cinematógrafo: tais objetos estão incorporados à máquina de Morel. Os três compartilham essa atmosfera misteriosa onde, Benjamin nos diz no caso da fotografia, “[...] a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (1987, p. 95). A experiência da fotografia, em seus primórdios com o daguerreótipo, causava assombro graças à nitidez dos pequenos rostos dos fotografados:

[...] as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele [o daguerreótipo] produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Dauthendey apud BENJAMIN, 1987, p. 95).

Levine sustenta que o tema da fotografia em Bioy remete à infância do escritor: “en su niñez, las fotografías de personas ya desaparecidas, que encontraba en los álbumes familiares, le producían una impresión fantasmal, le sugerían una existencia mágica que continuaba en el presente” (1982, p. 44). A fotografia e o cinema estão interligados: o cinema funda-se a partir do movimento sequenciado de películas fotográficas. Sobre o cinema em *La Invención de Morel*, nos diz Talavera, que a obra é aplaudida pela crítica (não somente a da Argentina) pela:

narración de imágenes en un estilo cinematográfico (por lo menos nos queda esa idea de la máquina que proyecta imágenes tridimensionales de personas filmadas durante una semana y en cuya iteración, como la gota que forma la gotera, se produce una espiral de misterio e incertidumbre). Marcelo Pichon Rivière la califica como “una metáfora del cine”, acaso porque capta y captura la realidad y la proyecta como el reflejo del espejo. (2005, p. 5).

Bioy Casares certamente se inspirou na obra de Quiroga, pois esse último já trabalhava com a temática do cinema em seus escritos, como o

conto *El vampiro* (1927). Clarasó argumenta sobre a influência do cinema na literatura de Quiroga: “Una de las características que más recuerda la técnica cinematográfica es la capacidad que tienen algunos de los personajes para verse como desde afuera distanciados y superpuestos a lo que los rodea” (1979, p. 614). Essa característica é notada em *La Invención de Morel*, a partir de uma correlação entre imagens sobrepostas e aparições fantasmáticas:

Quando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando un sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma). En su prescendencia de mí había algo espantoso. Sin embargo, al sentarse a mi lado me desafiaba y, en cierto modo, ponía fin a esa prescendencia. (BIOY CASARES, 1975, p. 45).

Por fim, o espelho: Todorov (2010, p. 129) refere-se a Pierre Mabile para indicar o parentesco do espelho com a “maravilha”, por um lado, e olhar (“mirar-se”) por outro. Em francês o parentesco é ilustrado a partir das próprias palavras: *miroir*, *merveille* e *se mirer* (respectivamente espelho, maravilha e mirar-se). Assim, analisando um conto de Hoffman, Todorov conclui que “o espelho está presente em todos os momentos em que as personagens devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural” (2010, p. 129). Dessa análise, o autor define que o espelho é um símbolo do “olhar indireto, falseado, subvertido” (TODOROV, 2010, p. 130-131), cuja visão indireta permitiria acessar o maravilhoso, provocando uma “transgressão do olhar”: “[O olhar] não mais um simples meio de ligar o olho a um ponto do espaço, não mais puramente funcional, transparente, transitivo. Os objetos são, de algum modo, olhar materializado ou opaco, uma quinta-essência do olhar” (TODOROV, 2010, p. 131).

Em *Morel* há esta mesma transgressão do olhar, onde as impressões do narrador (seu olhar) nos guiam através das constantes aparições de pessoas que não respondem ao seu estímulo. A percepção não basta para sondar o mistério das aparições. Ao mesmo tempo, as imagens parecem materializar o olhar do criador da engenhoca, que instaura mediante a pro-

jeção de imagens sua visão de um “paraíso particular” no mundo físico.

Por outro lado, temos o narrador-personagem que é pego na “armadilha” do *olhar*. Ele cumpre uma função de *voyeur* quando se percebe – com satisfação – observando a mulher dos panos (Faustine) a contemplar o poente: “Mira los atardeceres todas las tardes; yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora” (BIOY CASARES, 1975, p. 33). Nas palavras de Lacan, “o olhar se vê”:

Esse olhar que encontro [...] de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro. [...] Um olhar o surpreende na função de voyeur, o desorienta, o desmonta, e o reduz ao sentimento de vergonha. O olhar de que se trata é mesmo presença de outrem enquanto tal. (1988, p. 84).

Partindo da fenomenologia de Merleau-Ponty, Lacan nos chama a atenção para a “preexistência de um olhar” que submete o sujeito, na medida em que “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (*speculum mundi*) (1988, p. 73). Isso implica a função do olhar, que é eludida a partir da fórmula vendo-se ver-se: aqui a consciência se ilude confundindo sua representação com a percepção de si – tal qual o sujeito do narcisismo. Aliás, Lacan define a “consciência” como uma “forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se consciência” (1988, p.75), de modo que esse vendo-se ver-se representaria um “escamoteamento”. O cogito cartesiano se apoiaria nesta base que depende do olhar, mas não o sabe, que cria para si um privilégio de sujeito:

O privilégio do sujeito parece estabelecer-se aqui por essa relação reflexiva bipolar [*vejo-me ver-me*] que faz com que, uma vez que percebo, minhas representações me pertencem. É por isso que o mundo é atingido por uma presunção de idealização, por uma suposição de só me entregar minhas próprias representações. (LACAN, 1988, p. 81).

Deste modo, na medida em que o sujeito se satisfaz com este *vejo-me ver-me*, por aquela presunção de idealização, ele tenta se adequar a esse ol-

har, e acaba se tornando esse olhar: “esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu desfalecimento” (LACAN, 1988, p. 83). Todavia,

de todos os objetos nos quais o sujeito pode reconhecer a dependência em que está no registro do desejo, o olhar se especifica como inapreensível. É por isso que ele é, mais que qualquer outro objeto, desconhecido, e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e punctiforme na ilusão da consciência de ver-se vendo-se, em que o olhar se elide. (LACAN, 1988, p. 83).

Ora, Morel, que é descrito pelo narrador como “mundano hombre de ciencia” (BIOY CASARES, 1975, p. 102), pois tenta justificar seu experimento na ilha a partir da frustração sentimental de não ter a mulher amada, parece encarnar esse sujeito presunçoso que busca concretizar suas representações (sua visão de mundo) a partir de uma máquina, segundo lemos nessa sua fala:

Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental... Creerme superior y la convicción de que es más fácil enamorar a una mujer que fabricar cielos, me aconsejaron obrar espontáneamente. Las esperanzas de enamorarla han quedado lejos; ya no tengo su confiada amistad; ya no tengo el sostén, el ánimo para encarar la vida. Convenía seguir una táctica. Trazar planes. (BIOY CASARES, 1975, p. 101-102).

Então, Morel organizou a viagem até a ilha com seus amigos e a amada (possivelmente Faustine) simulando uma viagem de férias. E passou a gravar-se a si e a seus amigos (e, indiretamente, todas as plantas da ilha e até o sol e a lua) durante uma semana. Depois de um tempo, talvez anos, quando o narrador chega até a ilha e descobre a natureza das aparições, parece acreditar que o invento tenha enganado o inventor, pois Morel acreditou que as imagens viviam a partir da hipótese de que: “Congregados los sentidos, surge el alma” (BIOY CASARES, 1975, p. 107).

A máquina de Morel, então, é resinificada pelo narrador, que a vê

como o único meio possível de mediar seu tão esperado encontro com Faustine: dada a impossibilidade dela o *olhar*, aquele se contenta em *ser visto* com ela por um *olhar anônimo* simbolizado pela figura do espectador/leitor. Assim, o narrador deixa para trás seu relato textual e, também, decide se gravar interagindo com o plano virtual das imagens gravadas, de modo a simular uma relação de afeto com Faustine:

Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio. (BIOY CASARES, 1975, p. 155).

Conforme se grava, o narrador dá início ao processo de metamorfose em que seu corpo (original) fenece para sua imagem (cópia) persistir numa visão eterna – onde estará com Faustine. E é em “frente al biombo de espejos” que o narrador observa a própria transformação corporal decorrente da exposição à máquina de Morel: “supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado” (BIOY CASARES, 1975, p. 152).

Aos poucos o homem-ilha fugitivo (todo homem é uma ilha), que colocou seu informe sob a divisa *Ostinato Rigore*, se converte em sua imagem gravada, como que adotando o lema: “Nenhum homem é uma ilha / isolado em si mesmo”. Este famoso trecho do poema em prosa de John Donne (“Meditação 17”) parece refletir o tom do narrador no epílogo da obra de Bioy Casares:

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsqwenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (1975, p. 155).

Aquela metamorfose do narrador, além de implicar a morte do corpo físico e assegurar a presença do duplo, simboliza a própria transformação que ele sofreu ao longo da narrativa: de naufrago que busca a sobrevivência física a um apaixonado que abraça a ideia da própria morte na esperança

de compartilhar uma eternidade virtual com Faustine. O final da narrativa toca o próprio início dando sentido ao testemunho do narrador: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro” (BIOY CASARES; 1975, p. 17); não qualquer tipo de milagre: um “milagro adverso” que reuniu as “presencias disgregadas” (BIOY CASARES; 1975, p. 155) através do olhar anônimo do leitor/espectador.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. “A forma espacial da personagem”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 21-90.

BAUZÁ, Hugo Francisco. “Bioy y *La Invención de Morel* – breves apuntes para su lectura”. *Revista Internacional de Filosofía online – Metábasis.it*. Ano IX, n. 18. Nov. 2014. Disponível em: http://www.metabasis.it/articoli/18/18_Bauz%C3%A1.pdf/. Acesso em: 3 de Set. de 2018.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 3. ed., São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 91-107.

BIOY CASARES, Adolfo. *La Invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Ed., 1975.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CLARASÓ, Mercedes. “Quiroga y el cine”. *Revista Iberoamericana*. v. XLV, n. 108-109, Jul./Dez. 1979, p. 613-622. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3402/3581/>. Acesso em: 3 de Set. de 2018.

LACAN, Jacques. “Do olhar como objeto a minúsculo”. In: _____. *O seminário livro XI – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 69-115.

LEVINE, Suzanne Jill. *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1982.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. *Una poética de la invención: la renovación del fantástico en Bioy Casares*. Villa María: Eduvim, 2015.

MOISÉS, Massaud. Verbete “conotação”. *Dicionário de termos literários*. 12ªed. rev., ampl. e atual. - São Paulo: Ed. Cultrix, 2013, p. 85-86.

ROAS, David. “Contexto sociocultural e efeito fantástico: um binômio inseparável”. In: _____. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. p. 109-130. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

TALAVERA, Moisés Vilaseñor. “La literatura fantástica de Bioy Casares. Una aproximación a “En Memoria de Paulina””. Disponível em: <http://docplayer.es/21251215-La-literatura-fantastica-de-bioy-casares-una-aproximacion-a-en-memoria-de-paulina-por-mois-es-villasenor-talavera.html/>. Acesso em: 15 de Set. de 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

EPIGRAMAS E RIMANCES: O ACERVO POÉTICO DA MALA DE JORGE AMADO

ROBERTA DE FÁTIMA MARTINS*

RESUMO Este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados parciais da pesquisa sobre os poemas presentes no Acervo Jorge Amado, que está sob a guarda do Núcleo de Literatura e Memória, da UFSC. Os poemas que compõem o Acervo são de autoria de Jorge Amado, bem como de terceiros e foram escritos, provavelmente, entre 1941 e 1942. O trabalho consiste, então, na apresentação de parte desse Acervo poético, constituído de 98 documentos e que serão apresentados como restos e marcas de historicidade e de representações cronotópicas. A análise dos poemas passa os estudos da memória e sua manifestação tanto na literatura quanto na cultura, a memória dos poemas como memória do Acervo e também minha, enquanto leitora dessas narrativas e desses rastros, dos vislumbres de realidade que tanto eles quanto eu escolhemos narrar. O trabalho está dividido em duas partes fundamentais: na primeira apresento os poetas latino-americanos que aparecem no Acervo. Num segundo momento, me detenho sobre a poesia de Jorge Amado, trazendo à luz seus versos e rimas, invisíveis durante tantos anos.

PALAVRAS-CHAVE 1. Jorge Amado. 2. Poema. 3. Memória.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista Capes. E-mail: literatura.roberta@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Dois versos que poderiam traduzir com exatidão a essência da poesia contida no Acervo Jorge Amado estão no documento 494 01J¹:

Chove chuva chuverando
Sobre as misérias do mundo.

Alguns podem considerar pouco formal e acadêmico oferecer uma conclusão nas primeiras linhas de um artigo. Outros poderiam achar que esta é uma afirmação prematura. Mas, explico: estenderei essa análise, no entanto, gostaria de convidar o leitor à sensação que tenho sempre que leio escritos do Jorge Amado: o baiano parece ir além da literatura, a literatura, como porto de partida. Essa literatura de cais, tanto em versos quanto em prosa. O primeiro verso do poemeto que abre este trabalho, ao que tudo indica, faz parte de uma cantiga popular. Por isso, esse escrever pelo povo (ou para o povo), que tanto marca a escrita de Jorge Amado, também se mostra na poesia. Já o segundo verso, remete à política, ao combate à miséria; tema quase tão importante para a biografia de Jorge Amado quanto a própria literatura, principalmente, durante sua participação como membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

¹ Para fins de organização, a catalogação utilizada neste trabalho foi realizada por Thalita Coelho (2016).

Jorge Amado esteve exilado na Argentina e no Uruguai, entre os anos 1941 e 1942 – exílio motivado pela atuação política do autor, que deixa as terras brasileiras para escrever a biografia de Luiz Carlos Prestes, por solicitação do PCB, e contribuir para a campanha de libertação do *cavaleiro da esperança* que, como se sabe, estava preso desde 1936. Dessa experiência, além do livro, nos deixou a Mala. A Mala do Jorge Amado, acervo que conta, segundo a catalogação de Thalita Coelho (2016), com aproximadamente 1500 documentos e está sob a guarda do Núcleo de Literatura e Memória, nuLIME, da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pela professora Tânia Regina de Oliveira Ramos.

O Acervo dispõe de uma coleção de documentos variados, um romance inédito inacabado, edições de romances consagrados do autor, crítica literária, correspondências, fotos, documentos pessoais que narram a vida e a obra de Jorge Amado e de outras personalidades. Também fazem parte do Acervo uma série de poemas, em versos e em prosa, de diversos autores, inclusive do dono da Mala.

Essa seleção dos poemas, o acervo escolhido, essa memória que se seleciona e que é vivida no presente, com a preocupação do futuro, caracteriza-se por essa permanência viva desse passado. Os recortes são a seleção, o agrupamento, o rastro e fazem parte da verdade subjetiva, em que às vezes se guarda um botão e às vezes um rato². Walter Benjamin afirma que aqueles que procuram pelo passado estão escavando³ e é, a partir dessas

2 Versos de “Resíduo” de Drummond (2012, p. 71).

3 Escavando e recordando [a memória] é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades ficaram soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”. (BENJAMIN, 1987, p. 239).

escavações, que abrimos a Mala do Jorge.

