



REVISTA MAGMA



12

2/2015

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH - USP





Edição 12 – 2/2015

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH - USP

Conselho Editorial

Ana Paula Pacheco
Andrea Saad Hossne
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Claudio Roberto Sousa
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Iumna Maria Simon
Joaquim Alves de Aguiar
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Mazzari
Maria Augusta Fonseca
Marta Kawano
Nelson Luís Barbosa
Regina Pontieri
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Comissão Editorial

Daniel Glaydson Ribeiro
Fábio Roberto Lucas
Gabriel Philipson
Jorge Manzi
Murilo Gonçalves
Rafael Ireno
Sandro Maio
Talita Mochiute

Auxílio Executivo

Luiz de Mattos Alves
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Suely Maria Regazzo
Zilda Ferraz

e-mail: magma@usp.br

Endereço para correspondência

Magma revista
Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária – São Paulo – SP
05508-010
fones: (11) 3091 4312 / 3091 4866 fax: (11) 3091 4865

Magma, n. 12, v. 1

Projeto gráfico, diagramação e capa

MARCELLA MONACO JYO

Imagem da capa

CAU SILVA, [SEM TÍTULO], 2012, AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL. *EXPERIMENTO AQUARELA/NANQUIM*, SÉRIE 7, #2.

Imagens no miolo da revista

ADUGO BIRI BORORO, 1885-1893, MUSEUM DER KULTUREN, BASILEIA, capa da seção LAVA – LITERATURAS DA FLORESTA.

CAU SILVA, *SEM TÍTULO*, 2012, NANQUIM SOBRE PAPEL. capa das seções Lava - Prosa, Drama e Performance na Obra Final de Samuel Beckett.

CAU SILVA, “Reflexões sobre São Paulo”, 2012, AQUARELA E NANQUIM SOBRE PAPEL. *EXPERIMENTO AQUARELA/NANQUIM*, SÉRIE 11, #3. Lava – a dinâmica das formas: a prosa de ficção.

CLEITON OLIVEIRA, 'TRIÁDE', GUACHE SOBRE CANSON, 2013, 20x28cm capa da seção Lava – Aspectos da Relação entre Experiência e Narrativa.

MÁQUINA DE ESCORRER, *Salô*, 2012, acrílico, pregos, papel alumínio e pasta acrílica sobre a tela - capa da seção Erupção.

MÁQUINA DE ESCORRER, Être faible comme une pomme ou pintar a cicatriz que não se fecha, 2010, acrílico, radiografia, tinta relevo, tecidos e pasta acrílica sobre a tela - capa da seção Tectônicas.

MÁQUINA DE ESCORRER, *Sem título*, 2013, acrílico e pasta acrílica sobre tela - capa da seção Lava.

MÁQUINA DE ESCORRER, *Sem título*, 2013, acrílico e pasta acrílica sobre tela - capa da seção Lava - Poéticas e políticas da voz.

ROSEMARY JOUBREL, Choro, 2015, foto, capa da seção Xenólitos.

SANZIO MARDEN, *Masmos*, 2005, desenho digital, capa da seção Piroclastos.

Revisão

COMISSÃO EDITORIAL

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC, em outubro de 2015.

EDITORIAL

“Mais um número de *Magma* vem à luz, e ainda buscando caminhos...” Em cada nova edição podemos ver o magma, o unguento espesso de questões que instigaram as múltiplas comissões editoriais desta revista. Se, por exemplo, no número 5, os editores se depararam com a contingência de “a cada número, a equipe sofrer fluxos e refluxos”; no número 6, a questão que encontramos exposta no editorial é a de “como tornar a *Magma* de fato útil para os pós-graduandos da área, e estimulante?”. Sem nos aprofundarmos aqui nos árduos problemas das utilidades e estímulos, este é apenas um brevíssimo escopo das tensões que marcaram os trajetos da revista — repercutindo dilemas intrínsecos ao programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, do qual fazemos parte — e que, indomesticáveis, retornam e se proliferam a cada edição.

Fruto das tentativas de responder a tais e tantos outros problemas que se puseram à nossa frente ao longo da gestação deste número 12 da revista — oriundas do desenvolvimento das tensões da *Magma* em todas as suas edições e também do violento processo de mercantilização, burocratização e plastificação do ensino em todas as instâncias —, o leitor irá encontrar algumas modificações significativas por aqui. Não soluções, mas adventos. Pela primeira vez, passamos a selecionar artigos de dentro e fora do programa por meio do processo de avaliação por pares, que pôde abrir instâncias de discussão entre avaliadores e autores, e de adensamento de artigos e pesquisas em curso, método que ainda estamos Tateando. E acompanhado desta mudança estrutural, realizamos também alterações na identidade visual da revista. Um novo logotipo da *Magma* foi criado, e sua diagramação remodelada. As seções anteriores da revista foram mantidas, mas com uma nova proposta para seus nomes:

Erupção, dedicada a entrevistas, palestras e debates literários com escritores, críticos e professores, inclui nesta ocasião o ensaio do Prof. Franklin Leopoldo e Silva, “A expressão do drama da liberdade em Sartre”, que versa sobre as relações entre literatura e filosofia na obra do escritor francês e foi apresentado como palestra de abertura do VI Seminário de Pesquisa em Teoria Literária e Literatura Comparada, realizado na Universidade de São Paulo em abril de 2015.

Já para a seção *Tectônicas*, foram selecionados quatro artigos por meio do processo de avaliação *ad hoc*: Luciano de Souza troca em miúdos o sarcasmo do discurso de Mefisto no *Fausto* de Goethe; Murillo Clementino de Araujo analisa a dialética da representação na passagem do romance tradicional para o modernista; Fábio Salem Daie explora a relação entre as concepções literárias de Adorno e Lukács a respeito de Beckett; e Edgard Tessuto Junior aproxima literatura e pintura na obra de Iberê Camargo pela perspectiva da infância.

A seção *Lava* apresenta os trabalhos de conclusão de curso selecionados pelos ministrantes das cinco disciplinas de pós-graduação do 2º semestre de 2014 do DTLLC: *A dinâmica das formas: a prosa de ficção*, da Profª Regina Lucia Pontieri; *Aspectos da relação entre experiência e narrativa*, da Profª Andrea Saad Hossne; *Prosa, drama e performance na obra final de Samuel Beckett*, do Prof. Fábio de Souza Andrade; *Poéticas e políticas da voz*, do Prof. Roberto Zular; e *Literaturas da floresta*, da Profª Lúcia Sá, esta última realizada em parceria com o Programa de Literatura Brasileira.

Xenólitos, palavra que emprega o mesmo étimo que *xenofobia*, mas para dizer o contrário: uma pedra abrigada, envolvida no interior de outra pela ação vulcânica, pedra estranha, dá nome à nossa seção tradutória, que conta com poemas de Heine e Wedekind vertidos por Vinícius Marques Pastorelli e ainda um conto da tradição Sael, do ocidente africano, traduzido por Ana Luiza de Oliveira e Silva.

E *Piroclastos*, fragmentos de fogo expelidos pela erupção, é a palavra-imagem que propomos para a seção de criações literárias, que aporta poemas novíssimos e densíssimos de Fabio Weintraub, Pádua Fernandes e Cândido Rolim, além do belo conto de Cris Torres.

Este novo número, que agora vem a público, é sobretudo o retrato “do processo de ebulição de ideias”, vivo e multifacetado, de pós-graduandos do programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, que encontrou nos questionamentos que brotaram da atividade editorial uma instância de reflexão crítica sobre diferentes aspectos que envolvem as teorias e as práticas discentes na área. Ao longo do último semestre, a revista foi tomando forma nos pontos

de conexão e de tensão *entre* a tradição e o novo, *entre* teoria literária e literatura comparada. Entre tudo aquilo que é capaz de romper e ressoar na in-definição dos pólos constituintes do programa, expressas pelo “e” de seu nome, esta fresta que se abre ao subterrâneo na superfície de nosso cotidiano, dando lugar ao plasma: “recôndito ardimento, suave teia.”

Assim, esperamos que os impasses dos textos e do processo editorial que os avaliou e apresentou magnetizem nosso leitor-Íon, fazendo com que a *Magma* 12, ao vir à superfície não se resfrie, mas permaneça bubuiando.

Boa Leitura!

Comissão Editorial da 

Aos avós
Silvia Salvi,
Jurn Jacob Philipson
e Maria Mercedes Mendes
in memoriam

E às gêmeas
Anita
e Tarsila Bastos Ribeiro,
recém-vozes.

SUMÁRIO

ERUPÇÃO

- | 21 A expressão do drama da liberdade em Sartre
FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA

TECTÔNICAS

- 35 A crítica pelo escárnio: notas sobre o sarcástico
discurso mefistofélico na primeira parte do
Fausto de Goethe
LUCIANO DE SOUZA
- 51 Dialética da representação da realidade
na passagem do romance tradicional para
o romance modernista
MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO
- 61 O olho do melro – Beckett entre o *realismo*
de Lukács e a estética adorniana
FÁBIO SALEM DAIE
- 85 O processo compositivo de “O relógio”,
sua expressão plástica e a desconfiguração
do tempo da narrativa como legado literário
de Iberê Camargo
EDGARD TESSUTO JUNIOR

LAVA

A DINÂMICA DAS FORMAS: A PROSA DE FICÇÃO

- 103 O autossacrifício da forma: “Berenice”,
de Edgar Allan Poe
WILLIAM AUGUSTO SILVA

ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE EXPERIÊNCIA E NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE

- 123 La douleur e a compreensão do Contemporâneo
LAURA DEGASPARE MONTE MASCARO
- 145 Morte e contemporaneidade em três narrativas:
Teatro, de Bernardo de Carvalho, *Rútilo Nada*,
de Hilda Hilst e *Aventura*, de Rodrigo Naves
GABRIELA RUGGIERO NOR

PROSA, DRAMA E PERFORMANCE NA OBRA FINAL DE SAMUEL BECKETT

- 163 Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador
FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS
- 181 Posições
MÁRIO SAGAYAMA

POÉTICAS E POLÍTICAS DA VOZ

205 Entre carne e sopro: corpos da voz em Nuno Ramos
ANDRÉ GOLDFEDER

231 O resto é silêncio: uma máquina, outro Aleph
e “*su atareado rumor*”
PATRÍCIA LEME

251 Tácticas de escucha de William Burroughs:
transmisión – vibración – contrapulsación
JORGE MANZI

265 “Repara bem no que não digo”.
Reflexões sobre *Catatau*, de Paulo Leminski
KLÉBER PEREIRA DOS SANTOS

LITERATURAS DA FLORESTA

297 Jaguanhenhém:
Um estudo sobre a linguagem do Iauaretê
MARCEL TWARDOWSKY ÁVILA
E RODRIGO GODINHO TREVISAN

337 O Membi e o alaúde –
Mário de Andrade lê Gonçalves Dias
MARCELO MARANINCHI

351 Reflexões sobre o indianismo em Gonçalves Dias
ANA CAROLINA SÁ TELES

367 Jorge de Lima e os nativos da Ilha:
podeis frechar-nos índios atuais.
DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

XENÓLITOS

403 Dois poemas de Heinrich Heine
e seis poemas de Frank Wedekind
VINÍCIUS MARQUES PASTORELLI

421 “Aqueles que dela comeram tornaram-se os *Tchierko*,
os feiticeiros devoradores de almas”
ANA LUIZA DE OLIVEIRA E SILVA

PIROCLASTOS

443 1 inédito e 3 de *Treme Ainda*
FABIO WEINTRAUB

447 As mães de maio
PÁDUA FERNANDES

451 5 inéditos e 1 de *Camisa Qual*
CÂNDIDO ROLIM

457 Das águas – I
CRIS TORRES



ERUP ÇÃO

Do latim eruptio, -onis. Saída impetuosa.
Explosão, jacto de matérias.
Evento vulcânico.