No Acervo, cerca de 98 documentos são poemas. Falarei, portanto, desses vestígios da memória nacional, de poesia brasileira e latino-americana e a contribuição da literatura engajada e militante desses poetas. Para tanto, o trabalho está dividido em duas partes fundamentais: na primeira apresento os poetas latino-americanos que aparecem no Acervo. Num segundo momento, me detenho sobre a poesia de Jorge Amado, trazendo à luz seus versos e rimas, invisíveis durante tantos anos.

OS POETAS DO ACERVO

Dessa quase centena de documentos catalogados como prosa poética e poesia, 32 estão classificados como de autoria de Jorge Amado e o restante de outros autores. Entre os visitantes, Alberto Soriano Thebas⁴ é o poeta mais presente no Acervo. Os outros nomes que também aparecem são: Sofia Arzarello⁵, Nóvoa, Laureiro, Julio J. Casal⁶, Victor, Ayudano Couto Ferraz, F. Alvarez Allonso, Gisleno Aguirre, Mario Castellanos, Josualdo e Otto Benitez.

Graficamente, o acervo poético divide-se em:

4 Alberto Soriano Thebas nasceu em Santiago del Estero, mas passou a infância e juventude em Salvador da Bahia. Ainda jovem, iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música. Publicou o livro *As Cinco Chegadas da Mãe d'Água*, com prólogo de Jorge Amado e ilustrado por Augusto Torres.

5 Escritora e docente uruguaia, fundadora da AIAPE, Associação de Intelectuais, Artistas, jornalistas e escritores do Uruguai.

6 Foi um poeta, editor e crítico literário uruguaio.



Figura I Gráfico da distribuição quantitativa dos poemas do Acervo Jorge Amado

Parte desses poetas publicaram, em 1942, o livro *Cantos a Sebastopol. Homenaje de los poetas Aiapeanos*⁷. O livro, como o nome sugere, é uma homenagem à cidade de Sebastopol, na Rússia, provavelmente, uma referência ao Cerco de Sebastopol, que começou em 30 de outubro de 1941 e durou até 4 de julho de 1942. Essa foi uma batalha travada pelo Exército Vermelho e pela Wehrmacht e tinha como objetivo controlar a base de Sebastopol, no Mar Negro, durante a Segunda Guerra Mundial.

7 No livro publicado pelo grupo de poetas aiapeanos estão Sofia Arzarelo, Alberto Soriano Thebas, Enrique Lentini, Josualdo, M. Jorge Nieto, Selva Márquez, Mario Castellanos, Otto Benitez, Leonidas Spatakis, Alvaro Figueiredo, Francisco Alvarez Alonso, Felipe Novoa, Maria Elena Muñoz, Alfredo Mario Ferreiro, Juan Silva Vila, Pedro Leandro Ipucho, Julio J. Casal, Alejandro Laureiro e Juvenal Ortiz Saralegui. O livro foi publicado em 22 de julho 1942.

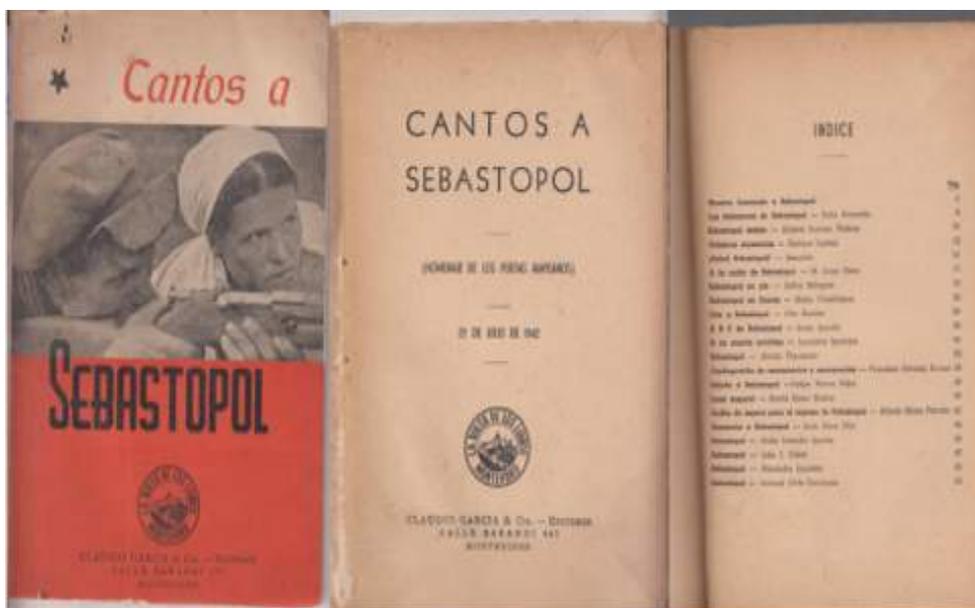


Figura 2 Capa, folha de rosto e sumário do livro inédito no Brasil. Fonte: *Homenaje de los poetas aiapeanos*, 1942.

Neste livro, existe um poema de Jorge Amado, “ABC de Sebastopol”. O poema apresenta um bordão, “Uma história de espantar”, repetido no poema “ABC de Lampião”, presente no Acervo, do qual trataremos adiante.

Uma hipótese para coincidência de nomes de poetas entre o Acervo e o livro é que esses autores constituíam um grupo de poetas que publicava ocasionalmente coletâneas de poemas⁸ e trocavam poemas entre si. Out-

8 Sabe-se que os países do Prata abrigaram uma ativa militância antifascista. Já em 1935 foi criada a Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), apesar da heterogeneidade dos intelectuais, iniciaram sua luta pela “defesa da cultura” em contraposição às medidas autoritárias ou fraudulentas dos governos argentinos, que ocorriam desde setembro de 1930.

colinas e empinadas,
quantidade de dias
das cidades de todos,
na quantidade, um dia,
para o povo e revolução.
Não chorá, não, não choras,
quando nos vimos por isto...

Não, eu não choro nada,
Quando meus olhos pra ti,
Não, não dá um dia,
eu quanto quantos
Não, não choro já não,
no livro da "Revolução"
narrativa a seguinte
das cidades de todos,
chamada Sebastopol

JORGE AMADO

A UM NUZETO SOVIETICO

Ya teve uma pequena flor, chamado

Yo teve uma pequena flor, chamado
Quando a alvorça nasceu do arroyo
hugir todo os auras,
Que posso chamar por los nomes
Con os aspectos de agua
Los verdes castelos del cielo
Que pinta el paisaje color maravilloso,
Y las juncos que el corral le abraza
Al alza volviendo de la tierra
Amor al verde rizo de los brazos
Y el tron de inocencia que en silencio
Se pasan los dias.

Me sinto ya así todo de terra.

Me sinto ya así todo de terra.
Como este gosto a pena que descubro
Das quanto a gente que me vive en o
Alora me sinto a la vez abandonado
Que he de quando oja sombras de
Alora logo perfume que resiste en o
Como esse perfume, que quedan oja

Quando ya no se puede distinguir el
Cuando un hombre vive

Reza de proletario sempre la terra
(Que arroyo puede curar mal, en o

Figura 5 Poema ABC de Sebastopol, de Jorge Amado. Fonte: *Homenaje de los poetas aiapeanos*, 1942.

ra possibilidade é que esse grupo estava organizando uma homenagem a Luiz Carlos Prestes. Jorge Amado poderia, então, pela proximidade com Prestes, ter sido escolhido para recolher os poemas. Por isso, a Mala de Jorge Amado teria tantos poemas com essa temática, como, por exemplo, *Esquela a Luis Carlos Prestes*⁹, de Alejandro Laureiro, e *Te vi de pie, ya capitán*¹⁰, de Josualdo.

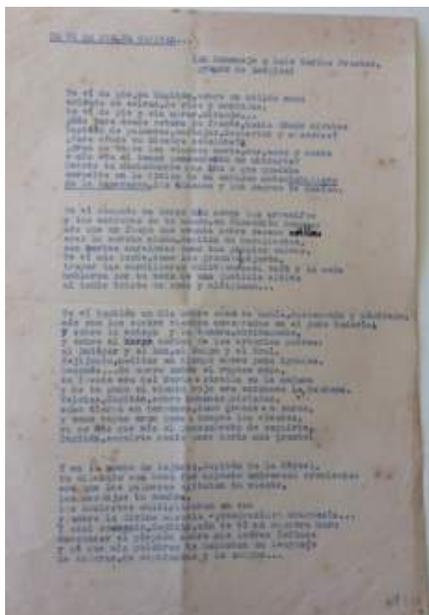


Figura 6 Poema de Josualdo, *Te vi de pie, ya capitán*. Fonte: Acervo Jorge Amado, [s/d].

Figura 7 Poema de Josualdo, *Te vi de pie, ya capitán*. Fonte: Acervo Jorge Amado, [s/d].

9 Localização no Acervo: 377-380 01K, em espanhol (COELHO, 2016).
 10 Localização no Acervo: 718-719 01K, em espanhol (COELHO, 2016).

Os poemas em homenagem a Luiz Carlos Prestes, a partir da análise preliminar, exaltam a figura do líder comunista e de seus familiares. Alguns poemas fazem referência à Coluna Prestes e recriam uma figura heroica e corajosa. Possivelmente, publicariam livro similar à biografia produzida por Jorge Amado. Um livro para denunciar a prisão de Prestes e contribuir para a campanha por sua libertação. Poemas que nascem com objetivo de exaltação.

Outro ponto que merece ser mencionado é que Alberto Soriano Thebas, em 1943, em Buenos Aires, publicou o livro *Las cinco llegadas de madre d'agua*; o livro conta lendas de Iemanjá. Thebas passou parte da infância e juventude em terras baianas, talvez por isso a escolha do tema. Uma versão do prólogo do livro de Thebas, escrito por Jorge Amado, encontra-se no Acervo. Os poemas são escritos em espanhol.

Os temas dos poemas que compõem o Acervo são heterogêneos, mas mantém, com algumas exceções, um ponto comum: fazer poesia engajada.

RASTROS DO POETA JORGE AMADO NO ACERVO

Jorge Amado, como se sabe, é reconhecido pela escrita em prosa. O fato é que os poucos estudos sobre a poesia do escritor quase sempre são construídos a partir de suposições. O único livro exclusivo de poesia do escritor foi publicado em 1938 e com impressão pessoal, *A Estrada do Mar*. Livro raro, do qual só se acha o rastro. Por isso, a afirmação de que oito poemas da Mala do Jorge sejam parte desta obra quase invisível está condenada a ser hipótese. Existem indícios desse fato, como, por exemplo, a presença de cinco partes de um poema disponibilizadas no acervo digital da fundação Casa de Jorge Amado, como parte do livro *A Estrada do Mar* e publicados no jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 1939. Dessas cinco partes, duas são versões de um poema que temos no Acervo: “Tentação dos Ventos”. Inclusive, existem outros três poemas abrangidos sob este título: “Tentação dos Peixes”, “Tentação dos Náufragos” e “Tentação dos Marinheiros”. Outros sete poemas, inclusive um em espanhol, possuem temática, estilo e estrutura semelhante.

No entanto, um destes poemas também foi publicado no jornal *Dom Casmurro*, e fazia parte de relatos de viagens, que foram publicados sob o título “A ronda das Américas”. “Presença no Porto de Tocopilla” foi publicado com o título de “Presença em Tocopilla” e trata-se de uma versão, ainda que com algumas modificações, mas que preserva a essência do texto.

É importante ressaltar que esses arquivos são poemas em prosa. E por poemas em prosa entendo esses textos que seriam uma terceira via e que compreendem uma tensão comum aos modelos mais clássicos que os precedem. Esse texto que se propõe poema, mas também prosa, onde impera uma simetria rítmica e a visilegibilidade¹¹ que nos oferece um ler-ver mais próximo do popular.

Gilberto Freyre, em 1936, afirmou que:

A geração intelectual que sucedeu no Brasil aos modernistas de São Paulo e do Rio apresenta entre suas características mais salientes, o que alguém já chamou de sociologismo. A poesia abaixou a voz e o romance elevou a sua, até tornar-se um grito. (FREYRE apud ANTELO, 2001).

Jorge Amado, segundo o professor Raul Antelo, está, então, “ensaiando, nesse período, novas formas de escrita que mesclam testemunho, memória e documento” (2001, p. 9).

Os outros documentos reconhecidos como sendo de autoria de Jorge Amado tratam de temáticas diversas e apresentam estrutura em verso. Temos um poema em homenagem a Lampião, por exemplo. Nele, Jorge Amado conta a trajetória do cangaceiro. Neste poema há alternância entre estrofes de 7, 8 e 9 versos e há a presença do bordão “uma história de espantar”.

Fizeram dele um bandido,

¹¹ Ao apresentarmos o termo visilegibilidade, estamos pensando na tradução proposta por Laranjeira (1993, p. 101) do termo *visibilité*, que foi cunhado por Jacques Anis (1983). Partindo desse pressuposto, ler um poema então remete a esse debruçar-se sobre a visualidade do mesmo, como o poema se organiza na página e como a página constrói o discurso.

O mais valente dos cabras.
Podia ter sido apenas
O melhor dos lavradores.
Fizeram dela bandida,
Assassina sem perdão.
Podia ter sido apenas
a camponesa mais linda.
Uma história de espantar.

Já em outro poema, Jorge Amado oferece uma imagem dos barqueiros do Rio São Francisco. A obra é uma triste comparação das atividades desenvolvidas pelos barqueiros do Rio São Francisco e do Rio Volga, na Rússia. Amado faz um poema para lamentar a ausência da canção popular dos trabalhadeiros brasileiros. Segundo o poeta, essa cantoria diminuiria a dor da existência miserável daqueles que ganhavam a vida sob condições desumanas.

Temos ainda duas versões de um poema de versos brancos. Uma versão recebeu o nome de “Rimance das Três Camponesas”, e outra “Rimance das Três Irmãs”.

Era uma vez três irmãs:
Maria, Lúcia, Violeta,
unidas nas correrias,
unidas nas gargalhadas.
Lúcia, a das negras tranças;
Violeta, a dos olhos mortos;
Maria, a mais moça das três.
Era uma vez três irmãs
unidas no seu destino.
Cortaram as tranças de Lúcia,
cresceram seus seios redondos,
suas coxas como colunas
morenas cor de canela.
Veio o patrão e a levou.
Leito de cedro e de penas,
travesseiros, cobertores.
Era uma vez três irmãs.

O rimance quase todo em redondilha maior (versos heptassílabos ou em 7 sílabas) foi utilizado no livro *Terras do Sem Fim*, na íntegra. A alteração significativa entre o rimance do acervo e o trecho do livro é que a versão rimanciada apresenta esse ler-ver o poema em estrofes, enquanto na versão publicada em *Terras do Sem Fim* temos uma estrutura em prosa. Essa transposição é relevante quando estamos lidando com um autor claramente preocupado com o alcance de seus escritos. Talvez a intenção da comunicação se sobreponha a intenção poética do autor.

Outra possibilidade de esse revelar-se poeta de Jorge Amado é oferecida pelo “Epigrama do Poeta Modernista”, poema isométrico¹², com 120 versos de 7 sílabas.

A poesia de Jorge Amado, presente no Acervo, quase sempre em versos livres, dispensa as rimas, mas mantém, no entanto, uma preocupação com o ritmo e principalmente a musicalidade natural da fala e leitura.

Boa torre de cristal
tão alta sobre a cidade!
Vivia o grande poeta
de olhos postos no céu.
Perfume para o nariz
que o cheiro da rua podia
na bela torre chegar,
bela torre de cristal.
– Tem gente com fome, poeta...
– Não me interessa saber!

Em todo o poema há uma recorrência dessa imagem do poeta na torre de cristal, como uma alusão a esse distanciamento entre a arte e o povo. O pragmatismo do baiano é contrastando com esse fazer poesia inalcançável, protegido dos problemas populares, apresentados por parte dos poetas dessa época.

De forma geral, os poemas de Jorge Amado presentes no Acervo possuem forma e temática diversa. Mantém, no entanto, uma linguagem

12 Para essa escansão utilizei a plataforma Aiodos (www.aiodos.ufsc.br).

acessível e próxima ao estilo do prosador Jorge Amado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando os poemas do Acervo, sejam eles produzidos por Jorge Amado ou não, é previsível a percepção de como estão intrinsecamente relacionados ao momento histórico de produção. As marcas do tempo e lugar estão nos versos, inclusive quando da ausência da rima, o que pode ser uma boa inferência do momento literário da escrita.

Já a obra poética do Acervo assinada ou atribuída a Jorge Amado, de forma geral, pretende contribuir para a questão da formação de uma nova ética, de justiça e equidade social, tal como sua literatura em prosa. Ao criticar os poetas que tematizam sobre o amor ou a natureza, como o faz, por exemplo, no “Epigrama do Poeta Modernista”, o baiano está afirmando que, para ele, é fundamental, dado o contexto histórico a que estão submetidos, firmar-se como mais um operário nessa guerra por um bem comum.

Walter Benjamin disse que a principal dúvida de um artista, em contextos de radicalização política, deveria ser escolher entre a inovação estética e o alcance de sua obra, o falar para as massas. Para o filósofo, a dúvida era entre a vanguarda de Picasso e o cinema popular de Chaplin. E Jorge Amado nos diz que:

Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam. [...]. O humanismo nasce daqueles que não possuem carisma e não detêm qualquer parcela de poder. Se pensarmos [...] em Chaplin, como admirar e estimar Napoleão? (AMADO, 2010, p. 31).

E em outra frase, o poeta Jorge Amado, se não explica sua relação com a poesia, pelo menos, nos oferece rastros: “A poesia não está nos versos, por vezes ela está no coração. E é tamanha. A ponto de não caber nas palavras” (AMADO, 2002, p. 49). E o coração do baiano é revolucionário em cada verso, em cada ponto, vírgula ou batida.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *ABC de Sebastopol*. Disponível em: <<https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-444399627-uruguay-1942-aiape-cantos-sebastopol-alfredo-mario-ferreiro-JM>>. Acesso em: 14 jan. 2019

_____. “A canção dos barqueiros do São Francisco”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. “Canção de Leocádia”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. “Chove chuva chuverando [494 01]”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. “Epigrama do poeta modernista”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. *O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *O menino grapiúna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

_____. “Presença do Porto de Tocopilla”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. “Rimance das Três campezas”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. “Rimance das Três irmãs”. In: *Acervo Mala de Forge Amado*, Núcleo Literatura e Memória (NULIME), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016.

_____. *Ronda das Américas*. Salvador: Casa das Palavras, 2001.

ANTELO, Raul. “Textos à Ronda”. In: AMADO, Jorge. *Ronda das Américas*. Salvador: Casa das Palavras, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BENOÎT, Denis. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncar. Bauru: EDUSC, 2002.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. v. III. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COELHO, Thalita. *Entre esparsos e inéditos: a Mala de Jorge Amado (1941-1942)*. Dissertação de mestrado, UFSC, 2016.

JOSUALDO. “Te vi de pie, ya capitán. [15 de agosto de 1942]”. In: *Acervo Mala de Jorge Amado*, UFSC.

Homenaje de los poetas aiapeanos. Cantos a Sebastopol. Montevideo: Claudio Garcia & Cia Editores, 1942. Disponível em: < https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-444399627-uruguay-1942-aiape-cantos-sebastopol-alfredo-mario-ferreiro-_JM>. Acesso em: 26 fev 2019.

LARANJEIRA, Mario. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993.

TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA SONORO: HISTÓRIA, TÉCNICA, FASCISMO E MONTAGEM

RODRIGO AMBONI*

RESUMO Com o surgimento do cinema sonoro o público se reduziu às fronteiras linguísticas. Ao mesmo tempo, os interesses nacionais se enfatizavam através do fascismo. A simultaneidade desses fenômenos repousa na crise econômica que, como constata Benjamin, apressaram o capital cinematográfico no desenvolvimento do cinema falado e abriram, segundo Kittler, para a possibilidade da Segunda Guerra Mundial. Em 1938, numa carta escrita para Adorno, Benjamin indica que o surgimento do filme sonoro foi uma ação da indústria cinematográfica para conter a força revolucionária do cinema mudo, que suscitava reações difíceis de controlar e politicamente perigosas. Em 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov publicavam uma *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, na qual expõem suas preocupações com o uso redundante do som, que destruiria a cultura da montagem. Não estariam os cineastas russos preocupados justamente com o enfraquecimento dessa potência incontrolável do cinema mudo, da qual falaria mais tarde Benjamin? Porque a cultura da montagem estaria em risco caso prevalecesse o uso redundante do som? Como os cineastas russos indicam, esse uso redundante não estaria servindo para alimentar discursos inflexíveis? Será que a simples justaposição do som com a imagem era o que faltava para o fascismo se perpetuar?

PALAVRAS-CHAVE 1. Cinema sonoro 2. Montagem 3. Fascismo.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Luiz Felipe Guimarães Soares. Bolsista CNPQ. E-mail: rodrigo_amboni@yahoo.com.

Ao público!
Atenção! Perigos do filme sonoro!
O filme sonoro é kitsch!
O filme sonoro é tendencioso!
O filme sonoro é assassinato econômico e intelectual!
O filme sonoro é teatro mal conservado com preços exagerados!
Por isso:
Exijam filmes mudos de alta qualidade!
Exijam um acompanhamento musical por músicos!
Exijam espetáculos com artistas!
Rejeitem o filme sonoro! (KITTLER, 2016, p. 285-286)¹

I

Enfrentando sérios problemas financeiros, os irmãos Warner se agarram ao cinema sonoro como a última esperança de reverter sua sorte. Sam Warner recorre à Bell Labs (laboratório pertencente à poderosa AT&T) para desenvolver o que seria depois chamado de *Vitaphone System*. Esse sistema de complexos mecanismos era capaz de reproduzir o som em sincronia com as imagens do filme mudo e de ser transmitido, através de amplificadores e caixas de som, para o auditório do cinema. Então, no

1 Panfleto que circulava pelos Lichtspieltheater em 1929 e era assinado pelas associações Internationale Artisten-Loge e Deutscher Musiker-Verband. Kittler, Friedrich. Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p. 285-286.

dia 6 de outubro de 1927 é lançado o que é considerado o primeiro filme sonoro: *The Jazz Singer*.

As empresas fonográficas recém-eletrificadas haviam encontrado um novo campeão de vendas. *The Jazz Singer* significa, portanto, que, com a introdução do filme sonoro, Hollywood transformou-se em uma filial de empresas do setor elétrico, como a Western Electric ou a General Electric, que possuíam gravadoras e estações de rádios e, por sua vez, nada mais eram que filiais de grandes bancos, como Rockefeller ou Morgan (FAULSTICH, 1979 apud KITTLER, 2016, p. 285-286).

O desenvolvimento do cinema sonoro ocorreu paralelamente nos Estados Unidos e na Alemanha logo após a Primeira Guerra Mundial. Na Alemanha, Hans Vogt, um dos três responsáveis pela empresa desenvolvedora Tri-Ergon², registrou que, no dia 22 de fevereiro de 1920, os espectadores Alemães ouviram pela primeira vez em um filme o som de uma gaita e, curiosamente, a palavra “miliampère”. Somente “um ano depois, pouco antes da meia-noite, a sóbria, mas maravilhosa palavra técnica foi substituída por uma apresentadora em close, que recitou ‘a poesia *Viu o menino uma pequena Rosa*’, de Goethe” (KITTLER, 2016, p. 279-280).

Kittler rastreia os processos de desenvolvimentos tecnológicos das mídias para se chegar ao cinema sonoro e evidencia toda uma cadeia de complexidades industriais, empresariais, econômicas, científicas, militares e financeiras por trás desses processos. Não é à toa que Benjamin, numa carta escrita para Adorno, sugere que o lançamento do cinema sonoro foi uma “ação da indústria cinematográfica destinada a romper a primazia revolucionária do filme mudo, que suscitava reações difíceis de controlar e politicamente perigosas” (ADORNO, 2012, p. 419-420). Essa ação que sugere Benjamin não foi apenas da indústria cinematográfica, mas, principalmente, dos setores elétricos e bancários. Para desenvolver a tecnologia do cinema sonoro, a indústria cinematográfica teve que recor-

2 Empresa alemã, fundada por Josef Engl, Joseph Massolle e Hans Vogt, que desenvolveu o primeiro método de gravação fotoelétrico de som e incorporou a trilha sonora ao filme 35mm.

rer a esses setores: primeiro porque eles tinham o capital necessário para tal investida e segundo porque eram eles também os donos das patentes. Com isso, tanto nos Estados Unidos como na Alemanha, o filme “caiu nas mãos de grandes empresas do setor elétrico, como Siemens e AEG, que se envolveram em longos processos com os donos das patentes norte-americanas. No fim, essas empresas dividiram entre si os mercados globais, e o Deutsche Bank e a Hugenberg adquiriram a UFA” (KITTLER, 2016, p. 281).

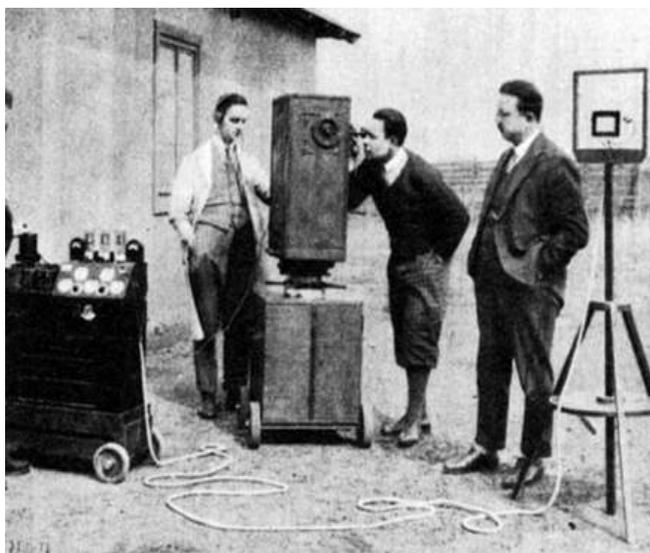


Figura 1 Gravador de som óptico da Tri-Ergon, 1922.

A Ufa (Universum Film A. G.) foi uma iniciativa do estado alemão pós Primeira Guerra Mundial para contra-atacar as influentes propagandas antigermânicas produzidas principalmente pelos norte-americanos e que se espalhavam rapidamente pelo resto do mundo. No momento da fundação da Ufa os alemães haviam percebido, por um lado, que esses filmes antigermânicos exerciam grande influência e, por outro lado, que a produção

de filmes alemães era insuficiente e de baixa qualidade.

Mediante una resolución del Alto Mando Alemán de noviembre de 1917, en contacto estrecho con prominentes financieros, industriales y armadores, la Messter Film, la Union Davidson y las compañía controladas por la Nordisk – con el apoyo de un grupo de bancos – se fundieron en una nueva empresa: Ufa (Universum Film A. G.). (...) El cometido oficial de la Ufa era hacer propaganda a favor de Alemania, de acuerdo con las directrices gubernamentales (KRACAUER, 1985, p. 42).

Aquele primeiro cinema, que surgiu de uma impressionante montagem constelacional de diversas peças e fragmentos de tecnologias bélicas (Kittler, em seu *Mídias ópticas* constrói essa interessante genealogia) através dos estados, das indústrias e dos bancos, após um curto período de ingênuas experimentações, rapidamente se transforma numa das mais poderosas armas do século XX.

II

O cinema sonoro demorou para se efetivar e substituir o cinema mudo por várias questões, dentre elas o início da Primeira Guerra Mundial – que obrigou a Tri-Ergon a frear os seus projetos – e, também, devido aos altos custos tanto para desenvolver essa tecnologia quanto para realizar os filmes sonoros. A indústria elétrica e os bancos ainda tinham dúvidas se este investimento valia a pena, uma vez que para cobrir os altos custos e lucrar com a realização de um filme sonoro seria necessário um grande público internacional para os filmes. E o filme sonoro, diferente do filme mudo, justamente trazia o problema da sua internacionalização por causa da língua. O jornal da bolsa de valores de Berlim, *Berliner Börsen-zeitung* (uma referência para as questões financeiras na Europa), escreveu em 1922: “Somente o futuro revelará se o filme sonoro realmente possui um futuro. Não devemos esquecer que o filme sonoro perde seu caráter internacional e sempre permanecerá limitado a obras menores, pois os grandes filmes só poderão ser amortizados no mercado mundial” (VOGT, 1964 apud KITTILER, 2016, p. 280). O jornal se refere exatamente sobre o

quanto a língua é uma barreira para a internacionalização do filme sonoro – e essa constatação indica que desde os seus primórdios a indústria sempre relacionou o filme sonoro ao filme falado.

Em 1927, estimou-se que seria necessário um público de 9 milhões de espectadores para cobrir os custos de um filme mais longo. Com o filme falado, contudo, observou-se inicialmente um retrocesso, pois seu público se estreitou dentro das fronteiras linguísticas; isso aconteceu ao mesmo tempo que se enfatizavam os interesses nacionais por meio do fascismo. Porém, mais importante do que registrar esse recuo, que aliás foi atenuado pela sincronização de imagem e som, é perceber sua conexão com o fascismo. A simultaneidade de ambos os fenômenos repousa na crise econômica. As mesmas perturbações que, *grosso modo*, conduziram à tentativa de manter as relações de propriedade por meio da violência apressaram o capital cinematográfico, ameaçado pela crise, no desenvolvimento do cinema falado. A introdução do cinema falado trouxe algum alívio a essa indústria não só por atrair massas novamente aos cinemas, mas porque permitiu estabelecer vínculos entre o capital cinematográfico e a indústria da eletricidade. Assim, considerado de um ponto de vista externo, ele teria atendido a interesses nacionais, mas, vista por dentro, a produção cinematográfica teria se tornado ainda mais internacionalizada. (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Benjamin sugere que a redução do público está diretamente conectada com o fascismo, uma vez que essa redução se deve por causa da língua e que, por essa razão, acentuam-se os discursos nacionalistas. Assim como Benjamin, Kittler diz que “o filme sonoro e a radiodifusão tiveram o efeito de formar nações” (KITTLER, 2016, p. 280) e dá um diagnóstico do qual Benjamin já suspeitava: “o filme limitou as grandes empresas do entre-guerras às fronteiras das línguas nacionais e, portanto, à possibilidade de uma Segunda Guerra Mundial” (KITTLER, 2016, p. 282).