A EXPRESSÃO DO DRAMA

DA LIBERDADE EM SARTRE

— FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA

As obras de ficção não são as únicas em que encontramos a expressão dramática da condição humana no pensamento de Sartre. Já foi notado pelos estudiosos de sua obra que os ensaios filosóficos muitas vezes trazem a expressão literária mesclada à análise conceitual-filosófica. E talvez o maior exemplo seja a obra mais conhecida do filósofo, *O Ser e o Nada*: embora se trate de um “ensaio de ontologia fenomenológica”, há no livro abundantes exemplos de condutas que são elucidadas ontologicamente, e que se apresentam como pequenas narrativas, várias das quais poderiam constituir pequenos contos que conteriam em si mesmos significados vinculados ao tema da subjetividade. No capítulo sobre a má-fé, o relato do garçom, cujo comportamento indica uma gestualidade que o fixa demasiadamente em si mesmo, uma estratégia de fuga da liberdade por via da cristalização do Eu; a jovem que abandona sua mão entre as do sedutor, como se estivesse alheia a si mesma e, portanto, sem ter de assumir a situação. Tais exemplos, aos quais poderíamos acrescentar muitos outros, não são ilustrações incidentais da descrição teórica da má-fé; pelo contrário, constituem elementos intrínsecos à ontologia da conduta, perspectiva à qual se subordina o tratamento psicológico do comportamento.

Poderíamos dizer que uma ontologia fenomenológica da conduta do para-si comporta naturalmente tais relatos em estilo literário, e que nestes casos não poderíamos distinguir completamente a filosofia da literatura, devido à própria configuração temática do estudo. Se assim for, então temos de admitir que esta relação é intrínseca ao tratamento dos temas sartrianos e que, para além do estilo do escritor, o que se deve ressaltar é a vinculação estreita e o caráter inseparável do que habitualmente designamos como dois gêneros. Mas ainda é possível avançar um pouco mais no exame desta vinculação e de seu significado. Poderíamos dizer,

a partir do estudo de Cristina Diniz Mendonça^[1], e simplificando a posição da autora, que *O Ser e o Nada* é um tecido de exemplos entremeados de comentários que deslindam o caráter filosófico das condutas narradas. Essa aparente inversão do que habitualmente consideramos ser a ordem que se estabelece entre análise e exemplos é extremamente significativa. Para aquilatar aspectos de seu alcance, pensemos na irredutível contingência do para-si, a espécie de precariedade ontológica que no entanto é condição da liberdade. O caráter afirmativo e tético do texto filosófico versa sobre a contingência característica da condição humana. Tal característica aparece, isto é, manifesta-se nos exemplos, os quais já traduzem a relativa gratuidade da existência antes mesmo que o texto filosófico fixe a reflexão que sobre isto se possa fazer. De modo que se torna inteiramente plausível considerar que a contingência da manifestação é matéria do discurso filosófico. As narrativas de conduta pautam, assim, a elaboração reflexiva da compreensão filosófica da existência.

Isto significa que a *realidade* em seu sentido mais intenso e mais patente seria o estrato fundamental do livro, e que a *conceituação* desta realidade decorre de sua afirmação. Isto não quer dizer apenas que a preocupação primária do filósofo é com a realidade que se trata de esclarecer. O que temos aí também é a imanência do significado à vida, de acordo com a prioridade fenomenológica da vivência. O apelo aos fatos, e à contingência que eles manifestam é inseparável da significação atribuída, isto é, vivida, pela consciência. Esta, por estar sempre fora de si, projetando-se temporalmente, vive os significados que simultaneamente constitui. Neste sentido, a relação de imanência entre facticidade e significação modela e modula a experiência da liberdade. Assim a noção de existência estará sempre lastreada pela “aventura humana” em sua dramaticidade. A historicidade é dramática.

Atualmente, penso que a filosofia é dramática. Já não se trata de contemplar a imobilidade das substâncias que são o que são, nem de encontrar as regras de uma sucessão de fenômenos. Trata-se do homem – que é ao mesmo tempo um agente e um ator – que produz e vive seu drama, vivendo as contradições de sua situação até a exploração de sua pessoa ou até a solução de seus conflitos.^[2]

A atualidade da filosofia exige sua dramaticidade. Se toda filosofia é expressão de sua época, a filosofia de uma época dramática – dividida e contraditória – só poderá ser o registro destes conflitos. E a meditação sobre eles certamente não será uma contemplação, porque as coisas humanas não são o que são e sim as contradições de que se revestem,

[1] Mendonça, C. D. *O mito da Resistência. Experiência histórica e Forma filosófica em Sartre*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2001.

[2] “Les Écrivains en Personne. Entrevista à Madeleine Chapsal”. In: Sartre, J.P., *Situations IX (Mélanges)*. Paris: Gallimard, p. 12.

afastadas que estão de uma pacífica identidade. Longe de ser linear, a sucessão histórica é a revelação das contradições protagonizadas pelo sujeito enquanto agente histórico e ator do drama vivido historicamente. Neste sentido a condição humana enquanto sucessão de situações articula-se por via de uma dialética que não encontrará conciliação. São as tensões da vida histórica que a filosofia da existência pretende compreender em seu caráter intrinsecamente conflituoso. A existência não é um fenômeno objetivo e a sucessão vivida não pode ser compreendida de forma categorial.

Uma peça de teatro (épica – como as de Brecht – ou dramática), é a forma mais apropriada, atualmente, para mostrar o homem *em ato* (isto é, o homem, simplesmente). E a filosofia, de um outro ponto de vista, é deste homem que ela pretende se ocupar. É por isto que o teatro é filosófico e a filosofia é dramática.^[3]

[3] Idem, p. 12-13.

Já que a filosofia se ocupa da *existência*, o que interessa é o homem “em ato”; mas como a existência não se segue de uma essência determinada, o homem é sempre em ato: o homem simplesmente homem se define pela ação, e antes de tudo pelo modo como age fazendo-se a si mesmo. Por isto a compreensão filosófica da condição humana refere-se sempre aos atos, pois a ausência de ação seria a inexistência, já que nada há que defina o homem antes do ato de existir. Neste sentido a ação dramática é a forma “mais apropriada” para mostrar a existência – o sujeito em ato, porque o teatro é a dramatização da existência. E como a filosofia visa o sujeito em ato, ela ocorre de modo paralelo à literatura, o que significa que a literatura dramática é filosófica e a filosofia é dramática. Evidentemente, não se trata de postular a identidade dos gêneros; eles permanecem diferentes e demarcados em seus procedimentos. O que Sartre deseja marcar é a reciprocidade que deriva de um mesmo propósito. É o que nos faz compreender, também, a relação entre o filósofo e o escritor num mesmo autor. Relação que corresponde a uma exigência histórica, que é a compreensão da *experiência*, que, na atualidade, necessita ser igualmente interrogada pela filosofia e pela literatura. A adequação da conduta interrogante passa pela convergência dos dois horizontes de compreensão e de expressão.

A razão dessa convergência é a relação entre existência e história. Não é preciso esperar pela *Crítica da Razão Dialética* para sabermos que a existência é histórica. Em *O Ser e o Nada*, a elucidação ontológica, por ser fenomenológica, já contempla a experiência histórica do homem em situação, isto é, a vivência concreta da tensão entre liberdade e de-

terminação. Os exemplos, que já mencionamos, cumprem esta função importante de descrever a conduta, tanto no plano de suas possibilidades ontológicas quanto no que concerne à história vivida. E isto ocorre considerando dois planos: o da história individual ou temporalidade vivida pelo sujeito; e o da História em geral, na qual se insere a história singular de modo complexo, por via das tensas relações que se dão entre as condições subjetivas e objetivas às quais o sujeito deve corresponder no exercício de sua liberdade. O que coloca o problema da *compreensão do projeto*, o meu e o dos outros. É possível chegar a tal entendimento? O jogo das possibilidades humanas faz com que o projeto se estruture no contexto da história subjetiva e da história objetiva, sempre de forma a que essa tensão seja “produtora” dos resultados, frutos das escolhas, que por sua vez se dão no âmbito da dupla dimensão histórica. Em princípio podemos compreender qualquer projeto humano⁴ – o que não quer dizer que possamos elaborar uma explicação analítica a respeito. Posso compreender como o sujeito vive as situações sintéticas nas quais são feitas as escolhas, embora não possa fornecer razões suficientes que explicariam as ações ao modo de uma causalidade convencional. Justamente, trata-se de compreender as escolhas e a articulação que entre elas se dá na relação entre o projeto fundamental e as opções que o explicitam sem nunca realizá-lo em totalidade. O mundo já é dado ao sujeito de forma sintética, não para que ele o analise em seus elementos, mas para que o indivíduo nele se insira de acordo com as tensões entre história singular e história geral.

Encontramos esta perspectiva expressa, no caso da ficção, já desde o relato de *O Muro*, que pode ser visto como a descrição da tensão entre o modo como o indivíduo tenta se inserir subjetivamente na história de que participa, e a força das condições objetivas que sobre ele pesa. De modo semelhante, a atitude de Mathieu perante a guerra na narrativa *Caminhos da Liberdade*. Ele não consegue expor ao irmão as razões que o fazem atender à convocação militar, mas está de qualquer forma *mobilizado*: este termo, além do significado propriamente militar, denota ainda a situação existencial: ele está comprometido com a guerra, mas este compromisso não deriva de razões “objetivas”, como por exemplo, um conhecimento pormenorizado das pendências acerca dos territórios em disputa, ou outros aspectos de política internacional. Muito embora estes fatores estejam presentes, pois deles decorre a própria guerra, o mais relevante é a inserção subjetiva na situação. Ou seja, trata-se de uma escolha cujas causas “objetivas” ou critérios externos não atuam decisivamente. O que importa é o *ato de engajamento*, independente da clareza que aí se apresenta. Esta guerra é *minha guerra*: a assunção de

[4] Cf. a respeito *O Ser e o Nada*, tradução brasileira de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 536ss.

responsabilidade a partir da espontaneidade da liberdade; o sujeito “em ato”, significando que nem sempre a ação sucede à reflexão, como se houvesse uma vivência pré-reflexiva da experiência e das possibilidades que se delineiam. No limite, seria possível se perguntar até mesmo se se trata de *escolha*. Mas esta pergunta seria suscitada pelo nosso hábito de entender a escolha como um resultado de uma certa aferição de motivos ou razões. Sabemos que a presença de qualquer a priori transformaria a liberdade em determinação; não se trata, evidentemente, da autonomia em sentido kantiano, mas da liberdade enquanto expressão de si. Não há motivos analiticamente discerníveis porque é o sujeito em seu processo de totalização que decide.

Ora, este processo, que não corresponde a uma análise das condições objetivas, é, no entanto, a expressão de uma subjetividade em situação, isto é, às voltas com a dimensão objetiva desta situação. Não significa que a guerra seja determinante em sentido absoluto: o pacifista, o covarde, o oportunista são figuras desenhadas por Sartre para indicar outras possibilidades – outras escolhas, com seus graus de radicalidade: o militante pacifista arriscará sua vida para *não* ir à guerra. O fato de que Mathieu parece não considerar outra opção indica que a escolha é uma expressão total de si mesmo (“minha guerra”).

Esta atitude deve ser expressa dramaticamente, inclusive para que a dimensão objetiva do conflito apareça como vivida. É desta maneira que a expressão literária é vista como “apropriada”. A descrição da experiência emocional que faz com que o sujeito assuma a situação como seu projeto, ainda que isto não tenha sido objeto de deliberação anterior. O que encontramos na narrativa da trilogia sartriana é a expressão dramática da tensão entre a liberdade como disponibilidade e a liberdade como compromisso. Acerca do primeiro sentido podemos perguntar: liberdade para quê? Acerca do segundo podemos arguir acerca da justificativa da decisão. O protagonista não pode responder a nenhuma das duas questões e por isto parece que a decisão é gratuita, como notará o irmão de Mathieu, Jacques. Mas a questão de fundo, ou o fundo existencial da questão, diz respeito à necessidade de uma ordem de razões para que o sujeito livremente se comprometa. E muitas vezes em Sartre a ausência de causa assumirá a aparência da gratuidade.

É acerca desta questão que, em *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre fará a comparação com a obra de arte – a posição do artista diante da obra.

Efetivamente, ele escolhe sem se referir a valores preestabelecidos, mas é injusto acusá-lo de capricho. Digamos antes que devemos com-

parar a escolha moral à construção de uma obra de arte. [...] alguma vez se acusou um artista que faz um quadro de não se inspirar em regras estabelecidas a priori? Alguém, alguma vez, lhe indicou que quadro deveria fazer? Qual a relação de tudo isto com a moral? Trata-se da mesma situação criadora. Nunca falamos na gratuidade de uma obra de arte. Quando nos referimos a uma tela de Picasso, nunca dizemos que ela é gratuita; compreendemos perfeitamente que ele se construiu a si mesmo, tal qual é, ao mesmo tempo que pintava, que o conjunto de sua obra se incorpora à sua vida.⁵

Esta comparação entre a moral e a arte, no que concerne ao caráter inventivo e criativo de ambas, deve respeitar a intenção de Sartre em dois pontos importantes: primeiramente, não se trata de uma estetização da ética; em segundo lugar, pela negação do caráter gratuito deve-se entender que a compreensibilidade da obra e do ato moral provém de que se trata de uma expressão do sujeito, não apenas de seu foro íntimo ou de sua “alma” mas de sua subjetividade concreta. É isto que permite compatibilizar a independência em relação a fatores diretamente condicionantes com o compromisso ou o engajamento. No mesmo sentido em que a arte não precisa estar “a serviço” de uma causa para se comprometer com ela, também a escolha moral do ato não precisa ser determinada para ser comprometida. O verdadeiro compromisso deriva da liberdade. E acontece não por causalidade linear, mas pelo processo dramático em que consistem as escolhas existenciais, que são ao mesmo tempo históricas e políticas. Testemunho desta diferença é a figura do comunista Brunet em *Caminhos da Liberdade*. Diante de Mathieu, aparentemente hesitante e confuso, Brunet aparece dotado da segurança derivada do que ele mesmo designa como entrega da liberdade ao Partido. Neste sentido questiona Mathieu acerca do que fazer com a liberdade. Este resiste em concordar que o sentido da liberdade consiste na entrega que fez Brunet. Assim permanece a ambiguidade ou a tensão entre a liberdade como disponibilidade e a liberdade como compromisso. No primeiro caso, pode existir o vazio que assinala Brunet; no segundo o dogmatismo alienante de que desconfia Mathieu.

O exercício da liberdade é um drama, sobretudo quando referido a condições históricas concretas, isto é, opções possíveis. A dramaticidade do tempo histórico faz com que a história subjetiva se passe dramaticamente, o que é expresso no conflito entre os sentidos da liberdade (os “caminhos”) que mencionamos acima. É preciso entender que a liberdade como disponibilidade não se completa, porque o sujeito é o que faz e antes de tudo, o que faz de si mesmo. Por outro lado, a entrega da

[5] Sartre, J.P. “O Existencialismo é um Humanismo” In: *Sartre. Coleção Os Pensadores*. Tradução brasileira de Rita Guedes. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 18.

[6] Sartre, J. P. “Questão de Método”. In: *Sartre. Coleção Os Pensadores*. Tradução brasileira de Bento Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 125 – nota 14.

liberdade é ainda uma escolha livre, mas acerca da qual cabe questionar a autenticidade. É de alguma forma entre estes dois caminhos que se dá o *exercício* da liberdade. A história nos solicita, não como uma instância extrínseca, mas no modo de uma relação interna entre o objetivo e o subjetivo, pois a história que vivemos é a história que fazemos, e ela nos faz tanto quanto nós a fazemos. Nisto consiste o drama do agir humano e, principalmente, as contradições, tantas vezes constatadas, ente as intenções e os resultados.

O motivo pelo qual Sartre torna-se filósofo e escritor reside na diferença entre as possibilidades do conceito e as possibilidades da imaginação. Não se trata de estabelecer uma comparação e muito menos uma hierarquia. Se a literatura pode mostrar o sujeito em ato, a filosofia da existência também pretende fazê-lo – e é esta a sua originalidade frente à tradição. Na verdade, a filosofia como antropologia estrutural e histórica orienta-se pelo esclarecimento da ação, isto é, do fazer pelo qual o indivíduo se constitui e é constituído.

O princípio *metodológico* que faz começar a certeza pela reflexão não contradiz de forma alguma o princípio *antropológico* que define a pessoa concreta pela sua materialidade. A reflexão, para nós, não se reduz à simples imanência do subjetivismo idealista: só é um início se nos lança imediatamente entre as coisas e os homens.⁶

Advertência importante, desde que entendamos que a “materialidade” da pessoa não se deduz da metafísica materialista, mas engendra um saber em que o objetivo e o subjetivo estão dialeticamente articulados, por via das disciplinas que Sartre convoca para constituir o método compreensivo que *Questão de Método* introduz e que a *Crítica da Razão Dialética* desenvolve em seus procedimentos e consequências.

De acordo com esta orientação, evitamos tanto o idealismo quanto o realismo. E este caminho se traça quando começamos por substituir a questão cartesiana “Quem sou Eu?” (o que é o ser pensante?) pela indagação acerca do para-si. Já na *Transcendência do Ego* Sartre havia afirmado o caráter construído e externo do Eu enquanto aparelho psíquico e as considerações metafísicas que sobre ele se possa fazer. É necessário abandonar a abordagem metafísica da interioridade e adotar uma ontologia como descrição fenomenológica da experiência subjetiva. É esta descrição compreensiva que ocorre por meio de uma conduta interrogante que será explorada pela literatura. Tanto na filosofia quanto na ficção a reflexão está presente, sempre orientada pelo sentido da materialidade da pessoa. Assim, é precioso observar que Sartre não se furta à aborda-

gem de temas metafísicos, mas na “atualidade” tais temas já não serão a identidade da substância ou a relação entre tempo e eternidade; o interesse desloca-se para a metafísica do homem ou o que Merleau-Ponty designa como o metafísico *no* homem.⁷ Esta nota característica da ficção sartreana foi ressaltada por A. Camus, já por ocasião de sua resenha da novela *A Náusea*: “Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens”.⁸ Também aqui não se trata de opor rigidamente, no contexto sartreano, conceito e imagem. A observação de Camus deve nos levar a entender que, se a literatura privilegia as imagens, o texto filosófico também delas se vale para uma aproximação mais precisa do que é preciso dizer. Precisão que Bergson já havia assinalado ao considerar o papel da metáfora na compreensão filosófica.

É neste sentido que o romance e o teatro cumprem a função antropológico-filosófica de apresentar o sujeito em ato, às voltas com suas ações, seus projetos e suas contradições, na permanente busca da totalização de si. A finalidade e a vocação do conceito aparecem habitualmente como relação adequada entre representação e realidade. Muito embora não se considere, em Kant, por exemplo, que seja possível uma representação completa da realidade, que nos restituiria integralmente as coisas tais como são em si mesmas, o Índice de verdade objetiva da representação conceitual é suficiente para a articulação do conhecimento, ao menos fenomênico. E a certeza nos é assegurada pelo sujeito, no caso pela estrutura subjetiva dos elementos a priori que atuam como condições da representação objetiva. Se o conceito não nos pode dar acesso ao real em sua totalidade, ao menos ele representará totalmente o que podemos saber acerca das coisas. Os limites epistemológicos seriam parte integrante do conhecimento verdadeiro tal como podemos postulá-lo em teoria. A filosofia hegeliana procurará restituir à Razão a prerrogativa da totalidade, superando assim as restrições que Kant fizera à atividade do entendimento.

Ora, logo no início de *O Ser e o Nada*, Sartre afirma que o grande passo dado pelo pensamento moderno teria sido “reduzir o existente à série de aparições que o manifestam” substituindo os dualismos pelo “monismo do fenômeno”.⁹ Esta afirmação, que poderia ser tomada como uma homenagem a Kant, tem, no entanto, o seu alcance diminuído pela pergunta que se segue: “Isso foi alcançado?”. Não vamos aqui expor a crítica de Sartre à estratégia moderna de redução do ser à representação, o que ele entende que não ocorreu inteiramente. Basta mencionar a relevância da questão para Sartre, já que ela constitui uma espécie de fio condutor da investigação. “Se a essência da aparição é um ‘aparecer’ que não se opõe a nenhum ser, eis aqui um verdadeiro problema: o do ser deste aparecer”.¹⁰

[7] Merleau-Ponty, M. “Le métaphysique dans l’homme”. In: *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1966. Cf. p. 167-168: “La métaphysique n’est pas une construction de concepts par lesquels nous essaierons de rendre moins sensible nos paradoxes; c’est l’expérience que nous en faisons dans toutes les situations de l’histoire personnelle et collective – et des actions que, les assumant, les transforment en raisons”. Cf também o ensaio, na mesma coletânea, sobre o romance *A Convidada* de Simone de Beauvoir, “Le Roman et la Métaphysique”, p. 45ss.

[8] Camus, A. “A Náusea, de Jean-Paul Sartre”. In: *A Inteligência e o Cadafalso*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 133.

[9] Sartre, J. P. *O Ser e o Nada*, op. cit., p. 15.

[10] Sartre, J. P. *O Ser e o Nada*, op. cit., p. 18.

Ao tocar nesta questão queremos apenas indicar que a função da literatura é fazer com que o homem apareça a si mesmo, mas como num “espelho crítico”. “O homem vive rodeado por suas imagens. A literatura lhe dá a imagem crítica de si mesmo. [...] Um espelho crítico. Mostrar, demonstrar, representar. É isto o engajamento, depois, as pessoas se olham e farão o que quiserem”.¹¹ A responsabilidade do escritor é considerar que ele se dirige a homens livres que, embora vivendo numa determinada conjuntura histórica, seriam capazes de reconhecer-se criticamente. Não de acordo com o que fizeram deles, mas de acordo com o que podem fazer com isto que fizeram deles. Assim, a primeira atitude do escritor é reconhecer a liberdade dos outros, a partir da própria liberdade de pensamento que reivindica para si. O aparecer do homem a si mesmo é a parte mais relevante de sua condição de sujeito e, no contexto sartriano não significa por certo uma representação fixada de modo essencial, mas o reconhecimento da historicidade, do projeto e da possibilidade de tornar-se sempre outro. Quando isto não acontece, temos a “consciência mistificada” e a obrigação do escritor é então desempenhar a tarefa de desmistificação.

Mas, como o escritor se dirige à liberdade de seu leitor e como cada consciência mistificada, enquanto cúmplice da mistificação que a aprisiona, tende a perseverar neste estado, só poderemos salvaguardar a literatura se assumirmos a tarefa de desmistificar o nosso público. Pela mesma razão, o dever do escritor é tomar partido contra todas as injustiças, de onde quer que venham.¹²

No contexto da experiência dramática da liberdade, a literatura está diante de duas tarefas: desmistificar e tomar posição contra as injustiças “de onde quer que venham”. Mas seria legítimo atribuir à literatura funções ou tarefas? Na verdade, não se trata de uma função a ser desempenhada no sentido positivo do termo. Numa sociedade em que imperam a mistificação e a injustiça, a liberdade exerce seu poder de negação, que é como que a sua primeira figura. Não se trata tanto de restabelecer a consciência autêntica nem a justiça, mas principalmente de negar a realidade dada. Ao propiciar o reconhecimento da iniquidade, a literatura está oferecendo o “espelho crítico” e, como diz Sartre, as pessoas se olharão e depois farão o que quiserem. Na medida em que se dirige à liberdade do leitor, o escritor nada lhe impõe e a literatura não cultiva a pretensão de reformar a sociedade. O que faz é proporcionar ao leitor a oportunidade de se mirar na dramaticidade que o constitui. Ele permanece livre para mudar ou para perseverar na mistificação. Assim, qualquer tentativa de mostrar ou representar a liberdade é primeiramente o ato de negar

[11] *Les Écrivains em Personne. Situations IX*, op. cit., p. 31.

[12] Sartre, J. P. *Que é a Literatura?* Tradução brasileira de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 209.

a alienação. Como o próprio escritor está submetido às injunções, “fui conduzido a pensar sistematicamente contra mim mesmo”,¹³ inclusive quando, “(d)urante muito tempo, tomei minha pena por uma espada: agora conheço nossa impotência”.¹⁴ Significa isto o reconhecimento de si no fracasso da escrita? Ou temos aí, para voltar à filosofia, um aspecto da frustração constitutiva do processo de subjetivação, a “paixão inútil” de que nos falam as páginas finais de *O Ser e o Nada*. O que estaria de acordo com a função expressiva da literatura, a qual só pode ocorrer a partir da existência histórica primeiramente vivida em sua efetividade. ■

[13] Sartre, J.P. *As Palavras*. Tradução brasileira de J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1964, p. 156.

[14] Sartre, J.P. *As Palavras*, op. cit., p. 157.



TECTÔNICAS

Do grego tektonikos, -ê, -ón. Arte de carpinteiro. Arte de construir edifícios. Estudo da estrutura da crosta terrestre. Placas tectônicas, criadas nas zonas de divergência, seu afastamento possibilita a explosão do magma.