Em agosto de 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov publicam, no número 32 da revista *Sovietski Ekran* de Moscou e também no número 32 da revista *Zhizn Iskusstva* de Leningrado, uma *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Esta declaração surge no momento em que o cinema sonoro já era uma realidade nos Estados Unidos e na Alemanha. Devido à consciência de que as limitações técnicas não permitiriam que os cineastas soviéticos experimentassem tão cedo a realização de um filme sonoro,

eles decidem problematizar conceitualmente esta nova tecnologia. Nesta declaração eles demonstram uma grande preocupação com a utilização do som:

Nós, que trabalhamos na URSS, estamos conscientes de que, com o nosso potencial técnico, não vamos caminhar em direção à realização prática do cinema sonoro num futuro próximo. Ao mesmo tempo, consideramos oportuno afirmar várias premissas de princípio de natureza teórica, porque, por conta da invenção parece que este avanço da cinematografia está sendo usado de um modo incorreto. E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais (EISENSTEIN, 2002, p. 225).

Este pequeno texto alerta que esta invenção é uma faca de dois gumes e que a tendência é de que prevaleça a linha de menor resistência, a que eles chamam de “satisfação da simples curiosidade” (EISENSTEIN, 2002, p. 225), na qual haverá uma exploração comercial dos filmes falados, “aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa “ilusão” de pessoas que falam” (EISENSTEIN, 2002, p. 225).

Um primeiro período de sensações não prejudica o desenvolvimento de uma nova arte, mas o segundo período é perigoso neste caso, um segundo período substituirá a virgindade e pureza efêmeras desta percepção inicial das novas possibilidades técnicas, e reivindicará um estágio de utilização automática por “dramas refinados” e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral.

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADE-SÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seus significados – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças de montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.

APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO SINCRONIZA-

ÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras (EISENSTEIN, 2002, p. 226-227).

Não estariam os cineastas russos preocupados justamente com o enfraquecimento dessa potência incontrolável da montagem do cinema mudo da qual falaria mais tarde Benjamin? Porque a cultura da montagem estaria em risco caso prevalecesse o uso do som em um nível naturalista? Como os cineastas russos indicam, esse uso naturalista do som – o som como um complemento redundante da imagem – não estaria servindo para criar discursos inflexíveis? Será que a simples justaposição do som com a imagem era o que faltava para o fascismo se perpetuar? Assim como na nota de Benjamin transcrita acima, os cineastas russos alguns anos antes já problematizavam o cinema falado como um perigoso projeto nacionalista; e com letras maiúsculas declaravam a necessidade de um uso polifônico do som, uma vez que “um método como este de construção do cinema sonoro não o confinará a um mercado nacional, como pode acontecer com a filmagem de peças, mas dará uma possibilidade, maior do que nunca, à circulação, através do mundo, de uma ideia filmicamente expressada” (EISENSTEIN, 2002, p. 227).

Tanto os cineastas russos quanto Benjamin utilizam a palavra “perigo”. No caso dos cineastas russos, o perigo está relacionado ao uso redundante do som, que destruiria toda uma cultura da montagem. É o perigo de se romper a força revolucionária da montagem, que como escreveu Benjamin, suscitava reações difíceis de controlar. Já no caso de Benjamin, o perigo é justamente o desse poder incontrolável, perigo para os regimes totalitários, para a ordem pré-estabelecida, que desejava controlar e determinar as reações das massas. Para Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, a experimentação com esse novo recurso cinematográfico deveria ser polifônica e tomar a direção da não sincronização com as imagens visuais. E quais eram os rumos que este novo recurso estava tomando? O da construção de um discurso nacionalista, homogêneo e hegemônico.

III

Kracauer, em seu livro *Teoría del cine. La rendición de la realidad física*, dedicou um capítulo para cada um dos três campos de aplicações do som – a fala, os ruídos e a música – e organizou um esquema para pensar sobre os seus usos. Ele separa esses usos em quatro tipos de *sincronización*, que estão subdivididos entre o sincronismo e o assincronismo. No sincronismo (imagem e som são correspondentes) temos o paralelismo: som e imagem correspondem e portam significados paralelos; e o contraponto: imagem e som correspondem, mas portam significados diferentes. No assincronismo (imagem e som não são correspondentes) também temos o paralelismo: som e imagem não correspondem, mas portam ainda assim significados paralelos; e o contraponto: som e imagem não correspondem e portam significados diferentes.

Após a apresentação desse esquema, Kracauer oferece vários exemplos de filmes que correspondem a cada um desses tipos de sincronização para então pensar, em cada um desses tipos, os seus usos *problemáticos* e os seus usos *cinemáticos*. De maneira geral, para Kracauer, os usos problemáticos são quando os significados dos sons (em especial das palavras) são mais importantes que as imagens, e os usos cinemáticos, ou seja, os bons usos do som, são quando as imagens conservam sua plena significação. Kracauer, além de uma posição um tanto conservadora com relação ao som (ele entende o cinema como uma arte da imagem), faz uma leitura crítica dos usos do som no cinema muito esquemática e interior ao filme, deixando de lado, por exemplo, as implicações políticas desses usos e uma série de fatores exteriores ao filme que estão diretamente ligados à singularidade dos espectadores. Por outro lado, amplia e problematiza a discussão proposta pelos cineastas russos, justamente ao alertar para os perigos que podem representar um mau uso do som, mesmo contendo na sua relação com as imagens um assincronismo contrapontístico (caso proposto por Eisenstein).

Mientras las manifestaciones verbales expresan frecuentemente intencio-

nes, es más probable que las tomas de cámara penetren, aun sin percatarse, en lo intencional. Esto es precisamente lo que había logrado la madurez del cine mudo. Sus directores habían profundizado bajo la dimensión consciente, y dado que la palabra hablada aún no había asumido el control, pudieron expresarse con imágenes no convencionales o aun subversivas. Pero cuando apareció el diálogo, las imágenes subconscientes caducaron y los significados netamente intencionales prevalecieron (KRACAUER, 1985, p. 193).

A maior preocupação de Kracauer é oferecer elementos de leitura que permitam identificar os recursos da montagem na tensa relação entre som e imagem no filme sonoro. E essa talvez seja a sua posição política, uma vez que o cinema passa a não mostrar a montagem enquanto tal, escondendo-a cada vez mais através de sofisticados recursos técnicos e narrativos, transformando os cortes, os enquadramentos e todos os elementos de montagem da chamada gramática cinematográfica (antes vistos como informes e estranhos) em algo fluido, natural e realista.

IV

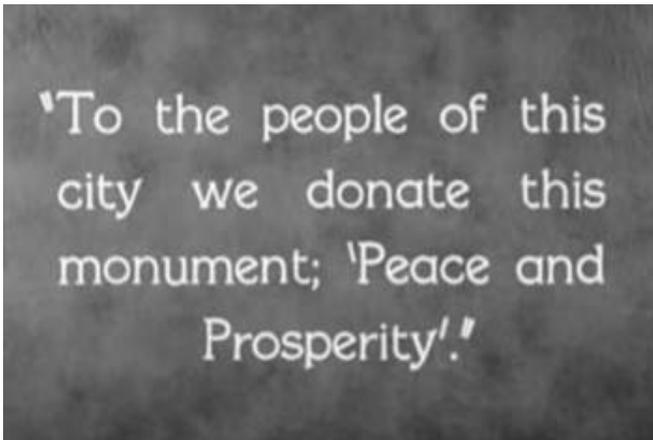


Figura 2 Charles Chaplin, "City Lights", 1931.

Começa a solenidade. Só que o som sincronizado com as imagens está em contraponto e as vozes das autoridades ali presentes não se articulam, vemos suas bocas se moverem, mas ouvimos apenas um som agudo e incompreensível que substitui o lugar da fala, o lugar das palavras. Nesse caso, o som não se articula em um discurso falado, mas, a partir da montagem com as imagens, recebe um outro uso para criar um outro discurso. Esse contraponto que propõe Chaplin abre para outras camadas de leituras. A mais evidente é a de que ele está ridicularizando essas solenidades de cunho político e propagandístico. Mas, se tivermos em conta que *City Lights*, de 1931, é o primeiro filme sonoro de um diretor, ator e roteirista consagrado pelas suas obras no cinema mudo, também podemos ler que Chaplin está fazendo uma dura crítica ao cinema falado. Neste exemplo – além do efeito cômico, das intenções críticas que produz a relação imagem e som e, também, como sugere Kracauer, de um uso do som que ao não permitir o espectador assimilar o discurso em palavras, faz com que ele contemple as imagens com maior intensidade – interessa-me pensar numa outra camada de construção do discurso, uma camada que faz uma espécie de autorreflexão dos usos do som em tensão com a imagem.

Se considerarmos que esses personagens, que estão “discursando” na inauguração do monumento, representam o poder do estado, ao desarticular o seu discurso, ou melhor, ao não permitir que esse discurso se articule, o que temos é uma forte tomada de posição política que culmina na retirada do véu que revela não apenas o monumento, mas o vagabundo que dorme nos braços da estátua. O véu que se retira não é apenas o das mazelas sociais, mas também o véu da montagem: Chaplin não está apenas substituindo um som não articulado pelas vozes dessas autoridades, ele está também, justamente com essa substituição, provocando um estranhamento que revela a montagem, revela o processo de construção do discurso, reativando no espectador o outro lado da moeda que o cinema de propaganda vem exaustivamente tentando desativar, ou seja, a sua relação também ativa com filme.



Figura 3 Charles Chaplin, "City Lights", 1931.

V

Con frecuencia un director cree conveniente intercalar planos de la Torre Eiffel o del Big Ben en el mismo instante en que el hablante (tal vez un viajero que ha regresado del extranjero) pronuncia las mágicas palabras “París” o “Londres”. Con cierta benevolencia, estos insertos podrían interpretarse como un intento de compensar el predominio del discurso, como un tributo que paga el director a la inclinación de este medio de expresión por la comunicación visual. Pero sus empeños son vanos, ya que las imágenes asincrónicas del campo de batalla y la Torre Eiffel no hacen sino duplicar los enunciados verbales a los que se yuxtaponen. Peor aun, al ilustrar innecesariamente esas palabras yuxtapuestas, restringen sus posibles significados. En combinación con el plano de la Torre Eiffel, la palabra “París” ya no nos incita a entregarnos a encantadores recuerdos sino que, por su sola presencia, acciona conceptos estereotipados que limitan nuestra imaginación (KRAUCAUER, 2001, p. 158).

Ao se propor, numa montagem sonora e visual justapostas, uma metonímia, como no exemplo acima, não se está somente limitando as lembranças do espectador e a sua imaginação como também se está adentrando num problema político de grandes proporções. Esse mau uso, identificado por Kracauer, de um assincronismo paralelo entre som e imagem que justapõe a parte (numa imagem da Torre Eiffel) e o todo (na pronúncia da palavra Paris), atinge em cheio a relação do espectador com o objeto (nesse caso o filme e a cidade em questão) e, principalmente, limita a sua experiência nessa relação, dificultando o acesso às suas próprias memórias.



Figura 4 Leni Riefenstahl, "O triunfo da vontade", 1935.

O desdobramento detalhado que faz Kracauer dos tipos de sincronização do som com a imagem e o seu (re)conhecimento na montagem fílmica são ferramentas indispensáveis para se ter um distanciamento e um contraponto ativo durante essa relação também passiva do espectador que recebe as imagens e os sons. Quando Hitler apresentava seus discursos (muitas vezes ensaiados sob a direção do cantor de ópera Paul Devrient), não estávamos apenas presenciando a consolidação da estetização da política, mas também um discurso *cinemático* montado a partir de um sincronismo contrapontístico no qual enquanto por um lado suas palavras significavam uma coisa, por outro seus gestos significavam outra. Esse espetáculo oratório, muitas vezes capturado pelas lentes de Leni Riefenstahl, “não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem da multidão sua própria imagem – a imagem narcísica do eu intacto, construída em oposição ao medo do corpo despedaçado” (BENJAMIN, 2012, p. 209). Essa montagem que não se revela, que não mostra o seu processo de construção e que se transforma em uma poderosa ferramenta de manipulação, faz parecer que os seus processos fragmentados e arbitrários de construção de um discurso sejam um corpo único e fluído. E é exatamente por esse caminho que se desenvolve o pensamento de Joseph Goebbels que, em 1929, no seu romance , escreve: “um estadista é também um artista. Para ele o povo é a mesma coisa que a pedra é para o escultor”; ou em 1931, no seu *Combate por Berlim*: “as massas não são para nós mais que um material informe. É pelas mãos de um artista que das massas nasce um povo e do povo nasce uma nação”; e ainda, numa carta escrita em 1933: “nós, que moldamos a moderna política alemã, sentimo-nos pessoas de talento artístico, às quais foi confiada a grande responsabilidade de formar, a partir da matéria-prima das massas, uma estrutura sólida e bem trabalhada de um *Volk* [povo]” (BENJAMIN, 2012, p. 208). Não deve ter sido por casualidade que Oskar Garvens, neste mesmo ano, fez esta ilustração:

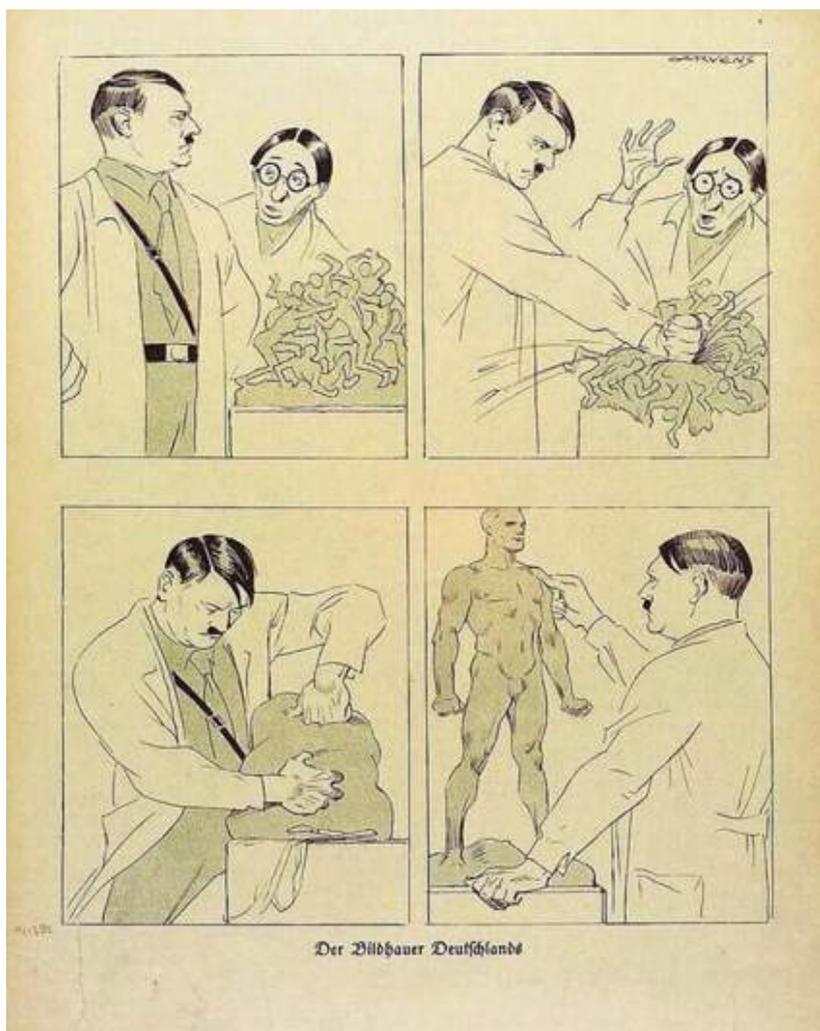


Figura 5 Oskar Garvens, "Der Bildhauer Deutschlands", 1933.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin*; Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter, et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CITY Lights. Direção Charles Chaplin. EUA, 1931.