A CRÍTICA PELO ESCÁRNIO:

NOTAS SOBRE O SARCÁSTICO DISCURSO MEFISTOFÉLICO NA PRIMEIRA PARTE DO FAUSTO DE GOETHE

— LUCIANO DE SOUZA

RESUMO

Embora a primeira menção à lenda de Fausto em um livro impresso tenha sido feita no texto anônimo editado por Johann Spiess em 1587, a propagação e perenidade do assunto fáustico no imaginário ocidental são fenômenos que certamente devem ser creditados à tragédia escrita por J. W. von Goethe no século XIX, sobretudo à primeira parte, publicada em 1808. Tendo em vista que em sua recriação do mito fáustico Goethe reconhecidamente atribui um papel fundamental ao demônio Mefistófeles, o que se propõe neste artigo é uma interpretação do discurso mefistofélico, em passagens selecionadas da primeira parte do *Fausto* goethiano, como o veículo de uma visão autoral crítica, ainda que irônica, em relação a determinados aspectos do contexto sociocultural alemão da época.

Palavras-chave: Fausto, Goethe, discurso mefistofélico, crítica autoral, contexto sociocultural alemão

ABSTRACT

Notwithstanding the fact that the first printed book to mention the legend of Faust was the anonymous text edited by Johann Spiess in 1587, the Faustian theme surely owes its spread and perpetuity in Western imagination to the tragedy written by J. W. von Goethe in the nineteenth century, especially to its first part, published in 1808. Bearing in mind that Goethe admittedly assigns a fundamental role to the demon Mephistopheles when recreating the Faustian myth, this paper aims at interpreting the mephistophelian discourse in Goethe's Faust as the vehicle for a critical albeit ironical authorial stance regarding certain aspects of the German sociocultural context in Goethe's day and age.

Keywords: Faust, Goethe, mephistophelian discourse, authorial stance, German sociocultural context

O riso é satânico ; logo, é profundamente humano

BAUDELAIRE, 2006, p. 148.

Esse estilo me parece inteiramente mefistofélico, senhor Autor!...

Em suma, o estilo... é o diabo!

VALÉRY, 2011, p. 66.

Em 1804 Ernst August Friedrich Klingemann, sob o pseudônimo de Bonaventura, edita *Nachtwachen* (1805), texto de cunho satírico cujo narrador se apresenta como filho do Diabo. Na penúltima das dezesseis narrativas que compõem a obra, este suposto herdeiro do Príncipe das Trevas relata um mito acerca da origem da sátira:

O demônio, para vingar-se do “mestre-de-obra”, enviou como mensageiro a gargalhada; sob a máscara da alegria, foi recebida de bom grado pelos homens, “até que, por fim, tirou o disfarce e, como sátira, os encarou maliciosamente”. Enviada do demônio é a sátira e seu riso é diabólico (KAYSER, 2003, p. 61-62).

No mesmo ano, um contemporâneo de Bonaventura, Johann Paul Friedrich Richter, conhecido nas letras germânicas pelo nome de Jean Paul¹ e pela mordacidade de seus textos, asseverava, em sua *Vorschule der Ästhetik* (1804), que “o maior humorista [...] seria...o diabo” (apud KAYSER, idem, p. 58).

Conquanto provenham de manifestações literárias de cunho distinto, os excertos supracitados em verdade confluem a um ponto comum, na medida em que ambos desvelam, em suas entrelinhas, uma das multifacetadas imagens que se formam a partir do singular prisma pelo qual a figura do Demônio passa a ser vista entre o final do século XVIII e o início do século XIX, como nota Georges Minois (2003, p. 528, 529) em sua *História do riso e do escárnio*: “As incertezas e ansiedades da época determinam o aparecimento de um grotesco inquietante em que o riso se torna áspero e atrás do qual despontam os chifres do diabo”. De fato, os

escritos de Bonaventura e Jean Paul permitem apreender que o Tinhoso reincorporou, na transição entre a Era Moderna e a Contemporânea, algo do caráter burlesco que outrora lhe era apanágio:

O diabo da jovem idade moderna era um parodista libertino; sua capacidade de dissimulação, fiel ao espírito barroco, era inesgotável. Seu tropo era a ironia, levada as raias da hipérbole [...]. A ironia, para todos os teóricos contemporâneos da linguagem, estava associada à imitação, à dissimulação e ao escárnio na fala (*eiron* = dissimulador) (CLARK, 2006, p. 123).

Assim, pode-se dizer que, em seu retorno aos palcos da bufonaria na incipiente Contemporaneidade², o Diabo foi exonerado do cargo que exercera como verdugo a serviço de Deus, sobretudo durante os séculos XVI-XVII (MUCHEMBLED, 2001, p. 143-144). Antes encarregado de assombrar a imaginação popular com a promessa de torturas e sofrimentos inenarráveis em um *locus infernalis* boschiano, agora seu mister é o de instigar a humanidade, tornando-a ciente de suas imperfeições por meio do escárnio e do deboche às suas instituições e impulsos.

Não é coincidência, pois, o fato de o humor e o elemento satírico aludidos por Jean Paul e Bonaventura serem, por excelência, marcas que caracterizam no *Fausto* de Goethe “o [...] cômico Diabo, Mefistófeles, que não é lá uma figura muito satânica, quer pensemos no Satanás da tradição popular ou no herói-vilão de *Paraíso Perdido*, de Milton” (BLOOM, 1995, p. 207). Deve-se notar, de fato, que essa comicidade conferida a Mefistófeles pelo autor alemão de certa forma dá continuidade à “humanização” da figura do Maligno já vista no épico miltoniano; daí Mefistófeles lembrar muito pouco o Grande Inimigo da teologia cristã, sendo, para Klaus Eggensperger (2004, p. 214), um “Demônio secularizado” e, para Harold Bloom (idem, p. 206), mais “humano” do que seu pactuário.

[1] De acordo com Franziska F. Gerlach (2012, p. 139), Johann Paul Friedrich Richter adotou o pseudônimo de Jean Paul em homenagem ao filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, cujos escritos não somente causaram profunda impressão no autor alemão como foram fundamentais para o estabelecimento do *Sturm und Drang*. Deve-se assinalar aqui, porém, que a influência francesa representada pela aceitação das ideias de Rousseau na formação do pré-romantismo alemão não abrange aqueles elementos predominantemente iluministas que viriam a ser satirizados por Goethe na voz de Mefistófeles. Há de se lembrar, aliás, que Rousseau foi, de fato, o iniciador de um “contra-iluminismo” (MELZER, 2006, p. 272).

[2] De acordo com a periodização histórica adotada neste trabalho, a Idade Moderna abrange, aproximadamente, o período que vai dos séculos XV ao XVIII, enquanto a Idade Contemporânea tem início ao final do século XVIII e se estende até os dias atuais (HEINSFELD, 2013, p. 50). É nesse contexto, portanto, que se deve entender a “incipiente Contemporaneidade” referida acima. É sabido que existem restrições a essa classificação, principalmente em razão da escolha das datas que assinalam o começo e o fim dessas fronteiras históricas, todavia é preciso lembrar que qualquer segmentação da História tem somente um valor simbólico (HEINSFELD, idem, p. 52), seja ela pautada por conceitos tradicionais ou revisionistas. Assim, tendo em vista o escopo e o alcance deste artigo – e considerando as referências temporais dadas no arcabouço crítico utilizado –, não se considera necessário problematizar aqui a periodização histórica consagrada e mais comumente utilizada.

Entretanto, se existe um consenso de que com Mefistófeles Goethe “humaniza” o Diabo e o desassocia do arquetípico Satã das Escrituras, o fato é que ele o faz não por meio da dramaticidade e do heroísmo do Anjo Caído de Milton³, por exemplo, mas sim incutindo em seu Tentador um discurso pleno de sarcasmo e jocosidade, características as quais, por seu turno, põem-se a serviço de um criticismo mordaz aos modos dos homens: “Die Figur des Mephistopheles sorgt dafür, dass sowohl Kritik als auch Humor in beiden Teilen des Dramas nicht zu kurz kommen” (EGGENSPERGER, idem, p. 202)⁴.

Deve-se observar, contudo, que esse “humorismo demoníaco das cenas de Mefistófeles” (CARPEAUX, 1964, p. 80) só se tornou factível porque, a partir dos Setecentos, a majestade do Príncipe deste Mundo ofuscou-se diante de um novo *modus cogitandi* avivado pelo brilho do Iluminismo: “Lúcifer e o mal a ele atribuído foram combatidos sob o signo da razão” (DOUCET, 2001, p. 202). Pois, assim como o surgimento do Diabo na teologia judaico-cristã não se dá por “geração espontânea”, sendo, por bem ou por mal, uma consequência direta e representativa de circunstâncias vivenciadas pelas comunidades de Israel – como o episódio do Cativo na Babilônia – (NOGUEIRA, 2000, p. 17-18), também a forma com que Mefistófeles é plasmado na tragédia goethiana ilustra, em âmbito literário, as evoluções que ocorreram no imaginário europeu nos séculos XVII e XVIII (MUCHEMBLED, idem, p. 215). Especificamente no que tange ao mito fáustico, a representatividade do Demônio fica incontestavelmente patente quando se colocam lado a lado as máscaras⁵ com as quais ele atua na

Idade Moderna e no princípio da Idade Contemporânea, como faz Heinrich Heine (2007, p. 50) ao estabelecer o cotejo entre o “*Mephostophiles*” do *Volksbuch* (“livro popular”) editado por Johann Spiess, em 1587, e o Mefistófeles de Goethe:

*Sein [Gothes] Mephistopheles hat nicht die mindesten innere Verwandtschaft mit dem wahren “Mephostophiles”, wie ihn die älteren Volksbücher nennen. [...] Er [Goethe] hätte sonst in keiner so säuisch spaßhaften, so zynisch skurrilen Maske den Mephistopheles erscheinen lassen*⁶.

Sem dúvida, é incabível imaginar que, ao final do século XVI, em uma Europa não só estupefata pelos sinais que anunciavam novos tempos de descobertas e avanços, mas também despedaçada por disputas religiosas que não escapariam de um desfecho bélico⁷, despontasse dos relatos coligidos e publicados por Spiess, a partir do texto de um autor anônimo luterano (CARPEAUX, idem, p. 24), um Demônio cujo ofício não fosse outro senão o de ameaçar e castigar aqueles que, seduzidos pelo Humanismo, afastassem-se da glória divina em busca de conhecimento⁸.

Nesse sentido, vale reiterar que o discurso diabólico sardônico e espirituoso que se faz ouvir no *Fausto* goethiano – manifesto na obra como crítica às coisas do mundo – deve ser entendido como corolário das metamorfoses sofridas pela figura do Diabo ao longo dos séculos, metamorfoses essas que, assimiladas por Goethe e por ele empregadas como fundamento para um recurso poético, não só lhe permitiram dar um outro tom à voz do Diabo, mas também fazer dela a sua própria, como apontou Haroldo de Campos (1981, p. 79) em seu estudo *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*: “Por trás dessa ‘persona’ infernal [Mefistófeles], [Goethe] esquadrinha, escalpela, escarnece as fraquezas e veleidades humanas [...]”.

[3] Boa parte dos críticos que se ocuparam do *Paraíso perdido* reconheceu no Satanás miltoniano a existência de atributos que o dissociam da imagem tradicionalmente atrelada ao Adversário bíblico. Veja-se, por exemplo, o comentário de William Hazlitt (in Dyson; Lovelock, 1982, p. 58) em “*On Shakespeare and Milton*”, de 1818: “Satã é o personagem mais heroico a figurar em um poema; e a execução é tão perfeita quanto o plano é elevado. [...] Sua ambição foi a maior, e sua punição foi a maior; porém não seu desespero, pois a dimensão de sua coragem igualava a de seu sofrimento. A força de sua mente era incomparável, assim como sua força física; a amplitude de seus planos não ultrapassava a tenacidade e inflexibilidade da determinação que o condenou à ruína irrevogável e à perda definitiva de todo o bem”. Frank S. Kastor (1974, p. 77, 78), por sua vez, escrevendo já no século XX, nota que o caráter de Satã no *Paraíso perdido* revela um personagem “completo, redondo, em quem a experiência interna plena – emocional, mental e espiritual – do mal encontra uma voz humana, vivente”. Kastor (idem, p. 69) acrescenta ainda que, a despeito da humanidade que Milton confere a Satanás, a vilania do Tentador não é suprimida pelo poeta. Todas as traduções de textos consultados em língua estrangeira são de autoria minha.

[4] “A figura de Mefistófeles é a garantia de que, nas duas partes da tragédia, a crítica e o humor não fiquem ausentes”.

[5] Em seu estudo sobre as manifestações artísticas (principalmente iconográficas) do Diabo entre os séculos VI e XVI, Luther Link (1998, p. 20) sustenta que o Anjo Caído pode ter inúmeras máscaras, porém sua essência se configura em uma máscara sem rosto, o que faz com que suas representações em textos ou imagens correspondam ao imaginário de cada época, fomentado por essa ou aquela conjuntura sociocultural.

[6] “Seu [de Goethe] Mefistófeles não tem a menor relação interior com o verdadeiro ‘*Mephistophiles*’, como os antigos livros populares o chamavam. [...] Ele [Goethe], aliás, não publicaria em nenhum daqueles um Mefistófeles com uma máscara tão vulgarmente divertida, tão cinicamente grotesca”.

[7] Segundo Andrew Weeks (2013, p. 32), a animosidade que resultou na Guerra dos Trinta Anos originou-se já no período inicial da Reforma. Weeks (idem, p. 29) lembra também que obras como a *Cosmographia* de Sebastian Münster, na qual se registraram algumas das descobertas geográficas realizadas no século XVI, influenciaram a escrita do *Faustbuch*.

[8] Não se pode ignorar que há alguma comicidade nas versões pré-goethianas da lenda fáustica (no *Faustbuch* ou em Marlowe, por exemplo), mas isso se dá menos pela existência de um Demônio satirista – como se vê em Goethe – do que pelas situações em que o douto pactuário se envolve por meio das artes negras.

Destarte, considerando o acima exposto, o presente estudo tem como objetivo analisar o discurso debochado e sagaz do Demônio no *Fausto* de Goethe – enquanto meio pelo qual o poeta de Weimar tece argutas críticas sobre a estrutura social, os costumes e as instituições de sua época. Diante da abrangência e da riqueza do texto goethiano, cumpre assinalar que este breve ensaio não tem a pretensão de exaurir todas as possibilidades exegéticas que tal tema suscita. Assim sendo, para a execução deste trabalho, optou-se pela análise de excertos de cenas pertencentes ao “pequeno mundo” representado na primeira parte da tragédia.

Os sardônicos vapores que emanam da fala de Mefistófeles recendem já no célebre “Prólogo no céu”, texto introdutório inspirado na passagem bíblica de Jó, no qual se estabelecem os termos da aposta entre Deus e o Diabo. Se no texto veterotestamentário Satanás é somente um anjo que age com a anuência de *jahweh* – estando evidente a superioridade deste e inexistindo entre ambos uma maior proximidade – em *Fausto*, *mutatis mutandis*, depreende-se da relação entre o Monarca dos Céus e o Príncipe das Trevas uma cordialidade expressiva, ainda que prevaleça a ascendência do Altíssimo.

Já que, Senhor, de novo te aproximas,
Para indagar se estamos bem ou mal,
E habitualmente ouvir-me e ver-me estimas,
Também me vês, agora, entre o pessoal.
Perdão, não sei fazer fraseado estético,
Embora de mim zombe a roda toda aqui;
Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,
Se o rir fosse hábito ainda para ti.
(GOETHE, 2004, p. 51)

Vê-se que já nos primeiros versos Mefistófeles assume sua vocação para o humor ao reconhecer que sua incapacidade em fazer uso de uma linguagem elevada o ridiculariza entre os anjos e o torna cômico aos olhos do Altíssimo – embora este não mais esteja habituado ao riso. Em outras palavras, o Demônio apresenta-se, de fato, como bufão diante de um Deus circunspeto e de sua excelsa corte. Todavia, é mister recordar que essa figura, como bem exemplificam os bobos shakespearianos, era aquela que tecia comentários incisivos acerca da realeza sem que fosse por isso castigada, uma vez que sua “insanidade”, aliada à habilidade em dissimular o teor do que era dito, davam-lhe salvo-conduto. Assim, em seu discurso Mefistófeles disforiza a austeridade do Divino e o modo como a assembleia celestial (“o pessoal”; “a roda toda aqui”) se

expressa. Dessa crítica, por sua vez, poder-se-ia depreender uma reprimenda do jovem Goethe às questões formais e à sobriedade excessiva da fase inicial do *Aufklärung*, que se fez vigente na Alemanha de 1700 a 1740, aproximadamente:

Nesta primeira fase do Iluminismo tudo tinha de ter fundamentos lógicos, morais e práticos, inclusive as manifestações literárias. Nesta concepção literária destacava-se Johann Christoph Gottsched [...]. É devido a ele que o estilo de [Christian] Wolff, com sua estrutura de orações lógicas e sua influência monótona, viria tornar-se modelar para a prosa alemã durante alguns decênios (THEODOR, 1980, p. 45).

Em seguida, na mesma cena, Mefistófeles, na qualidade de observador, relata a Deus suas impressões a respeito da espécie humana, a princípio como um todo e, depois, metonimicamente, por meio da conduta do Doutor Fausto:

De mundos, sóis, não tenho o que dizer,
Só vejo como se atormenta o humano ser.
Da terra é sempre igual o mísero deusito,
Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.
Viveria ele algo melhor, se da celeste
Luz não tivesse o raio que lhe deste;
De razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,
Pra ser feroz mais que todo animal.
(...) De forma estranha ele [Fausto] vos serve, Mestre!
Não é, do louco, a nutrição terrestre.
Fermento o impele ao infinito,
Semiconsciente é de seu vão conceito;
Do céu exige o âmbito irrestrito
Como da terra o gozo mais perfeito,
E o que lhe é perto, bem como o infinito,
Não lhe contenta o tumultuoso peito.
(GOETHE, idem, p. 51 e 53)

O homem, de modo geral, é, para o demoníaco truão, um mísero “deusito”, uma criatura menor, causadora, desde o início de sua criação, de seu próprio sofrimento e que, muito embora com frequência se porte de maneira bestial, justifica e fundamenta seus atos em nome da Razão, a fagulha divina que, em tese, o tornaria superior aos demais animais. Ao aludirem especificamente a Fausto, as críticas de Mefistófeles incidem

sobre a desmesurada sede de conhecimento que domina o cientista. Ecoa, portanto, na argumentação de Mefistófeles, uma censura de Goethe à noção do saber definitivo, desconhecedor de limites, como um fim para o qual todos os meios são justificáveis.

Ao final da cena “Quarto de trabalho” é o sistema de ensino que sofre as diatribes mefistofélicas do poeta alemão. Travestido de Fausto, o satírico Demônio “aconselha” um estudante que se dirigira ao gabinete do doutor a fim de ser orientado quanto aos caminhos a serem tomados rumo à erudição. Aproveitando-se, então, das incertezas e questionamentos do jovem, Mefistófeles tece, ironicamente, duras críticas a disciplinas como a lógica e a teologia. Mesmo mantendo o sarcasmo que lhe é característico, o Diabo de Goethe assume nesta passagem uma linguagem que evoca o tom característico do discurso do mestre ao pupilo, tornando-se, assim, um *magister diabolicus*:

[...] é por isso,
Que vos indico, como número um,
Sem mais, Collegium Logicum.
Tereis lá o espírito adestrado,
E em borzeguins bem apertado,
Para que, com comedimento,
Se arraste na órbita do pensamento,
Sem que, a torto e a direito, vá
Se bambalear pra cá, pra lá.
Depois vos deixam disso ciente:
No que fazíeis de improviso,
Por exemplo, comer e beber, livremente,
Será já o um! dois! três! preciso.
(GOETHE, idem, p. 187)

Sabe-se que, entre os séculos XVI e XVIII a lógica constituía um dos pilares do conteúdo programático universitário⁹. Entretanto, não raro o estudo desta tendia meramente à observância de preceitos formais que findavam por tolher ao discente o livre pensar. No excerto acima Goethe ilustra esta opressão intelectual nos versos “Tereis lá o espírito adestrado/ em borzeguins bem apertado”, sendo os borzeguins ou “botas

espanholas” (no original, *Spanische Stiefeln*) uma referência metafórica ao artefato homônimo utilizado para esmagar pernas e pés no período das Inquisições. Todavia, apesar deste dado atroz (ou mesmo por causa dele), a ironia e o deboche permeiam o comentário de Mefistófeles, fato que se repete quando ele declara que mesmo atividades mezinhas, como a alimentação, deveriam ser regidas pelo rigoroso receituário do *Collegium Logicum*.

Quando, em seguida, o estudante acena com a possibilidade de optar pela teologia, o diabólico impostor de Fausto retorque de modo a aludir ao extremismo daquela:

[...] No que concerne a essa ciência [teologia], é terreno
Em que é árduo encontrar-se o termo médio;
Oculta em si tanto veneno,
Mal se distingue do remédio.
(GOETHE, idem, p. 191)

Em fins do século XVIII o homem já se permite reconhecer o maniqueísmo e a intransigência que amiúde cercam os assuntos de natureza religiosa. Afinal, experiências que lhe satisfizessem a mente empírica não faltaram ao longo da História, distante ou recente. Apresentando-se ao mundo como uma, senão a única, via capaz de trazer alento aos males que desde sempre acometeram a humanidade, o cristianismo perdeu-se em excessos e radicalismos que se mostraram tão nocivos quanto os males que buscava sanar, residindo aí o problema em discernir, como diz Mefistófeles, a peçonha do antídoto. Focalizando os acontecimentos que levaram à Reforma protestante e à subsequente Contra-Reforma católica, por exemplo, não é difícil concluir que tais eventos decorreram de uma incapacidade de “encontrar-se o termo médio” referido pelo bufão dos Infernos.

Por fim, já cansado do rapaz e suas dúvidas, Mefistófeles abandona a retórica professoral quando instado a opinar acerca da medicina: “Farto estou já do tom pedante,/ Torno a fazer-me de demônio” (GOETHE, idem, 193).

Discorre o Demônio, então, com uma visão sarcasticamente particular, sobre as limitações que o juramento de Hipócrates não logra transpor e, por outro lado, sobre as benesses que ele propicia:

Da medicina a essência entende-se num já;
Do mundo amplo e acanhado a gente o estudo faz,
Para, afinal, deixar que vá,
Como a Deus praz,
Debalde erra ao redor da ciência o aluno.

[9] Cf. comentário de Marcus Vinicius Mazzari acerca do sistema de ensino na Idade Moderna (nota 10), à página 187 da edição do *Fausto* utilizada neste trabalho.

Cada um somente aprende o que pode aprender;
 [...] Regei, mormente, o mulhero
 Os seus gemidos e ais de dó,
 Cem vezes curar-se-ão, a fio,
 Num ponto só.
 E se ostentardes honradez,
 Tê-las-ei todas de uma vez.
 Um título, de início, afiança-lhes, sem mais
 Ser a vossa arte descomum;
 Depois, como acolhida, as partes apalpais
 Que outro ronda alguns anos em jejum.
 Com jeito o pulso comprimis,
 E a curva fina dos quadris
 Cingis, alma e olhos inflamados,
 Pra ver quão firme estão laçados.
 (GOETHE, idem, 195)

A medicina é descrita aqui, na mundividência goethiana-mesfistofélica, como uma busca vã pelo conhecimento das leis que regem o funcionamento da vida, uma vez que, ao final, o que prevalece é, imprete-riavelmente, o desejo de Deus. Todavia, não é somente de inação e malogro que se constitui o fazer médico. Segundo Mefistófeles, o prestígio que este ofício outorga permite que aquele que a exerça desfrute de certas licenciosidades no trato com as mulheres. Tal declaração refletiria um consenso popular, do qual talvez o próprio Goethe partilhasse, segundo o qual a medicina é profissão praticada “do jeito que o Diabo gosta”.

A linguagem mefistofélica permite reconhecer na primeira parte do *Fausto* outro aspecto característico do contexto sociohistórico goethiano: a marcante presença da língua e cultura francesas em território alemão e o antagonismo que se sucedeu, conhecido como *Welschenhaß*^[10] (CAMPOS, idem, p. 102). Ainda que o termo *welsch* seja empregado para se referir em um sentido amplo tanto a franceses, espanhóis e italianos (o adjetivo significa, de fato, “românico”), foi sobre os primeiros que recaiu a ira daqueles que não se mostravam contentes com a hegemonia político-cultural da França em terras alemãs ao longo dos Setecentos.