DER BILDHAUER Deutschlands. Ilustração de Oskar Garvens, 1933.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottini. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GRAVADOR DE som ótico da Tri-Ergon, 1922. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tri-ergon-lichtton-aufzeichnung>.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas: curso em Berlin, 1999*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Tradução de Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985.

_____. *Teoría del cine. Lan rendición de la realidad física*. Tradução de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 2001.

O TRIUNFO da vontade. Direção Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935.

ARTICULAÇÕES (ANACRÔNICAS?) ENTRE "HUMORISMO" E "POEMA-PIADA"

SAMANTA ROSA MAIA*

RESUMO Em 1918, Afrânio Peixoto referira-se a uma acepção “translata” do termo “humorismo”, entendido como “o cômico ordinário, gracioso, faceto”. Anos mais tarde, Peixoto criaria a expressão “literatura sorriso da sociedade”, que seria usada por diversos autores para definir pejorativamente a literatura do início do século XX. Por volta de 1930, Sérgio Milliet cunhou o termo “poema-piada” para se referir à utilização da piada como “fator poético” e criticar o abuso do “fator surpresa” e do “trocadilho sem graça” na poesia modernista. Em *Ratzes do riso* (2002), Elias Thomé Saliba valeu-se desse mesmo termo para analisar a poesia produzida por poetas como Emílio de Menezes (1866-1918) e Bastos Tigre (1882-1957), escritores que tradicionalmente não são inscritos na literatura modernista e que autodenominam sua produção como “humorismo”. Em vista da valoração negativa que a aplicação de estratégias do humor em poemas suscitou em críticos que escreveram sobre autores de tendências, aparentemente, tão distintas, esta comunicação pretende, como parte de pesquisa desenvolvida em doutorado, examinar a pertinência do uso dos termos “humorismo” e “poema-piada” para a compreensão da poética de Manuel Bastos Tigre. Para tanto, em tempos em que uma das questões históricas clássicas – o “problema da temporalidade em relação à capacidade de significação da linguagem” – aparece urgentemente invertida, o trabalho mobiliza o conceito de anacronismo como indispensável a essas reflexões.

PALAVRAS-CHAVE 1. Anacronismo. 2. Bastos Tigre. 3. Humorismo. 4. Poema-piada.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do professor Aleckmar Luiz dos Santos. Bolsista CNPq. E-mail: samantamaia9@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Este trabalho, fruto de uma pesquisa de doutorado ainda em andamento sobre a produção poética humorística de Manuel Bastos Tigre, pretende examinar a pertinência do uso dos termos “humorismo” e “poema-piada” para a compreensão da obra poética desse autor.

Bastos Tigre nasceu em 1882, em Recife, Pernambuco, mas fez carreira literária no Rio de Janeiro. Era engenheiro de formação, diplomado pela Escola Politécnica, e, além poeta, foi fundador de revistas humorísticas, como a *D. Quixote*, escritor de peças de teatro, letrista de música, cronista, conferencista, publicitário e bibliotecário. Tigre publicou seu último livro de poesia, *Sol de inverno*, em 1955, e faleceu em 1957.

A proposta de análise dos dois termos mencionados acima insere-se dentro da pesquisa desenvolvida como parte fundamental do seu projeto de tese, cujo objetivo é comprovar que a produção de Tigre, um dos maiores exemplos da literatura humorística no Brasil, é uma manifestação do “humorismo parnasiano” e serviu como uma das bases (literárias) de difusão do riso/humor incorporado ao projeto modernista (de referência paulista).

A investigação sobre “humorismo” e “poema-piada” foi motivada, inicialmente, pela publicação *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. Esse estudo, publicado em livro em 2002, foi apresentado como tese de livre-

-docência em Teoria da História pelo historiador e professor Elias Thomé Saliba, que tem realizado, atualmente, pesquisas nas linhas de História da cultura e História da produção humorística no Brasil. O pesquisador também é responsável por um grupo de pesquisa sobre humor na Universidade de São Paulo (USP).

POEMA-PIADA HÁ MUITO TEMPO

Em *Raízes do riso*, Saliba afirma que o “procedimento de expressão preferido pelos humoristas cariocas da Belle Époque” (SALIBA, 2002, p. 102) é o poema-piada. A afirmação justifica o debate sobre o tema porque o autor atribui um tipo de produção que teria surgido por volta de 1920 entre os modernistas paulistas, a escritores que escreveram e publicaram antes disso, isto é, o autor, ao que parece, faz um uso anacrônico do termo “poema-piada”.

Saliba refere-se ao poema-piada como gênero sem, entretanto, dedicar nenhum parágrafo em específico a sua definição. Ainda assim, pode-se depreender algumas características que o configurariam das passagens em que o pesquisador menciona esse tipo de composição e dos exemplos que seleciona como representativos dele: quando explica os motivos de sua popularização entre os escritores da *Belle Époque*, entende-se que o poema-piada corresponderia às formas poéticas nas quais há “uma abrupta introdução de elementos familiares e prosaicos na linguagem solene e monumental do poema” (SALIBA, 2002, p. 102), resultado de um procedimento que jogaria com a “antítese entre a forma elevada do soneto”, por exemplo, “e o conteúdo canhestro da piada” (SALIBA, 2002, p. 104). Mas um dos principais, senão o principal elemento definidor desse gênero, seria o que Saliba chama de anticlímax final, ou solavanco da anedota ou solavanco mental da piada, com o qual terminavam todos os poemas; ele seria o responsável por induzir a leitura a uma queda súbita no prosaico, apelando “a uma referência cortante da realidade”, ou seja, introduzindo inesperadamente aspectos da realidade no texto, como: “vida material, alimento, moradia, interesse próprio, dinheiro, etc.”. Quanto à sua forma

poética, isto é, ao sistema estrófico e/ou métrico do “poema-piada”, não há nenhuma informação em *Raízes do riso*, mas, novamente, é possível inferir dos exemplos que o autor oferece que ela pode ser a mais variada possível: compreendendo desde sonetos, alexandrinos e heróicos, a longos poemas em quadras de décimas ou redondilhas maiores. Também não fica clara a relação que há, se é que há, entre o poema-piada e o teatro de revista. De acordo com Saliba, poetas humoristas como Bastos Tigre, que contribuíram com o teatro de revista, tornaram-se, graças a essa prática, “mais versáteis, mais abertos à música, à dança, aos ritmos e aos versos musicais” (SALIBA, 2002, p. 94).

Em pelo menos dois dos seus ensaios mais conhecidos, “A poesia em 1930” e “A volta do condor”, de 1931 e 1940, respectivamente, Mário de Andrade fala sobre o poema-piada. No primeiro, ele confere a Sérgio Milliet a autoria da expressão, para a qual/e cria o sinônimo “poema-coquetel”. Ambas as palavras são utilizadas para reportar-se a “poemas curtos, feitos pra gente dar risada”. Nesse ensaio, Mário de Andrade declara ainda que “o poema-piada é um dos maiores defeitos a que levaram a poesia contemporânea”. No segundo texto, “A volta do condor” (1978), Andrade é mais detalhista quanto ao que seria próprio dessa forma poética: ela estaria relacionada a uma tendência à “objetividade brutal da palavra”, na qual “os brasileirismos, então, vocabulares, sintáxicos, anedóticos-psicológicos” teriam chegado “a dominar tanto que se deu um retorno sub-reptício da poesia temática, com verso-de-ouro no fim” (ANDRADE, 1978, p. 167).

Mas a posição contrária de Mário de Andrade ao poema-piada já havia sido manifesta também em um comentário à poesia de Murilo Mendes, de 1930, no qual declara: “no geral, sou atualmente contra o poema-piada”. No comentário, Mário procura distinguir a produção de Murilo Mendes dos “poemas-piadas” típicos: “Murilo Mendes tem toda uma série de poemas-piada. Mas o que distingue nisso é não dar tudo pela piada final da poesia. Os seus poemas-piadas são mais longos e não guardam o efeito pro verso ou pros versos finais”. Na sequência, ele reforça essa ideia, reiterando que “o que distingue os poemas cômicos de Murilo Mendes é não se conformarem com esse processo falso da piada final. O poema todo é que

é cômico, se aproximando mais das sátiras, dos poemas humorísticos que do poema-piada”. Conclui-se, pelas características mencionadas em todos esses textos, que o poema-piada se definiria, então, pelo tamanho, seria uma forma curta, de poucos versos, pelo coloquialismo da linguagem, pelo vocabulário popular, e pelo efeito da piada localizado no final do verso. Por conseguinte, a definição de Mário de Andrade diverge bastante - para além da questão temporal que a circunda e circunda o poema-piada - da definição de Elias Thomé Saliba (2002).

Para entender melhor o ponto de vista modernista sobre o tema, recorro a um artigo do criador desse termo, Sérgio Milliet. O artigo, “O poema-piada”, foi publicado em 1932, no livro *Terminus secos e outros coquetéis*. “O título, “Terminus seco”, seria o nome da coluna de crítica artística do jornal Diário Nacional escrita por Milliet e, também, o nome de um drink, servido no bar de um hotel chamado “Terminus”, localizado na avenida Ipiranga, região central de São Paulo, frequentado por Milliet e uma porção de intelectuais. Não há como assegurar que esse artigo seja o inaugurador da expressão, pois não há informação sobre onde e quando ele teria sido publicado primeiro, mas o interessante dos dados sobre o livro, por exemplo, é que eles podem sugerir uma ligação com “poema-coquetel” de Mário de Andrade.

Nesse artigo, Milliet descreve a situação caótica diante da qual estariam os poetas após “os ídolos de barro da antiga prosódia terem sido quebrados” (MILLIET, 1932, p. 233). Para Milliet, houve um movimento revolucionário - que hoje nós conhecemos como Modernismo (no singular, principalmente) -, que promoveu uma renovação no meio artístico, pautado pelo “desejo de simplicidade e de liberdade sincera”, mas que, logo em seguida, foi interpretado pelos novos de maneira superficial: “sem atingir o mérito da revolta no que ela apresentava de renovador, amalgamaram à sua personalidade tão somente os cacoetes e os truques modernistas. Entre estes, um dos mais visíveis e sensaborões: a piada” (MILLIET, 1932, p. 234). Rascunhando uma origem para essa aspiração ao simples, o crítico recorda a reação romântica ao classicismo, quando os poetas “passaram a chamar as cousas pelo seu nome real. Corcel ficou sendo cavalo e vergel

jardim” (MILLIET, 1932, p. 234). E, desse modo, estabelece um paralelo com a reação dos modernistas, que teriam “proclamado os direitos do humor” como resposta à “morbidez esplinética do século XIX” (MILLIET, 1932, p. 235).

Desse trecho em diante, a real motivação do artigo ganha força: trata-se de uma crítica ao recurso da piada que, de revolucionário tornou-se regra, de expressão original, tornou-se fórmula fácil, truque – “o trocadilho sem graça ou engraçado, a piada pretensiosa ou ingênua, abundam nos últimos volumes de versos publicados” (MILLIET, 1932, p. 236). Uma analogia bastante explicativa é a que Milliet faz entre o poema-piada e o cacoete: a caricatura constantemente repetida esvazia a graça do humor. Por fim, segue uma coleção de versos selecionados dos três poetas que seriam “os mestres de maior influência na mocidade intelectual brasileira”, superprodutora de piadas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, e o “discípulo” Carlos Drummond de Andrade. Ironicamente, é com um adágio, um dito popular, que o crítico resume as suas observações: “o uso do cachimbo faz a boca torta...”, o qual completa com a explicação: “E eu tenho a impressão de que os moços estão abusando do cachimbo dos mestres” (MILLIET, 1932, p. 237). O adágio condensa a crítica e, ao mesmo tempo, mantém uma filiação contraditória ao popular e ao humor. Além disso, seu caráter entre obscuro e o genérico dá conta da própria questão do uso anacrônico de termos e expressões relativos a determinadas estéticas ou poéticas, ou melhor, termos e expressões criados por e para determinadas estéticas ou poéticas. Os ditados populares, os provérbios atravessam o tempo, e assim como as piadas mais comuns, eles são praticamente impossíveis de rastrear. Por isso, o fato de o “poema-piada” ser explicado por uma sentença sem origem, sem dono, sem tempo, pode ser interpretado como uma abertura para o debate acerca da associação entre poesia e piada, e dos conflitos gerados por essa associação, ao longo da história literária. Outro termo motivador de conflitos muito semelhantes aos do poema-piada é o “humorismo”.

HUMORISMO ALÉM DO TEMPO

Em novembro de 1916 acontecia no Rio de Janeiro, no Liceu das Artes e Ofícios, a primeira edição do “Salão dos humoristas”. Encabeçada por Raul Pederneiras, Yantok e Rubem Gil (VELLOSO, 2015, p. 109), a organização da exposição acabou mobilizando outros vários nomes de peso do humorismo nacional: entre os responsáveis pela instalação e catalogação dos trabalhos inscritos estavam Calixto Cordeiro, J. Carlos, Belmiro de Almeida, Storn, Cícero Valladares, Fritz, Luiz Peixoto, Nemésio, Basílio Vianna e D’Assis, e compondo o júri de aceitação dos trabalhos, Julia Lopes de Almeida, Rodolpho Amoedo, Julião Macho, José Mariano Filho e Bastos Tigre. Ao total, a exposição exibiu 518 trabalhos. E se a realização desse evento atesta a tentativa de legitimação da produção humorística, também funciona como via de legitimação linguística para esse outro signo derivado do riso: o humorismo.