O Século das Luzes é, na visão de Gerd Bornheim (2002, p. 78), o período menos germânico da cultura alemã, pois nesta época o país

encontrava-se sob plena influência latina, mormente francesa. Bornheim fundamenta sua tese ao mencionar autores como Leibniz (1646-1716), cuja obra fora escrita em francês em quase sua totalidade, e o já referido Gottsched (1700-1766), que baseou sua reforma do teatro nos clássicos franceses e na *Arte Poética* de Boileau (1674). Essa exacerbada francofilia, porquanto não se limitava ao ambiente acadêmico, resultava, pode-se dizer, em certa obliteração da identidade germânica, preterida pelo comportamento e linguajar que advinha da outra margem do Reno:

Especialmente under France’s “Sun king”, Louis XIV (1643-1715), did French culture come to exert an overwhelming influence in Germany, ushering in the so-called a la mode era, during which time not only the French language, but almost anything French – clothing, foods, social customs and conventions – was adopted wholesale by the upper and middle classes (WATERMAN, 1976, p. 137)^[11].

Se hoje é lugar-comum dizer que as passarelas francesas ditam as tendências da moda, tanto para o ambiente palaciano como para a *intelligentsia* alemã dos dias do Iluminismo já então “a moda era a França”, como aponta Charles Bonnefon (1941, p. 143). Entretanto, não constituía uma unanimidade a sujeição da identidade alemã aos padrões franceses, pois, se a nobreza os abraçava de bom grado, o mesmo não se podia dizer da população, privada do luxo cortês. Também na intelectualidade o apreço ao modelo franco encontrava opositores, como é o caso de Klopstock, que dizia, em referência a Frederico II (monarca prussiano com pretensões poéticas à moda francesa e detrator da cultura de seu povo): “Tua canção permanece tudesca, mesmo depois das correções de Arouet” (BONNEFON, idem, p. 143)^[12].

Muito embora a influência do francês no idioma alemão seja constatada desde o século XI (WATERMAN, idem, p. 89), o que se tem em determi-

[10] Em tradução literal, “ódio aos gauleses”.

[11] Especialmente no reinado do Rei Sol da França, Luís XIV (1643-1715), a cultura francesa veio a exercer uma influência decisiva na Alemanha, prenunciando o chamado período *a la mode*, durante o qual não somente a língua francesa, mas quase tudo que fosse francês vestuário, comida, hábitos sociais e usos foi adotado de modo geral pelas classe média e pela elite.

[12] Consta, no posfácio da antologia *An meinen Geist: Friedrich der Große in seiner Dichtung*, que essa e outras críticas de Klopstock a Frederico II são comumente atribuídas ao ressentimento daquele com a indiferença do poeta-monarca em relação ao poema épico *O Messias*, publicado por Klopstock em 1748. Todavia, ainda segundo o mesmo posfácio, a censura de Klopstock aos versos de Frederico devia-se ao fato de que este, ao tentar repetir, sem sucesso, uma sonoridade estrangeira, submetia a si mesmo e ao povo alemão ao escárnio dos poetas e gramáticos franceses que apontavam os erros de sua lírica (SENARCLENS; OVERHOFF, 2011, p. 301). A predileção de Frederico II pela língua francesa também foi lembrada por Goethe, não sem uma leve reprovação, no livro onze de suas memórias (GOETHE, 1848, p. 417).

nadas passagens do drama fáustico é a transposição, pela mefistofélica pena de Goethe, de uma questão político-cultural mais ampla, originária do século XVII¹³ – e que se estenderia até o XVIII e XIX – para os dias do nigromante de Knittlingen, como se pode denotar na primeira cena denominada “Rua”, na qual o recém-rejuvenescido Fausto sucumbe ante os encantos de Margarida ao vê-la voltando da igreja:

Como um francês te gabas já;
 Porém, não fiques mal disposto:
 Por que fruir de relance o gosto?
 Mais vivo e bem maior será
 Se antes moldares e aprestares,
 Com cem quindins preliminares,
 A ponto, a bonequinha humana;
 Ensina-o mais de uma história italiana.
 (GOETHE, idem, p. 275)

No já citado *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo de Campos (idem, p. 99) observa com acuidade a presença da língua francesa na tragédia goethiana e os efeitos semânticos que tal recurso estilístico propiciou. Ainda que, como aponta Campos, francesismos sejam constantes não somente em *Fausto*, mas na linguagem de Goethe de modo geral, a forma como o poeta os emprega em determinados momentos da obra expressa certa censura ao *status* que a língua francesa havia adquirido em seu país. Essa crítica ecoaria seus dias de Pré-Romantismo, dado que o *Sturm und Drang* se distinguiu, entre outros aspectos, pelo caráter nacionalista e opositor do racionalismo que as letras francas representavam (THEODOR, idem, p. 55)¹⁴.

[13] A respeito do desdobramento literário desse tema, o seguinte comentário de Otto Maria Carpeaux mostra-se bastante esclarecedor: “A relação entre a literatura francesa clássica do século XVII e a Alemanha sempre foi das mais infelizes. A um curto período de imitação servil seguiu-se o ataque odioso e injusto de Lessing; desde então, Corneille e Racine nunca mais encontraram compreensão na Alemanha”. Carpeaux irá notar, ainda, que coube ao “iniciador daquela fase de imitação”, Gottsched, a tentativa de extirpar das letras germânicas os traços do Barroco por meio de uma mal sucedida aplicação das “regras ‘razoáveis’ da literatura clássica francesa”, por sua vez incompatíveis com a “língua e literatura alemãs”. Mais adiante, ao retomar o raciocínio acerca de Lessing, Carpeaux observa que, embora fosse um homem do Iluminismo, o dramaturgo alemão não se privou de combater o teatro clássico francês, vindo a ser, inclusive, banido dos palcos de seu país por essa posição (CARPEAUX, idem, p. 39, 40 – 49, 50).

[14] Note-se, porém, que o teor do primeiro *Fausto* não corresponde rigorosamente àquilo que consta no *Urfaust*, o chamado *Fausto zero* escrito por Goethe nos dias do *Sturm und Drang* (RÖHRIG in GOETHE, 2001, p. 9-13).

No trecho acima, contudo, não é a tibieza da *ratio gallica* que é fustigada pela viperina língua de Mefistófeles. Pelo contrário, é à mítica lubricidade francesa que Mefistófeles alude quando, ciente das intenções sedutoras de Fausto com relação à Margarida, iguala a retórica do doutor à de um francês, ressoando, assim, o estereótipo segundo o qual o indivíduo daquela nacionalidade é, por natureza, lascivo e corruptor. Em seguida, todavia, é o próprio Demônio alcoviteiro que principia a fazer uso de francesismos ao ensinar ao doutor as artes da conquista. Assim, refere-se à Margarida (“bonequinha humana”) como *Püppchen*, vocábulo alemão que tem a mesma origem latina do francês *poupée*. Depois, sugere a Fausto que conquiste sua pretendida com “cem quindins preliminares”, ou, no original, “*durch allerlei Brimborium*”, sendo que o último termo, advindo do latim *brevarium* (“breviário”), expressa o sentido de “prece enrolada”, falar ininteligível (CAMPOS, idem, p. 99).

Ao término da cena, Fausto, desejoso de ganhar o afeto de Margarida, crê que a melhor forma de fazê-lo é por meio de presentes, ao que o Demônio, prosseguindo com o uso de galicismos, prontamente anui:

Presentes, já? Bem! Bem! não falhas na conquista!
 Sei de alguns belos logradouros,
 Que em terra ocultam bons tesouros;
 Hei de passar isso em revista.
 (GOETHE, idem, p. 277)

Os versos “não falhas na conquista” e “Hei de passar isso em revista”, trazem, respectivamente, no original alemão, os termos *reüssiren* (ter êxito ou “não falhar na conquista”) e *revidieren* (rever ou “passar em revista”), ambos de origem francesa (CAMPOS, idem, p. 99) e que manifestam, no deboche típico da expressão mefistofélica, a gratuidade do emprego de tal vocabulário, uma vez que mesmo o suposto caráter elevado da cultura franca poderia ficar a serviço do desejo primal e carnal que, em última instância, impele Fausto em sua empreitada.

Constata-se, pois, a partir da análise dos excertos apresentados, que a ocorrência do léxico gálico no discurso de Mefistófeles evidencia, de modo irônico, uma excessiva influência do elemento cultural francês em terras alemãs, donde se pode inferir que a voz do Diabo, aqui, exprimiria um juízo crítico de Goethe diante dessa francofilia exacerbada – juízo esse que, como apontado acima, remeteria às suas ideias em tempos de tempestade e ímpeto.

Por fim, cabe uma vez mais observar que as cenas comentadas acima, embora correspondam a uma ínfima extensão do *piccolo mondo*

do *Fausto* de Goethe, corroboram, de modo sucinto porém expressivo, a interpretação proposta para o presente ensaio, qual seja, a de reconhecer na tragédia as afinidades eletivas entre os comentários cáusticos e impagáveis de Mefistófeles e a crítica categórica e contextualizada do poeta de Weimar aos caprichos humanos e ao estado de coisas em seu tempo. De fato, é possível afirmar que na obra máxima de Goethe o Príncipe das Trevas torna-se o glosador dos aspectos sociais e históricos da *Goethezeit*, assumindo então com destreza o “papel de guia, de comentar, de espectador irônico da comédia do mundo” (MINOIS, *idem*, p. 532). Imbuído assim da *Weltanschauung* do autor alemão, é nesse papel que ele aponta, com olhar ardiloso e satânico – no sentido etimológico do termo –, as fraquezas morais daqueles que dão vida ao espetáculo, por vezes fazendo-os rir da própria desventura à medida que são, ao mesmo tempo, atores e espectadores. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUDALAIRE, Charles. *Selected Writings on Art and Literature*. London: Penguin Books, 2006.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BONNEFON, Charles. *Historia da Alemanha*. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- CLARK, Stuart. *Pensando com demônios*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DOUCET, Friedrich W. *O livro de ouro das ciências ocultas: magia, alquimia, ocultismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DYSON, A. E.; LOVELOCK, Julian (Ed.). *Milton – Paradise Lost: A casebook*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1982.
- EGGENSPERGER, Klaus. “Den Bösen sind sie los” – Überlegungen zu Mephistopheles und zum Bösen in Goethes Faust. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo: n.8, p. 189-220, 2004.
- GERLACH, Franziska F. *Geschwister: Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *Fausto zero* (tradução de Christine Röhrig). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Truth and Poetry: From My Own Life*. London: Henry G. Bohn, 1848.

HEINE, Heinrich. *Der Doktor Faust*. Stuttgart: Reclam, 2007.

HEINSFELD, Adelar. *Sob a inspiração de Clio: uma introdução ao estudo da História*. São Paulo: DDP Editora, 2013.

KASTOR, FrankS. *Milton and the Literary Satan*. Amsterdam: Rodopi N.V., 1974.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELZER, Arthur. The Origin of the Counter-Enlightenment: Rousseau and the New Religion of Sincerity. In: SCOTT, John T (Ed.). *Critical Assessments of Leading Political Philosophers – Jean-Jacques Rousseau*. Oxon, New York: Routledge, 2006.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: EDUSC, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XXI*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

SENARCLENS; Vanessa de; OVERHOFF, Jürgen (Hrsg.). *An meinen Geist: Friedrich der Große in seiner Dichtung*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2011.

THEODOR, Erwin. *A literatura alemã*. São Paulo: T. A. Queiroz/ EDUSP, 1980.

VALÉRY, PAUL. *“Meu Fausto”*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

WATERMAN, John T. *A History of the German Language*. Revised edition. Seattle and London: University of Washington Press, 1976.

WEEKS, Andrew. The German Faustian Century. In: LAAN, J. M. van der; WEEKS, Andrew (Ed.). *The Faustian Century: German literature and culture in the age of Luther and Faustus*. New York: Camden House, 2013.