De acordo com Monica Pimenta Velloso, “no Salão tornou-se clara [...] a reorganização da percepção artística” e a intenção daquele grupo de artistas de pesquisar “[...] novas possibilidades da linguagem, capaz de representar não só as coisas, mas as múltiplas sensações e associações que elas evocam.” (VELLOSO, 2015, p. 111). De fato, desde o início da sua organização o evento se mostrou aberto a todos os artistas do Brasil e a todo o tipo de trabalho artístico: gravura, desenho, escultura, pintura, artes aplicadas à indústria, aquarela, óleo, bronze, madeira, pano e, até mesmo, como comprovam os jornais *A época* (RJ) e *A lanterna* (RJ), composições com miolo de pão e cascas de siri. Mas, embora manifeste uma “nova sensibilidade”, afinada com a modernidade do início do século XX, e inaugure “um novo espaço de sociabilidade para o grupo dos intelectuais humoristas” (VELLOSO, 2015, p. 112), o evento e o termo “humorismo” não deixam de ser ambivalentes: a ideia da organização de um “Salão dos humoristas” no Brasil surgiu do “*Salon des humoristes*”, cuja primeira edição aconteceu em 1907, em Paris. Isto é, dessa perspectiva, o Salão acusa a insistência dos artistas e intelectuais brasileiros em manterem-se filiados à vida e à tradição cultural europeias, em especial, à francesa. Ao mesmo

tempo em que inclui produções femininas, como as das artistas Anitta, de São Paulo, e Wanda, do Rio de Janeiro, transparece a assimetria entre o populismo e o elitismo culturais do país: aberto ao público em geral de 16 de novembro a 10 de dezembro, o Salão providenciou uma “*matinée chic*” reservada para alguns poucos convidados: “as principais famílias do Rio” (O SALÃO dos Humoristas, 1916, p. 4). Afora isso, enquanto os humoristas brasileiros identificavam-se com o humorismo francês, a crítica exaltava o humorismo inglês, o “verdadeiro” humorismo, o que respeitaria a etimologia da palavra *humour*, tal como o definiu Alcides Maya, em *Machado de Assis (Algumas notas sobre o “humour”)*, estudo de grande repercussão na época: “Enfado e tristeza do mundo e do homem, mas tristeza mista de impassibilidade e de pena à percepção das coisas e enfado que o prazer da análise tempera de orgulho, eis, como psicologia, dois elementos notáveis do *humour*.” (MAYA, 1912, p. 13).

Muito antes de publicar a primeira edição do livro “Humour: ensaio do breviário nacional do humorismo”, em 1932, Afrânio Peixoto apresentou uma conferência na Biblioteca Nacional, em 1914, intitulada “Aspectos do humour na literatura nacional”, que, depois, foi publicada e republicada várias vezes em vários anos. Nessa conferência, Peixoto defende que há três tipos de riso: o provocado, que seria o riso de estímulo, como as cócegas, “à revelia da inteligência”, o comum ou ordinário, que seria o riso que envolve alguma inteligência, mas muito mais curiosidade e expectativa e, por fim, o riso puramente intelectual, que seria o “riso sem riso quase, sorriso triste ou ricto no canto dos lábios”, o “riso da superioridade de espírito” (1921, p. 231). Esse riso superior se divide em dois tipos: a ironia e o “humour”. Herdeiro das idéias positivistas, o autor explica os dois pelas condições de meio de raça e de momento: a ironia viria aos imaginativos, e identifica-se com a ilusão, e o “humour” viria aos sensitivos e identifica-se com o sofrimento. O primeiro se vinga, o segundo se consola.

Percebe-se que a forma superior do riso não pode ser leve, nem galhofeira; o riso superior não é divertido. “A ironia”, diz Peixoto, “é planta rara, não viça em mato bravo; o “humour” exige estufa” (PEIXOTO, 1921, p. 239), por causa disso que, no Brasil, “será exótico”, o que é comprovado

pela sua escassez na literatura. Fazendo exceção a alguns caricaturistas, humoristas e ironistas, o autor diz que “se as designações de humorismo e humoristas forem dadas, como vão sendo, a todos os gêneros do cômico, fora do teatro” deve-se fazer uma distinção para o “humour”, pois “falta “humour” ao maior número dos humoristas”. O modelo de humor que é valorizado por Peixoto é o inglês. Logo, da literatura nacional, ele destaca Machado de Assis, ao qual retorna, depois de apresentar os “menores”, para encerrar o ensaio. E são os humoristas menores os capazes de promover o debate em torno do “humorismo”: “facetos e engraçados há diversos, *humoristas se o quiserem*, mas, repito, sem ‘humour’” (PEIXOTO, 1921, p. 254). Atente-se para a disputa pelo título – o de humorista – que o termo cria: *humoristas se o quiserem*. O “humour” é rapidamente reconhecido como refinado e pessimista, mas o termo humorismo/humorista é irresoluto. Nada demonstra mais essa imprecisão do que a referência de Peixoto a uma acepção “translada” do termo “humorismo”, entendido como “o cômico ordinário, gracioso, faceto”. Quer dizer, pelo contrário, nada demonstra mais que o humorismo estaria associado ao ordinário, ao gracioso, ao faceto”, à derivada brejeirice, e que assim era praticado do que a necessidade do autor de impor-se contra esse abuso.

Os “falsos sentidos” de humorismo também foram abordados por Luigi Pirandello, em “O humorismo”, ensaio de 1908, uma das três principais obras da virada do século XIX para o XX sobre humor, junto com o ensaio de Bergson sobre o riso (1899) e o livro de Freud sobre os chistes, *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Pirandello recupera a etimologia latina da palavra, que vem de *umore*, relacionada aos fluidos corporais, argumentando que o humorismo se fundamenta no contraste, com o intuito de desqualificar a “teoria da voz pública”, para a qual “o escritor humorístico é o escritor que faz rir” (PIRANDELLO, 2009, p. 47). Assim como para Afrânio Peixoto (1921), para ele o “*verdadeiro* humorismo” tem como característica “aquilo que *parece sorriso e é dor*”.

Efeitos dessa discussão na literatura e na vida literária não faltam. Parece natural que um poeta como Olavo Bilac, por exemplo, negasse ser humorista, e até que não seja tratado como um, a despeito de publicações

como *Pimentões* (1897), parte menor de sua obra, mas mesmo Bastos Tigre já fez essa negação. Em entrevista à revista *Dom Casmurro*, quando tentava entrar na Academia Brasileira de Letras pela quinta vez, em 1944, Basto Tigre comparou a memória dos dedos de um pianista para a música à memória de seus dedos. Ao ouvir a comparação o entrevistador o interrompeu, perguntando se eles seriam humoristas, e o poeta então respondeu: “não me diga essa palavra. [...] Humorista era antigamente quem escrevia sobre temas alegres, chistosos, irônicos, etc.; hoje humorista é termo radiofônico” (TIGRE, 1944, p. 1).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas e os efeitos na pesquisa do pesquisador? Com que linguagem expresse a minha investigação? Há algum resultado linguístico? A linguagem chega a algum resultado? Como lidamos com o problema da temporalidade em relação à capacidade de significação da linguagem quando isso se coloca de maneira tão significativa? Essas perguntas foram inspiradas e organizadas, primeiro, por minha própria pesquisa, mas, particularmente pela leitura de alguns filósofos que escreveram sobre o anacronismo na História. Para Jacques Rancière (2011, p. 31), o anacronismo não é um problema apenas horizontal, de sucessão, mas de marcos de “regimes de verdade”: a imputação de anacronismo não é alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde existir* nessa data:

O conceito de ‘anacronismo’ é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo (RANCIÈRE, 2011, p. 47).

Dentro do contexto bibliográfico sobre o início do século XX e sobre Bastos Tigre, pode ser surpreendente ouvir e falar em ruptura, isso porque

pesquisadores como Monica Velloso têm trabalhado muito em direção ao reconhecimento da sensibilidade modernista como dinâmica e plural, re- vendo o “paradigma de 1922”. Fala-se em “modernismos” e em “modernismo do Rio de Janeiro”. Recentemente, inclusive, fiz uma comparação entre dois poemas publicados em 1922: “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade e “Ode ao pão”, de Bastos Tigre, porque me chamou atenção que o trocadilho entre “ode” e “ódio” era explorado nos dois. Contudo, ainda assim parece inadequado aplicar um termo tão exclusivo do modernismo paulista e mineiro ao quadro da *Belle Époque* – até mesmo em virtude da preferência de Saliba (2002) por nomear assim esse tempo. Por outro lado, o pesquisador ressalta a ambiguidade de humoristas como Tigre, cuja “formação literária” foi guiada pelo parnasianismo e pelo simbolismo, ao passo que a vida profissional se constituía pela circulação no teatro de revista, na publicidade e na imprensa humorística. Talvez para justificar o uso da expressão “poema-piada”, Saliba exponha essa relação como impositiva: a formação parnasiana e simbolista é que obrigava os poetas humoristas a adotarem estratégias e formas clássicas para os poemas-piada. Porém uma outra opção seria pensar nessas formas como formas do humorismo parnasiano.

Para finalizar, cabe menção à proposta de Carlo Ginzburg (2012), que rechaça a “ênfase descuidada no papel do anacronismo na pesquisa histórica”, representado pela metáfora do ventríloquo, assim como o “descarte completo do anacronismo como uma categoria pertinente”, que homogeneiza os tempos e culturas porque homogeneiza a linguagem. Ginzburg “traduz” essa proposta, quer dizer, a adapta como método historiográfico, dos estudos do antropólogo Kenneth Lee Pike:

Os historiadores começam a partir de perguntas usando termos que são inevitavelmente anacrônicos. O processo de pesquisa modifica as questões iniciais com base em novas evidências, recuperando respostas que são articuladas na linguagem dos atores e relacionadas a categorias peculiares à sua sociedade, que é completamente diferente da nossa (GINZBURG, 2012, p.

108, tradução nossa).¹

Como ressalta o autor: perguntas, não respostas. O que parte do anacronismo tende a ser residual, “não pode ser apagado”, mas, como ele diz,

deve ser visto em termos positivos: como elemento intrínseco da atividade de tradução, etimologicamente, sinônimo de interpretação. A tensão entre nossas perguntas e as respostas que obtemos da evidência deve ser mantida viva, embora a evidência possa modificar nossas questões iniciais (GINZBURG, 2012, p. 109, tradução nossa).²

Portanto, o “poema-piada” pode servir como pergunta e gerar seus resultados provisórios, mas o “humorismo” também pode.

1 "Historians start from questions using terms that are inevitably anachronistic. The research process modifies the initial questions on the grounds of new evidence, retrieving answers that are articulated in the actors' language, and related to categories peculiar to their society, which is utterly different from ours".

2 "The residual etic element which, according to Pike, cannot be erased, should be seen in positive terms: as an intrinsic element of the translation activity which is, etymologically, synonymous with interpretation. The tension between our questions and the answers we get from the evidence must be kept alive, although the evidence may well modify our initial questions".

REFERÊNCIAS

“A LANTERNA” consegue penetrar no salão dos humoristas: muita arte, muita graça, ironia e talvez... duellos. *A lanterna*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1, 04 novembro 1916.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes Editora S. A., 1978. p. 27-45.

_____. A volta do condor. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes Editora S. A., 1978. p.141-171.

GINZBURG, Carlo. “Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian’s Craft, Today”. In: FELLAN, Susanna; RAHIKAINEN, Marjatta. *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 97-119.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis (Algumas notas sobre o “humour”)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.

MILLIET, Sérgio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa252/sergio-milliet>’;’,width=799,height=448,scrollbars=yes,left=0,top=0’>. Acesso em: 22 de out. 2017. Verbete da Enciclopédia.

_____. *Terminus seco e outros cocktails*. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz, 1932.

O RIO também vae ter o seu “salão dos humoristas”: concorrerão caricaturistas de todos os Estados. *A Época*, Rio de Janeiro, n. 1536, p. 4, 24 set. 1916.

O SALÃO dos humoristas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 11729, p. 4, 17 nov. 1916.

PEIXOTO, Afrânio. Aspectos do “humour” na literatura nacional. In: _____. *Poeira da estrada*. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1921. p.221-278.

PIRANDELLO, Luigi. *Pirandello: do teatro no teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TIGRE, Manuel Bastos. Bastos Tigre candidato a cadeira 18. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1944, p. 1. Entrevista concedida a Álvaro de Alencar.

VELLOSO, Monia Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e qui-xotes*. Petrópolis: KBR, 2015.

ANACRONISMOS, SOBREVIVÊNCIAS: EM TORNO DA POÉTICA DE DORA FERREIRA DA SILVA

SANDRO ADRIANO DA SILVA*

RESUMO Visamos aqui a uma notícia da pesquisa que vimos desenvolvendo na obra poética de Dora Mariana Ferreira da Silva, poetisa, tradutora, fundadora e editora da revista *Cavalo Azul* e três vezes premiada com o *Jabuti*. Nossa hipótese reivindica algumas linhas de força que acreditamos comparecer na lírica doreana, quais sejam, o emprego dos meios poéticos de expressão que vinculariam a poesia de Dora a uma tendência de “reclassicização” do verso, sua dicção e arquitetura no espectro da poesia da geração de 1945; as relações entre modernidade e tradição e ruptura, alinhada a uma nota de hermetismo; a predileção por metáforas idiossincráticas; a presença de temas míticos; o sopro de um anacronismo que dá sobrevivência a um dossiê elegíaco, e, por fim, o cultivo pelo poema ecfrásico, com suas referências à fotografia e às artes plásticas, como expressões de um lirismo órfico que aqui é tomado como um núcleo irradiador do fenômeno lírico.

PALAVRAS-CHAVE 1. Poesia brasileira. 2. Dora Ferreira da Silva. 3. Anacronismo. 4. Sobrevivência.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Maria Lúcia de Barros Camargo. E-mail: profsandrounespar@gmail.com.

UMA PÉTALA BIOBIBLIOGRÁFICA – DORA FERREIRA DA SILVA

Poetisa, ensaísta e tradutora, nasce em Conchas, SP, a 1 de julho de 1918 e falece na capital paulista, a 6 de abril de 2006, Dora tem uma longa trajetória de mais de meio século de dedicação à poesia. Tendo atuado como editora, funda e coordena, juntamente com seu marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, a revista *Diálogos*, entre 1955 e 1963, veiculando traduções de poesia e ensaios críticos. Precocemente viúva, em 1964 cria a revista *Cavalo Azul*, em parceria com Anatol Rosenfeld, Vilém Flusser e um prestigiado círculo de intelectuais e artistas. Dedicada à crítica e tradução de poesia, a relações entre poesia, arte e filosofia, ao longo de suas doze edições, a revista contou a contribuição de importantes nomes do cenário literário e intelectual brasileiro, dentre os quais, Guimarães Rosa, Henriqueta Lisboa, José Paulo Paes, Bento Prado Júnior, Renata Palottini. Até a morte de Dora, funcionava em sua casa, um centro de estudos de poesia com o mesmo nome. Dora conquista três vezes o Prêmio Jabuti com as obras *An-danças* (1970), *Poemas da estrangeira* (1996) e *Hídrias*, último livro publicado em vida, em 2005. Com *Poesia reunida* (1999), recebe o *Prêmio Machado de Assis* da ABL. Publica ainda: *Uma via de ver as coisas* (1973), *Menina e seu mundo* (1976), *Ƴardins (Esconderijos)* (1979), *Talhamar* (1982), *Retratos da origem* (1988), *Poemas da estrangeira* (1995), *Poemas em fuga* (1997), *Cartografia do imaginário* (2003). Postumamente, são publicados *Transpoemas* (2007) e *Appassionata* (2007). Já na década de 1940, Dora

traduz *Elegias de Duíno*, de Raine Maria Rilke, tendo-as publicado no suplemento *Letras e artes*, do jornal carioca *A manhã*; em 1972, a tradução é publicada em livro, pela Editora Globo. Ainda de Rilke, Dora traduz *Vida de Maria*, publicado em 1995. Além disso, foi responsável pela tradução de *Memórias, sonhos e reflexões* (1975), de Carl Gustav Jung, *A poesia mística de San Juan de la Cruz* (1982), *Angelus Silesius*, em colaboração com Hubert Lepargneur (1988), *Tauler e Jung* (1987), em colaboração com Hubert Lepargneur. De Saint-John Perse, traduz *Amers* (1964, fragmentos). Outros poetas esparsamente traduzidos por Dora são Hölderlin, T. S. Eliot, O. V. de L. Milosz, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, além dos poemas que compõem a versão brasileira da obra *Estrutura da lírica moderna* (1978), de Hugo Friedrich, de autoria de Apollinaire, Paul Éluard, J. Prévert, R. J. Jiménez, Garcia Lorca, J. Guillén, entre outros.

DESPETALANDO A RECEPÇÃO CRÍTICA

Mesmo presente na cena literária brasileira desde os anos 1940, Dora Ferreira da Silva permaneceu alijada de grupos poéticos hegemônicos do final do Modernismo, tendo arquivado seus poemas por aproximadamente trinta anos – a primeira publicação se dá com a obra *An-danças*, em 1970 –, Dora Ferreira da Silva é ainda uma “pétala de sombra”, na história da poesia brasileira, para lembrar o verso do poema “Manhã II”, e o vaticínio de Vilém Flusser (FLUSSER, 1999, p. 414), segundo o qual “o aparecimento do livro [de estreia de Dora] representa uma marca na história da literatura brasileira e que, mais dia menos dia, a marca passará a marco.” O filósofo e amigo, com quem Dora trocou profícua correspondência – ainda inédita, mas já em estudo – acertou no prognóstico. Hoje, por um lado, teses, dissertações, livros e projetos de pesquisa em caráter de iniciação científica vêm ativando a recepção crítica em torno da poesia, do ensaio e do trabalho de tradução realizados por Dora Ferreira da Silva. Não é difícil constatar, por outro lado, seu apagamento ou menção *en passant* na historiografia oficial: Alfredo Bosi, por exemplo, embora já na primeira edição de sua *História concisa*, de 1970, referencie o trabalho de tradução de poe-

sia realizado por Dora (BOSI, 1970, p. 537), somente em edição revista e atualizada em 1994 o historiador aloca e valora Dora como pertencente a uma “messe” não pequena de poetisas de cunho existencialista (BOSI, 1994, p. 520).

Mesmo uma obra como *Uma história da poesia brasileira* (2007), do poeta e crítico literário, Alexei Bueno, reconstituindo com marcada acuidade e certa nota revisionista cinco séculos do gênero no Brasil, restringe-se a uma anotação sobre o que considera “índole filosófica” (BUENO, 2007, p. 365) da poesia de Dora. É de se considerar, entretanto, que o ensaio de Alexei Bueno sai no ano seguinte à morte da poetisa, o que em alguma medida justificaria o tom minimal adotado pelo crítico em relação à poetisa, bem como um outro “oceano de poetisas” (BUENO, 2007, p. 407) que não foram alcançados, devido, entre outros fatores, à necessidade de distanciamento temporal e ao papel do “tempo e da morte” que “são os faxineiros do palco artístico”, permitindo quando muito um “mapeamento de tendências, de linhas genéticas, de características indubitáveis, como um guia sutil e móvel para o leitor.” (BUENO, 2007, p. 396).

Pari passu às publicações em livro, iniciadas com *An-danças* (1970), a obra de Dora atraiu o olhar de proeminentes críticos literários e filósofos brasileiros e portugueses. Ivan Junqueira, por exemplo, põe em relevo o que denomina de “ritmo semântico do verso” e um requinte no trato dos recursos expressivos, o que aproxima da poesia Dora ao mais intenso da poesia moderna e a enleva a um “estado absoluto de graça” (JUNQUEIRA, 1999, p. 409).

A *Uma via de ver as coisas* (1973) o poeta Cassiano Ricardo, em um de seus últimos textos, dedicaria uma singela nota, segundo a qual na obra “as coisas vistas por nós adquirem uma configuração humana, saem da ipseidade, do natural em que se encontram adormecidas por não serem senão o que são, em estado de ‘pedra quente e só’” (RICARDO, 1999, p. 414).

José Augusto Seabra, poeta e crítico português, dedicou uma rápida mas sensível notação sobre *Talhamar*, por ocasião de sua publicação, em 1982, em que registra uma essência feminina metaforizada em imagens

do amor e da morte, além do sentido órfico da poesia doreana. (SEABRA, 1999, p. 464). Dessa mesma seara filosófica são os ensaios de Constância Marcondes Cesar, percorrendo desde *An-danças* a *Poemas da estrangeira* (1995), pondo em relevo o papel do mito e do simbolismo, a superação do tempo racionalizado, a espacialidade sagrada, além das complexas redes intertextuais com Rilke, Eliot, Jung, Guimarães Rosa (CESAR, 1999, p. 476-477).

Do poeta José Paulo Paes, *Retratos da origem* (1988) recebe uma apreciação sobre “a madura plenitude de todas as suas virtualidades”, salientando a presença da hierofania, as filiações longínquas da poesia bucólica e a “sondagem do Eu profundo até suas raízes ancestrais” (PAES, 1999, p. 413). O amigo e filósofo Vilém Flusser, com quem manteve uma rica correspondência, ainda inédita, mas já em estudo, ausculta no que sua obra apresenta de dissonâncias existenciais. Em chave filosófica assentada em Heidegger, Flusser constata que em seus poemas “vibra uma existência (*Dasein*) pulsante”, e sua poesia se apresenta “conscientemente elaborada, tanto linguística quanto simbolicamente”, rastreia as dimensões em que convergem o rito da forma e conteúdo sensível (FLUSSER, 1999, p. 421-422).

CAMINHO DE PÉTALAS, QUESTÕES DA POESIA ELEGÍACA EM DORA

Este trabalho busca uma interpretação do conjunto da obra poética de Dora, abarcando, portanto, desde *An-danças* (1970) ao póstumo *Appassionata* (2007), delimitando-se ao subgênero poético *elegia*, a partir do impulso lírico e sua realização poético-formal, da qual se nutre grande parte da produção de Dora Ferreira da Silva. Nossa hipótese reivindica, a partir de perspectivas plurais de abordagem – em que pese considerar que “a forma artística é a forma de um conteúdo, mais inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. [...] a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica” (BAKHTIN, 2014, p. 57) –, algumas linhas de força que comparecem na lírica doreana, quais sejam, o emprego

dos meios poéticos de expressão que vinculariam a poesia de Dora a uma tendência de “reclassicização” do verso, que caracterizou a poesia da geração de 1945 – contexto em que surge a obra da poetisa - e as relações entre modernidade, tradição, ruptura; a sobrevivência de dossiê elegíaco e, por fim, o cultivo pelo poema ecfrásico ou com referência às artes plásticas, como expressões do lirismo órfico que aqui é tomado como um núcleo irradiador do fenômeno lírico, como aponta Agamben ao afirmar que o “o orfismo [...] se joga por inteiro sobre o vivo tecido da forma poética, com ou enxerto que procura dar novamente vida àquele polo hínico cujo eclipse tinha sido assinalado pela modernidade” (AGAMBEN, 2014, p. 156).

No que concerne à elegia, é importante, ainda que passagem, considerar que a forma poética corresponde a uma das espécies líricas mais arcaicas, (VEYNE, 2006; ZAMBRANO, 1993, p. 45; MOISÉS, 2013, p. 140; REBELO, 1997, p. 238; HARVEY, 1987, p. 185; SACKS, 1987, p. 55), tendo surgido, segundo algumas versões, entre os séculos VII e VIII a.C., como uma forma poética cuja etimologia é incerta, mas que designa “canto de lamento”, “canto fúnebre” ou ainda “louvor”. Com efeito, a sua origem confunde-se com a origem da poesia lírica na Jônia, aproximadamente no século VII a. C, uma vez que foi o ritmo e o metro escolhido pelos poetas da Antiguidade para exprimir sentimentos pessoais e dar voz à sua intimidade, quer a mais recôndita quer a mais epidérmica, algo que o gênero épico, subordinado à sua matéria heroica e à necessidade de narrar acontecimentos históricos ou lendários (REBELO, 1997, p. 240).

Essa amplitude e variedades temáticas, aliás, constituem um dos dilemas a ser enfrentado, do ponto de vista metodológico, do recorte do *corpus* e da predileção do tema, no estudo da elegia. A tese pretende sondar a presença possíveis nuances das subespécies elegíacas (a nênia, o epicédio, a treno ou trenodia, entre outras); por outro lado, não deixará de referir, com alguma frequência, e sobretudo quando tal ajudar a isolar e a caracterizar o campo de ação da elegia em espectros mais amplos, a saber, elegia da forma poética, elegia da infância, elegia da terra natal, entre outras, consideradas, em seu todo, como uma *assinatura* poética em Dora e um tema recorrente como *sobrevivência*.

Numa visada de natureza quantitativa, constata-se que a obra de Dora constitui-se aproximadamente 800 poemas, distribuídos em 13 livros publicados, além da publicação esparsa em revistas literárias, ao longo de mais de sessenta anos de ofício poético. Desse universo, mais da metade dos poemas agenciam temas como a morte, a infância, a terra natal, as origens, o sagrado, o amor, o mito, a metapoesia, a arte, entre outros, enovelados por *pathos* elegíaco, seja como motivo nuclear, seja como um elemento que tangencia o tema e entra na economia do poema, de sorte que seja possível afirmar que a elegia em Dora Ferreira da Silva constitua um *Leimotiv* (MOISÉS, 2013, p. 268). De seja maneira bastante esquemática e prevendo nuances de indiscernibilidades comuns a esse tipo de levantamento temático, o painel abaixo serve como indicativo para uma primeira sondagem da recorrência de um repertório elegíaco no interior da poética doreana, ao qual se reportarão as análises e eventuais recortes em seu espectro.

LIVRO	DATA DE PUBLICAÇÃO	TOTAL DE POEMAS	TOTAL DE POEMAS ELEGÍACOS
1. <i>An-danças</i> (1948-1970)	1970	63	46
2. <i>Uma vida de ver as coisas</i>	1973	65	33
3. <i>Menina e seu mundo</i>	1976	34	3
4. <i>Ķardins (esconderijos)</i>	1979	112	42
5. <i>Talhamar</i>	1982	37	21
6. <i>Retratos da origem</i>	1988	30	21
7. <i>Poemas da estrangeira</i>	1995	180	44
8. <i>Poemas em fuga</i>	1997	65	21
9. <i>Cartografia do imaginário (poemas)</i>	2003	113	31
10. <i>Hídrias</i>	2004	25	15
11. <i>Transpoemas</i>	2007	13	13
12. <i>O leque</i>	2007	1	1
13. <i>Appassionata</i>	2007	10	10
14. Revista <i>Cavalo Azul</i> 07	1979	4	1

LIVRO	DATA DE PUBLICAÇÃO	TOTAL DE POEMAS	TOTAL DE POEMAS ELEGÍACOS
15. Revista <i>Cavalo Azul</i> 08	1979	7	4
16. Revista <i>Cavalo Azul</i> 10	1988	3	3
17. Revista <i>Cavalo Azul</i> 11/12	1989	17	3

Tabela 1: Recorrência da forma elegia no conjunto da obra de Dora Ferreira da Silva.

De acordo com Potts (1967, p. 95), a atual falta de atenção para com o estudo da poesia elegíaca contrasta com a atenção de que foi algo ao longo dos séculos por parte de uma série de retóricos e teorizadores da poesia. Camacho aponta, na evolução da elegia, uma ausência de unidade temática (e poética), uma “disjunção dispersadora” (CAMACHO, 1969, p. 130), a partir da qual é possível compreender um campo elegíaco, dentro do qual comparecem diferentes as diferentes modalidades de elegia, apontadas anteriormente. No decurso deste projeto, buscamos abarcar algumas variáveis elegíacas, considerando a ambivalência e flexibilidade que, segundo os teóricos da poesia, caracterizam a elegia em seu desenvolvimento histórico (REBELO, 1997, p. 245).

UMA PÉTALA, PARA ILUSTRAR, RECENDER...

A partir dos primeiros olhares da recepção crítica da poesia doreana, que apontaram uma convergência entre “o rito da forma e conteúdo sensível” (PAES, 1999) da “decisão poética” (CANNABRAVA, 1999, p. 449) de Dora, propomos aqui uma breve incursão, a título ilustrativo, em torno da lírica doreana. Sobre a forma, “o domínio cabal (e às vezes requintado) de seus meios de expressão e notável equilíbrio quanto ao emprego dos mesmos: “imagem, metáfora e símile convivem aqui numa harmonia que diríamos a um tempo cósmica e celebratória” (JUNQUEIRA, 1999, p. 407). No nível do conteúdo, o tom órfico, de matiz rilkeano, aponta o limítrofe entre o sensível e o inapreensível, entre sentido e presença hierofânica,

ou busca do sagrado, perpassado pela experiência poética (PAES, 1999). Os processos de intertextualidade que ligam a lírica de Dora Ferreira da Silva à recepção da obra de Rilke, configuram-se outra chave importante na análise de sua obra, sobretudo por duas possíveis razões: a primeira, e mais contundente, se deve à própria recepção da poesia de Raine Maria Rilke no Brasil na lírica brasileira do segundo pós-guerra (SARAIVA, 1984, p. 21-23-25). Dessa forma, o rastro rilkeano nutrirá tanto o orfismo e o apelo metafísico quanto a retomada classicizante, marcada pela elegia e formas poemática fixas, como o soneto, como uma espécie de “interpretação messiânica” da lírica do poeta alemão, como propôs Paul de Man ao tratar do refinamento estético como “estratégia apolínea” (DE MAN, 1996, p. 40).