DIALÉTICA DA REPRESENTAÇÃO

DA REALIDADE NA PASSAGEM DO ROMANCE TRADICIONAL PARA O ROMANCE MODERNISTA

— MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO

RESUMO

Partindo de conceitos desenvolvidos pelas teorias literária, semiológica e marxista, este ensaio efetua uma breve análise da dialética da representação da realidade na passagem do romance tradicional para o romance modernista com o intuito de demonstrar como as mudanças no gênero do romance ocorreram em virtude de necessidades tanto internas quanto externas à própria obra de arte.

Palavras-chave: Romance, Realismo, Modernismo, Representação, Dialética.

ABSTRACT

Based on concepts developed by the literary, semiological and Marxist theories, this essay performs a brief analysis of the dialectics in the representation of reality, during the passage from the traditional novel to the modernist novel, in order to demonstrate how the changes inside the novel genre occurred due to needs regarding the work of art, both internally and externally.

Keywords: Novel, Realism, Modernism, Representation, Dialectics.

Desde o seu surgimento, com o *Dom Quixote*, de Cervantes, no século XVII, passando pelo desenvolvimento de um modelo consagrado por Balzac e Stendhal e pelas transformações empregadas por Flaubert e Zola, no século XIX, até a chegada do molde modernista no início do século XX, com Proust, Joyce, Woolf, Kafka, entre outros, o romance enquanto gênero literário se consolidou como a forma de expressão máxima da experiência de mundo desencantado do sujeito

da era burguesa. Não obstante, a passagem do molde tradicional para o formato modernista da chamada “crise do romance” trouxe impactos profundos para o gênero, oriundos de necessidades tanto internas quanto externas à obra de arte, de modo que a categoria da representação da realidade foi uma das mais propícias a evidenciar tal revolução literária.

Se no romance tradicional o ideal de escrita era a quase invisibilidade da linguagem, a fim de que a realidade emergisse com toda sua verossimilhança e plasticidade, a partir de Flaubert a situação começa a mudar, atingindo o seu auge posteriormente com o romance modernista, para o qual a linguagem está no centro das preocupações, mostrando-se acentuadamente como a mediadora entre a narrativa e a realidade. É nesse sentido que Barthes, ao revisar o desenvolvimento da literatura e ao reconhecer em Flaubert um precursor da modernidade, atesta que “a escritura clássica explodiu e então toda a Literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem”¹. Para o crítico francês, a virada no posicionamento literário dos escritores faria parte de uma tomada de consciência de classe possibilitada pelas revoltas em torno de 1848, quando teriam acontecido três fatos históricos importantes: a modificação da democracia europeia; o nascimento do capitalismo moderno, com a substituição da indústria têxtil pela metalúrgica; e, por fim, a tripartição da sociedade francesa. Em meio a essa conjuntura histórica teria ocorrido o dilaceramento da unidade ideológica da burguesia, trazendo consigo o dilaceramento das formas literárias, que daí em diante passariam a ser cada vez mais marcadas por um movimento autorreflexivo.

Ao longo de sua trajetória teórica, como bem nota Eagleton², Barthes desenvolve uma distinção entre dois tipos de signo. O primeiro deles seria o signo que se reconhece e ao mesmo tempo se mostra como sendo uma convenção histórica e social, apenas uma dentre as muitas possibilidades existentes de representar a realidade, ou seja, completamente arbitrário. O outro tipo de signo seria, por sua vez, aquele que oculta o seu caráter de arbitrariedade, fazendo-se passar por “natural” e “neutro”, como se fosse ele mesmo um acesso direto à realidade, sem qualquer deformação, isto é, como se o signo fosse o próprio referente ou a realidade em si mesma. Ora, o *modus operandi* do signo assim definido se assemelha bastante ao funcionamento da própria ideologia, a qual, sob a aparência da universalidade, tende a apresentar um estado de coisas como sendo natural e imutável, mas que, no fundo, é um produto histórico de um sujeito específico ou de uma determinada classe.

Expressando um pensamento parecido com o de Barthes no que concerne ao entrelaçamento da ascensão burguesa e da dilaceração da consciência e das formas, Eagleton afirma que

[1] BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 118. Com isso, Barthes não pretende romper com a grande tradição da literatura anterior a Flaubert nem omitir o seu aspecto crítico, apenas visa a apontar que, de Flaubert em diante, tal aspecto crítico passa a ser caracterizado pela intensa manifestação de uma autoconsciência da forma da linguagem e da ideologia que a impregna, o que propicia o advento da experimentação e da própria renovação da literatura.

[2] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 203-205.

[3] WILLIAMS, Raymond. Ideologia. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 60.

[4] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 204. Conforme explica Eagleton, para Barthes: “[...] A ideologia, nesse sentido, é uma espécie de mitologia contemporânea, uma esfera que se purgou da ambiguidade e da possibilidade alternativa”.

[5] BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 79.

[...] O conceito de ideologia, pode-se argumentar, surgiu no ponto histórico em que os sistemas de ideias primeiro perceberam sua própria parcialidade, e isso ocorreu quando essas ideias foram obrigadas a encontrar formas de discurso estranhas ou alternativas. Foi com a ascensão da sociedade burguesa, acima de tudo, que a cena foi preparada para essa ocorrência. [...] (EAGLETON, 1997, p. 100-101)

Todavia, dentre as acepções possíveis de “ideologia” no contexto da crítica marxista, a mais produtiva não é a que considera ideológico “um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo” nem “um sistema de crenças ilusórias — ideias falsas ou consciência falsa — que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico”, mas justamente a definição que considera a ideologia como “o processo geral da produção de significados e ideias”³. Para Barthes, a ideologia é entendida especialmente nesse último sentido radical, abrangendo qualquer processo de significação, sem perder de vista, contudo, que em um nível abaixo da produção de significados se encontra a produção material, que é responsável pela determinação da primeira, conforme as próprias palavras de Marx e Engels:

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparece, aqui, como emanação direta de seu comportamento material. [...] (MARX; ENGELS, 2007, p. 93)

Nesse trecho de *A ideologia alemã* é ressaltado justamente o caráter social da linguagem, que também se encontra em Saussure e é frequentemente retomado por Barthes.

No pensamento do Barthes das *Mitologias*, a ideologia funcionaria de maneira análoga a uma mitologia contemporânea⁴, na medida em que ambas, ideologia e mitologia, regulariam as ações cotidianas de forma autossuficiente, sacralizada e automatizada nos mais diversos âmbitos da vida humana, como nas relações econômicas e sociais, nos meios de comunicação, nas produções culturais e literárias, nas relações familiares e assim por diante. Além disso, Barthes⁵ entende o mito como sendo uma espécie de “representação coletiva” e de um “reflexo” determinado socialmente, no sentido de que a superestrutura cultural e ideológica é determinada pela estrutura econômica e social. Não obstante, o mais importante para Barthes consiste no fato desse reflexo ser invertido, pois

[...] o mito consiste em inverter a cultura em natureza, ou pelo menos o cultural, o ideológico, o histórico em “natural”: aquilo que não passa de um produto da divisão das classes e das suas sequelas morais, culturais, estéticas é apresentado (enunciado) como “óbvio por natureza”; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o efeito da inversão mítica, o Bom Senso, o Direito, a Norma, a Opinião Pública, numa palavra, a *Endoxa* (figura leiga de Origem). [...] (BARTHES, 1988, p. 79, grifo do autor)

Assim, a literatura enquanto fenômeno de linguagem cultural e ideológico tem as suas raízes concretas de produção material nas esferas sociais e econômicas da civilização, dependendo inclusive da circulação pelos meios de comunicação, e como tal, ela também está suscetível a servir de instrumento do processo de manipulação e mascaramento oriundo da ideologia dominante, que é a principal agente para a qual interessa a naturalização da cultura e da história, cuja implantação acaba sendo possibilitada principalmente pela linguagem, que pode servir para produzir lugares-comuns do pensamento, isto é, de opiniões cristalizadas, as quais passam a controlar a organização da vida humana. Logo, a consequência mais desastrosa do processo geral ao qual Barthes dá o nome de “inversão mítica” ocorre quando a linguagem perde a sua capacidade de reflexão, de voltar-se sobre si mesma e questionar a *Endoxa*, não mais reconhecendo, sem ou com intenção, a parcialidade e a fragilidade de suas próprias representações da realidade, e passando, em vez disso, a encarar-se como a reprodutora absoluta do real, acreditando na existência de uma fidelidade total de correspondência entre as suas formas verbais e a própria realidade, numa atitude iminentemente autoritária. Tal é o perigo, de algum modo, que certo realismo corre no tratamento que pode vir a dar à sua linguagem, ao tentar o entrelaçamento cabal entre a realidade do signo e a realidade do objeto, jogo que está perdido logo de início⁶.

O incômodo de certas tendências dentro do realismo não é tanto, para Barthes, o caráter ideológico das formas literárias — pois esse é em certo sentido inescapável, uma vez que é impossível sair da significação arbitrária e parcial —, mas justamente o não reconhecimento desse caráter ideológico, por trás do qual se esconde a ilusão da neutralidade e a perigosa pretensão de apresentar “o real tal como ele é”, o que impede logo de saída qualquer posição contrária, inclusive o próprio movimento dialético, auxiliando na produção do engodo, da alienação e da exclusão da alteridade.

Conforme observa sagazmente Eagleton ao discorrer sobre a visão barthesiana a respeito da literatura realista, é como se, para Barthes, a linguagem no realismo tivesse a pretensão de ser Deus:

Na opinião de Barthes, há uma ideologia literária que corresponde a essa “atitude natural” e o seu nome é realismo. A literatura realista procura disfarçar a natureza socialmente relativa ou construída da linguagem: ela contribui para confirmar o preconceito de que existe uma forma de linguagem “ordinária”, que por vezes é natural. Essa linguagem natural nos oferece a realidade “tal como ela é”: não deforma — como fazem o Romantismo ou o Simbolismo — a realidade através de formas subjetivas, mas representa-nos o mundo como o próprio Deus o conhece. [...] (EAGLETON, 2006, p. 204)

Não é à toa que um dos índices mais marcantes do desejo pela onipotência do Todo-Poderoso, isto é, o narrador onisciente, preferência incontestada do romance realista tradicional, seja implodido no romance modernista, quando se torna cada vez mais perceptível a busca por um novo tipo de realismo. E é nisso que consiste a chave para compreender a crítica de Barthes ao realismo: trata-se, no fundo, de uma crítica por um realismo mais real. Barthes não tem a intenção de contestar toda e qualquer manifestação da literatura realista, apenas aquele tipo de manifestação que insiste reiteradamente em esconder o seu caráter parcial e ideológico, atuando a serviço da produção da alienação e da manutenção do *status quo*.

Em seu ensaio intitulado “O efeito de real”, Barthes⁷ comenta como a descrição minuciosa de detalhes obsessivos presente no estilo de Flaubert já aponta para um realismo mais moderno que tradicional, uma vez que tal técnica também pode servir para desintegrar o signo e levar à reflexão do caráter ideológico e estruturante da linguagem, mas para o crítico francês isso ainda é uma atitude “regressiva”, feita a favor da referência, ao passo que posteriormente, na modernidade, isso é feito para colocar em questão especialmente a significação, a objetividade e a representação:

[...] A desintegração do signo — que parece muito bem ser o grande caso da modernidade — está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 1972, p. 44)

Na visão de Barthes, durante a modernidade haveria, portanto, uma tendência de aproximação entre a semiologia e a literatura, pois ambas atuariam como desmontadoras da estrutura do signo. Para ele, uma das

[7] BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ et al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

[6] Aqui vale ressaltar que a contingência da representação da realidade não é condição apenas do discurso literário, mas de qualquer discurso, inclusive do epistemológico, tomando-se como exemplo este ensaio, que portanto desde já admite a sua limitação, não pretendendo esgotar nestas breves linhas o tão vasto assunto do romance.

tarefas da semiologia, ou mitologia, é “desinverter” o reflexo invertido, “corrigir” a inversão mítica, em direção à “semioclastia” ou “mitoclastia”⁸, tendo como resultado o estabelecimento dos sistemas ideológicos em seus devidos termos. De certa maneira, a literatura modernista também faz tal movimento de investida contra o signo a partir de suas experimentações formais que, longe de serem alienadas, escancaram constantemente os aspectos ideológicos presentes nas formas linguísticas, o que acaba por demonstrar a própria historicidade do pensamento humano e a variabilidade das técnicas e formas literárias. Sendo assim, no modernismo, o funcionamento da literatura, quando se baseia em revoluções formais, pode ter como efeito colateral a ênfase sobre os processos da própria linguagem, impedindo que essa passe despercebida ou seja considerada apenas como um instrumento de comunicação ou como uma janela translúcida de acesso direto ao real. Pelo contrário, a literatura da modernidade geralmente insiste em demonstrar que a linguagem é a principal mediadora entre o ser humano e o mundo: é assim que, por meio das técnicas de mergulho na consciência e na inconsciência de diversas personagens, a título de exemplo, é possível elaborar um jogo polifônico que evidencia como o mundo é construído diferentemente segundo a linguagem de cada personagem.