Arquivada por vinte e dois anos (1948-1970), a poesia de Dora reverbera, em alguma medida, marcas da geração de 45, que “aprofunda a depuração formal [...], policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode” (COUTINHO, 1968, p. 294). Pretendemos mostrar como se processa a depuração formal, o cuidado do verso, até certo hermetismo na lírica de Dora, ainda que, desse conjunto de características da poesia e 45, as formas fixas não estejam no horizonte da obra doreana. Mais rentável à discussão do (não)lugar da poesia de Dora na referida geração e seus legados, vem de Alfredo Bosi, quando o autor referenda: “A atuação do grupo (isto é, a Geração de 45) foi [...] positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poética que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares” (BOSI, 2013, p. 497). O aprofundamento da lírica moderna, conforme o entende Rodrigues, o impulso ou aderência “a um universalismo temático, ao senso de medida e uma dicção lírica coerente como a concepção de poesia como arte”, [...] tendo como substrato as ideias de Croce, uma revisão do Mário de Andrade (“maduro”), um sopro de Rimbaud”, bem como “o recém-desaparecido mas muito impregnado Fernando Pessoa, além da poesia inglesa, sobretudo T. S. Eliot, e das ideias estéticas de matriz anglo-americana, sobretudo o *New Criticism*” (RODRIGUES, 1988, p. 85), reforçam a tese de Bosi e fornecem algumas

pistas para a sondagem que se pretende em torno do alocamento da lírica de Dora.

A poesia dessa quadra histórico-literária mostrou-se, na ponderação de Bosi, “sensível às exigências formalizantes e técnicas”, ainda que sua visão mais global não deixe de pôr em relevo “um formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras” (BOSI, 2013, p. 414). Com efeito, os detratores da poesia do segundo pós-guerra excetuam com justeza, e com a sabedoria que o tempo, o “mágico de todas as traições”, segundo o narrador rosiano, pode trazer: é o caso de um Cabral, um Jorge de Lima, uma Henriqueta Lisboa.

Por ora, é importante reafirmar que, o “poetificado”, como propõe Benjamin, como “unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva”, como “condição do poema” (BENJAMIN, 2013, p. 15-17), constitui o fazer poético. “Nascimento do poema”, que integra a obra *An-danças* (1970), e que de saída incorpora alguns dos pressupostos estéticos assumidos pela poetisa, ilustra essa junção, ao manifestar determinada concepção de poesia que a poeta assumirá, ao longo de sua trajetória:

É preciso que venha de longe
do vento mais antigo
ou da morte
é preciso que venha impreciso
inesperado como a rosa
ou como o riso
o poema inecessário.

É preciso que ferido de amor
entre pombos
ou nas mansas colinas
que o ódio afaga
ele venha
sob o látigo da insônia
morto e preservado.

e então desperta
para o rito da forma
lúcida

tranquila:
senhor do duplo reino
coroado
de sóis e luas.
(SILVA, 1970, p. 39).

Metapoético, o poema, portanto, é exemplo da tomada de consciência da poetisa que “interroga os testemunhos diretos da experiência poética” (PAZ, 2012, p. 22), de um tal assumir-se. Com efeito, não configura mera e deliberada aplicação de conceitos e concepções da teoria da lírica (FLUSSER, 1999, p. 418), mas articulação poética de teorias cuja validade é vivenciada visceralmente, não apenas intelectualmente, no ato poético.

Sublinhemos, aqui, nos versos iniciais, “É preciso que venha de longe/do vento/mais antigo/ou da morte”, a semântica que filia o poema ao ritual, ao arquétipo do vento, em sua voragem ambígua, linha de força cosmogônica, entre criação e destruição, manifestação hierofânica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 935-36), portanto, “visão, música, símbolo [...] o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo” (PAZ, 2012, p. 21). Mundo órfico, imagem e poema traduzem “a substância fluidificada pelo desalento e pela solidão [...] ausência irremediável, do lugar desocupado, do vazio que nada preenche” (CANNABRAVA, 1999, p. 426). Junguiana, Dora matiza sua poesia do que o psicanalista suíço denominava “modo visionário da criação artística” no qual “o tema e a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. O inefável traduz-se nas predileções estilísticas, mormente em metáforas idiossincráticas, instaurando um conjunto de imagens poéticas inventivas, acanônicas, lembrando a lição de Croce, segundo a qual “Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicare tale, si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi: un complesso d’immagini e un sentimento che lo anima” (CROCE, 2011, p. 193).

A experiência particular da poesia transcende-se num ato absoluto, em que o poema é o lugar onde a existência e o espírito, a matéria e a alma se encontram e se fundem, subsumido na imagem da morte. A poesia atinge assim profundidade para revelar a unidade primordial do mundo,

ou seja, a unidade deste com o espírito, já que o eu lírico órfico identifica esta unidade como a manifestação mais sublime do transcendente.

Ao enunciar o carácter do poeta órfico, Rilke que comparece intratextualmente na poesia de Dora, afirma que “a nossa tarefa é impregnar esta terra provisória e perecível tão profundamente no nosso espírito e com tanta paixão e paciência que a sua essência ressuscite em nós invível” (RILKE, 1961, p. 45), demonstrando assim que o poeta luta contra os limites para se expor à força da indeterminação e da pura violência do ser, porém, é dentro desses limites que o poeta experimenta o ilimitado. Rilke diz ainda que “todas as coisas ressoam a profundidade infinita, todos os elementos se reúnem com o Mundo” (ibidem), sendo que, desta forma, o espaço órfico é o resultado da união do terrestre revelado como espaço.

Note-se que a estrutura da estrofe é marcada pelos *enjambements*, (AGAMBEN, 2016, p. 30), articulados pela conjunção e, afigurando uma ideia de movimento, de ritmicidade, “essa desconcertante propriedade poética” (PAZ, 2012, p. 58), cuja criação consiste, “em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (PAZ, 2012, p. 60).

Nos versos ‘...é preciso que venha impreciso/inesperado como a rosa/ou como o riso/...’, negação do termo “preciso” faz com que este signifique, repentinamente, não apenas “necessário”, mas também “exato”, um significante inteiramente inesperado (chocante) no contexto, e a palavra “inesperado”, que se segue imediatamente, reforça este choque. Como se a própria poeta se tivesse surpreendido com a riqueza semântica oferecida pelo termo “impreciso”, e tivesse incorporado a sua surpresa de imediato o próprio poema. Procura ela, no entanto, suavizar o choque e recorre à “rosa inesperada” (portanto, uma imagem altamente redundante) a fim de absorver o “ruído”.

A força poética, com efeito, que tomou posse no poema, é inume a subterfúgios retóricos, e a força estilística, ao se articular no termo “riso”, que não é outra coisa senão a “rosa/ironizada”. Ironizada pela substituição do “o” redondo pelo “i” agudo, e pela masculinização brutal da palavra. Exemplo de como o próprio ímpeto poético elimina violentamente, e pro-

ditivamente, o autor que procura imiscuir-se indevidamente no processo poético do qual foi tomado, não houvesse outra sentença além da citada.

O poema indicia uma certa concepção de palavra poética: a lírica tem sua origem na noite imemorial, primordial do tempo (“vento mais antigo”), que é também a região da morte. O termo “ou” aqui não é indicativo de alternância, mas de identidade, e a morte é vivenciada como volta ao espírito primevo. Para ser poesia, ela é necessariamente não-deliberada, e portanto surpreendente, embora perfeitamente ironizável. Para ser poesia, ainda, ela é necessariamente acidental (“inecessária”), inclusive no sentido de “incidente de fora”. Mas tais regiões distantes que são o berço da poesia estão localizadas no próprio íntimo do poeta; naquele núcleo seu por onde se dá o amor e o ódio, embora não o amor e ódio “seu”, senão aquele amor e ódio do qual o poeta é portador e produto. Com efeito, a poesia é articulação daquele amor e ódio transumano, e se brota da boca do poeta, o faz a despeito deste, sob os chicotes da insônia, esse estado superlúcido da inconsciência de si mesmo. O problema dos “pombos” e das “mansas colinas”, com suas múltiplas conotações sexuais e cristãs. O importante na última linha é o rigor “rigor mortis”, com o qual a poesia aparece. E é exatamente neste instante que entra a poetisa enquanto fator ativo no processo da poesia: impõe ele sobre a rigidez da inspiração o canal comunicativo, a forma. Mas impõe não inteiramente livre, senão determinado pelo “rito” da cultura, impõe sobre o atemporal o espírito de seu tempo. Assim torna o poeta o quase insuportável, por transumano, em algo que pode ser vivenciado em sua beleza: lúcida, tranquila. O poema tem como um post-scriptum: alusão a Rilke:

[...] Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? (RILKE, 2013, p. 11).

O poema, neste livro de estreia, que, lembremos, não obstante, ser publicado no início dos anos 1970, traz escritos da década de 1940, apresenta um tom demiúrgico, a que já aludimos (PAES, 1999), o que sintoniza

a poetisa com “alguns valores estéticos da Geração de 45 – que acabou sendo uma vertente recalcada na memória do modernismo” (PINTO, 2006, p. 2).

A poesia, nessa direção, torna-se uma via de transcendência, uma hierofania – cabe lembrar, aqui, que o sagrado constitui-se uma grandeza maior, relaciona-se ao *mysterium*, que atrai e repele o eu lírico diante de uma “sacralidade, portanto, [que] não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar [...]” (GALIMBERTI, 2003, p. 11). Ainda que o sentimento do sagrado seja inerente à ideia de religião, ele é, antes de tudo, uma manifestação da própria existência, e numa época da morte de Deus, “tempo de carência” e de ausência do sagrado, a poesia de Dora Ferreira da Silva e a renovada atenção aos mitos gregos lembram que os deuses vivem em nós (CESAR, 1992, p. 49). A poesia colocada, pois, como via de acesso ao ser, daí mesmo inefável como palavra.

Nesse sentido, um dos mais argutos críticos da obra de Dora, Per Jhons, aponta uma linha de força obsessional na lírica da poetisa, que “significa a recuperação de um contato mais direto e íntimo com as fontes primárias da vida, um contato que se vem gradativamente perdendo [...]” (PER JHONS, 2005, p. 53-54).

No campo simbólico, a lírica de Dora guarda um sopro panteísta. O deus, pagão ou cristão, está inscrito no visível, no palpável, o sagrado se revela na matéria. Outro fator preponderante é a construção de um projeto que transcende a própria palavra – lirismo antológico, especulação do ser, uma busca das fontes do humano. Em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, Novaes Coelho descortina, em síntese penetrante, a lírica de Dora: “Poeta de húmus órfico e de linguagem rilkiana, Dora Ferreira da Silva dá voz à poesia do mundo [...], tem dado voz a uma interrogação basilar: a que sonda o ser humano e suas relações com o mundo, com a vida, a morte, a memória” (COELHO, 2002, p. 165).

Prefaciando *Hídrias*, Luiz Alberto Machado Cabral vislumbra em Dora, “como todo autêntico poeta-demiurgo” uma voz lírica que “não se restringe ao conhecido e ao consolidado, mas revela ainda uma faculdade

mitopoética” (CABRAL, 2004, p. 22). A experiência, o mundo, a terra, a cidade, a totalidade em Dora, é um habitar poético do mundo.

CONSIDERAÇÕES E PÉTALAS FINAIS

A poesia em Dora Ferreira da Silva seria, assim, uma forma de revelação do ser, especulação do sensível, entrega irrestrita ao real e à transcendência; poesia rara, como raros são os poetas e poetizas que se dedicam à escavação do Ser. Eis o que torna Dora Ferreira da Silva uma poeta ímpar, solitária, estrangeira em nossa lírica brasileira, segundo seus críticos, uma poesia ainda envolta em sombra, em pétalas de sombra.

Pretendemos, portanto, em alguma medida, contribuir com a recepção crítica da obra de Dora, propondo uma análise interpretativa de uma obra, tomada em seu conjunto, a partir da recorrência da forma *elegia*, lançando mão, para tal, dos aspectos expressivos que molduram a construção do poema, das imagens mais recorrentes, das relações efrásicas que passam alguns dos livros; dos temas tomados em sua dimensão de anacronismo e sobrevivência de um mundo habitado poeticamente.

Também aventamos discutir o (não) lugar (ainda) da poesia de Dora Ferreira da Silva na história da poesia brasileira, seu diálogo com algumas tendências poéticas da modernidade e como o modernismo, bem como sua situação no que estado da poesia contemporânea.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O torso órfico da poesia. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 149-158.

_____. A ideia da prosa. In: _____. *A ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. 1. ed. 2. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et al., 7. ed., São Paulo: Hucitec, 2014.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CABRAL, L. A. M. Mito e hierofania na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, D. F. da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.

CANNABRAVA, E. A experiência poética em Andanças de Dora Ferreira da Silva. In: _____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CESAR, C. M. As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: _____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, et al. 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras. (1711-2001)*. São

Paulo: Escritura Editora, 2002.

COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1968.

CROCE. B. *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*. Milano: Adelphi, 2011.

DE MAN, P. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FLUSSER, V. Nascimento do poema. In: SILVA, D. F. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 416-420.

GALIMBERTI, U. *Rastros do sagrado. O cristianismo e a dessacralização do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003.

HARVEY, P. Elegia. In: _____. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Grega e Latina. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

JUNQUEIRA, I. Ritmo do poema. In: *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PAES, J. P. A presença do sagrado numa obra de sensível e plena. In: *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINTO, M. da C. O rito da forma. In: *Folha Ilustrada*, São Paulo, 22 de abril de 2006.

POTTS, A. F. *The elegiac mode: poetic form in Wordsworth and other elegist*. New Yor, Cornell University Press, 1967.

REBELO, A. M. R. Elegia. In: *Biblos. Enciclopedia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa; São Paulo: Editora Verbo, 1997.

RILKE, R. M. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 6. ed.

rev. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

SACKS, P. *The english elegy. Studies in the genre from Spenser to Yeats*. Baltimore, Maryland: The Johns Paperbacks edition, 1987.

SARAIVA, A. *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto, Portugal: Edições Árvore, 1984.

SILVA, D. F. da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *Cartografia do imaginário (poemas)*. São Paulo: T&A Queiroz, 2003.

_____. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

_____. *O leque*. Rio de Janeiro: IMS, 2007.

_____. *Appassionata*. Rio de Janeiro: IMS, 2008.

_____. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

_____. *Retratos da origem*. T. A. Queiroz, 2003.

_____. *Cartografias do imaginário*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

_____. *Talhamar*. São Paulo: Kempf Editores, 1982.

_____. *Poemas da estrangeira*. T. A. Queiroz, 1995.

_____. *Jardins (esconderijos)*. São Paulo: Cupolo, 1979.

_____. *Poemas em fuga*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

_____. *Cavalo Azul*. São Paulo, [s.n.], n. 7, 1979.

_____. *Cavalo Azul*. São Paulo, João Scortecci Editora, n. 10, 1988.

_____. *Cavalo Azul*. São Paulo, [s.n.], n. 11/12, 1989.

VEYNE, P. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. Traducción Juan José Utrilla. 2. ed. México: FCE. 2006.

ZAMBRANO, M. *A metáfora do coração*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