O teatro épico de Brecht é outra forma de literatura modernista, embora distante do romance, que abandona a ilusão do signo “natural” assim como qualquer pretensão de expor a realidade tal como ela é, partindo, em vez disso, do princípio de que “o teatro deixará de ocultar que é teatro”⁹, isto é, escancarando para o espectador que a representação é pura produção espacial, material e histórica que está tentando ludibriá-lo no jogo da ficção. Desse modo, no teatro brechtiano os atores se aproximam do papel de narradores e descritores da cena, a qual será mais eficiente se resultar estranha e conseguir quebrar a sensação de imersão ou catarse do espectador, a fim de gerar um “efeito de distanciamento”, de maneira que “os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais”, logo, “o objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social”¹⁰.

De acordo com Barthes, uma das dimensões fundamentais tanto do teatro brechtiano, com a sua teoria do distanciamento e do *Episierung*, quanto da prática do Berliner Ensemble é semiológica, “pois o que toda a dramaturgia brechtiana postula é que, pelo menos hoje, a arte dramática deve menos exprimir o real do que significá-lo”¹¹. Com essa afirmação o intuito do crítico francês é mostrar que o real em si mesmo é inexprimível, pois ao ser expresso ele já foi filtrado pelos sentidos e também já se tornou

[8] BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 81. Quanto a isso, Barthes comenta: “[...] o mesmo se deu com a semiologia: [...]; num primeiro tempo, visa-se à destruição do significado (ideológico); num segundo tempo, visa-se à destruição do signo: à ‘mitoclastia’ sucede, muito mais ampla e levada a outro nível, uma ‘semioclastia’ [...]”.

[9] BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: _____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 69.

[10] Ibid., p. 74.

[11] BARTHES, Roland. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 137.

percepto e decalque da linguagem, assumindo um caráter iminentemente subjetivo que, se não se reconhece como tal, é problemático. Logo, o máximo que se pode fazer é significar o real, isto é, formalizar um processo de significação que recorte o real a partir de fora, e não como expressão *ex ipsa natura rei*. Por isso, Barthes faz uma distinção entre a estética pregada pelo pensamento burguês e jdanovista, que defenderia a atuação da arte como uma *pseudo-Physis*, e a pregada pelo teatro brechtiano, que se articularia como uma *anti-Physis*, na medida em que tenta reiteradamente destruir a ilusão do naturalismo. Nesse sentido, a estética do teatro épico de Brecht assemelha-se bastante com o desenvolvimento da literatura modernista na direção do combate ao realismo plano.

A distinção que Barthes estabelece entre o processo de “exprimir o real” e “significar o real” é parecida com a distinção que Candido faz entre *mimese*, que em Barthes corresponderia à “expressão do real”, e *poiese*, que seria equivalente à “significação do real”. Assim sendo, o crítico brasileiro afirma que, na abordagem da literatura,

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. [...] (CANDIDO, 1980, p. 12)

Em linhas gerais, dentro do pensamento de Candido isso quer dizer que a obra literária não pode captar e expressar de maneira absoluta e fidedigna a matéria social e real que pretende representar, em vez disso, tal matéria passa por um processo de redução estrutural a partir do qual ela já não é nem totalmente ficção nem totalmente realidade, mas uma conjunção de trabalhos formais e estéticos que resultam na consistência da obra. O risco ao qual o realismo mais ortodoxo está submetido é o de, no afã da objetividade representativa do real, vir a esquecer-se do caráter “arbitrário e deformante do trabalho artístico”, e isso pode resultar em prejuízo tanto ideológico quanto estético para a obra, a qual acaba reduzindo a sua liberdade e o seu poder criativo na tentativa impossível de captar e expressar diretamente o conjunto da realidade. Nesse sentido, Candido avalia positivamente certo “paradoxo da fantasia”, que abandona a realidade justamente a favor de mais realismo:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o

sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 1980, p. 13)

A virada definitiva em relação à ortodoxia do realismo mais tradicional ocorrerá no início do século XX, com a ascensão da arte modernista, que efetuará uma revisão das questões ligadas à categoria da representação da realidade nas mais diversas linguagens. Em seu estudo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, Rosenfeld¹² postula a hipótese de que o *Zeitgeist* do início do século XX estaria impregnado por um profundo sentimento de “desrealização”, que se evidenciaria na perda da perspectiva e na abstração das formas, e que, além disso, o romance apresentaria essa mesma tendência antimimética geral da nova arte. Logo, Rosenfeld empreende uma análise para demonstrar como o romance moderno elimina elementos típicos do romance realista tradicional, como, por exemplo: o enredo cronológico; a plasticidade das personagens; uma perspectiva central bem definida; a causalidade das ações; a ilusão da realidade; a consistência estilística do narrador; entre muitos outros aspectos. Para o autor, a arte, em geral, e o romance da modernidade, em particular, estariam em meio a uma tentativa de realizar experimentos para compreender e transmitir o novo lugar da humanidade na civilização.

Já, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno¹³ afirma que, no que diz respeito ao tratamento da realidade, a tarefa do romance é captar justamente o que foge ao relato, em direção a uma emancipação frente ao objeto. Além disso, o filósofo alemão atesta que a postura descentralizada do narrador reflete a desintegração da identidade da experiência contemporânea, marcada sobretudo pela Primeira Guerra Mundial. A principal tese desse ensaio é a de que o romance contemporâneo seria uma espécie de epopeia negativa, que, ao mergulhar profundamente na subjetividade, conseguiria atingir o seu contrário, isto é, a objetividade, o que em último caso também resultaria em uma representação da experiência de mundo de uma sociedade industrializada em que os seres humanos foram fragmentados e apartados uns dos outros pelas atrocidades do capitalismo avançado e da Guerra. Seja como for, ainda aqui o realismo do romance modernista se atualiza de maneira assaz diferente do romance tradicional.

Se as teses de Rosenfeld e Adorno estiverem corretas, isto é, se o romance modernista tiver de fato se desenvolvido a partir do *Zeitgeist* e da situação humana no início do século XX, então a tese de Moretti¹⁴,

[12] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

[13] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 55-63.

[14] MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

segundo a qual a evolução de uma forma literária se dá quando a forma antiga não estava mais em condição de representar a realidade atual, também está correta, e nesse sentido a passagem do romance realista tradicional para o romance realista modernista, que de certo modo abandona o realismo, ocorre justamente para salvar o realismo. ■

MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO – Mestrando em Letras (Semiótica e Linguística Geral) pela Universidade de São Paulo. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 55-63.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 79-82.
- _____. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 133-138.
- _____. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. O efeito de real. In: _____ et al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: _____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 67-78.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- WILLIAMS, Raymond. Ideologia. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 60-76.

O OLHO DO MELRO – BECKETT ENTRE O *REALISMO* DE LUKÁCS E A ESTÉTICA ADORNIANA

— FÁBIO SALEM DAIE

RESUMO

O presente artigo visa explorar alguns temas das perspectivas teóricas de György Lukács e Theodor Adorno relativas à arte no século XX. Para tanto, tomamos como ponto de partida três obras dramáticas principais de Samuel Beckett: *Esperando Godot* (1953), *Fim de Partida* (1957) e *Dias Felizes* (1961). Visto que Beckett assumia valores inversos para Lukács e Adorno – desprezado pelo primeiro, admirado pelo segundo –, suas peças de teatro funcionam como catalisadoras de discordância centrais que nos ajudam a esclarecer parte relevante do debate estético moderno. Ao final, o que se deseja demonstrar é como categorias internas do conceito lukácsiano de “realismo” permanecem como dispositivos analíticos adequados para pensar a obra beckettiana.

Palavras-chave: Samuel Beckett, György Lukács, Theodor Adorno, realismo, modernismo.

ABSTRACT

The present article aims to explore some themes of György Lukács and Theodor Adorno's art theory related to the 20th century. For this purpose, the starting point is three of Samuel Beckett's dramatic works: Waiting for Godot (1953), Endgame (1957) and Happy Days (1961). Since Beckett has received reversed values from Lukács and Adorno – despised by the first, admired by the second –, his theater plays have a catalytic role to central discrepancies that help us to clarify an important part of the modern esthetic debate. At the end, what we wish to demonstrate is how internal categories from Lukács' concept of “realism” remain analytical devices proper to think Samuel Beckett's work.

Keywords: Samuel Beckett, György Lukács, Theodor Adorno, realism, modernism.

Em vinte montanhas nevadas /
Só uma coisa se movia /
O olho do melro.
(STEVENS, acessado em 2015).

Este texto tem a intenção de buscar uma linha, ainda que tênue, na qual convergem categorias e conceitos de dois grandes teóricos da Estética do século vinte: Theodor Adorno e György Lukács. Para tanto, pareceu propícia a abordagem de algumas peças importantes do irlandês Samuel Beckett¹, visto contar este com a grande admiração do filósofo alemão e, como contraparte e em igual medida, com o despreço do teórico húngaro. Assim, o esforço constitui-se na tentativa, certamente lacunar em alguns momentos, de colocar frontalmente pontos importantes do pensamento de Adorno e Lukács por meio da escrita beckettiana, a fim de encontrar uma saída plausível para um impasse teórico. Trata-se do conhecido debate em torno do conceito de *realismo*, caro a Lukács e que Adorno sempre rejeitou, no contexto do século vinte, como opção estética anacrônica. Ainda segundo Adorno, seu manejo à luz de obras modernistas seria a prova do pensamento pouco dialético de Lukács, porque não atinente a pontos como a ascensão do “mundo administrado” e a “crise do sujeito burguês” (TERTULIAN, 2010, p. 4). O “mundo administrado”, realidade em que a indústria de massa passa a produzir não apenas mercadorias em série, mas as próprias necessidades do indivíduo, manipulando a demanda e eliminando a possibilidade de crítica exterior a seu *modus operandi* – daí seu caráter totalitário –, acaba por esvaziar, no processo de homogeneização de produtos e indivíduos, também a dimensão subjetiva do chamado sujeito moderno, marcado então pelo sinal de crise. Por isso, diz Adorno, “já não há espaço algum para o “indivíduo”, cujas exigências – onde ainda eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais” (ADORNO, 1980, p. 170). Responsáveis pelo isolamento social da vanguarda artística (“isolamento” e “vanguarda” são, neste contexto, quase sinônimos), a falência do sujeito e o mundo administrado implicam a queda da noção de “gosto”, retirando a arte do seio dos julgamentos individuais amparados no esteio coletivo da tradição, e lançando-a ao confronto direto com o mundo pelo seu teor de verdade. Essa “*Aufklärung* total”, consequência do isolamento social, “converte-se num perigo mortal para a sua própria realização” (ADORNO, 2007, p. 23). Daí porque, tanto na teoria do *realismo* de Lukács (onde o posicionamento político tem primazia) quanto na teoria estética adorniana (na qual a noção de “gosto” foi destituída), o problema da perspectiva de mundo ganhar relevo especial.

O problema da *perspectiva* é tão grande que, infelizmente, torna-se impossível, nos limites deste trabalho, tratá-lo devidamente. Ele seria a continuação de tudo o que está argumentado aqui. Esquivando-nos de fazer um arrazoado desse debate – por todas as vias, extenso –, queremos unicamente apontar aquelas potencialidades latentes no conceito

[1] Para os fins deste trabalho, aborda-se apenas as obras *Esperando Godot* (1953), *Fim de Partida* (1957) e *Dias Felizes* (1961).

lukácsiano de *realismo*. Mais especificamente, “latente” está em sua acepção latina original, como o que permanece “escondido”, “encoberto” ou “oculto”, a saber: serão exploradas as categorias internas do conceito, cujos desdobramentos, segundo acreditamos, podem auxiliar na compreensão do próprio *realismo* e de obras artísticas modernas. A riqueza e a astúcia de cada categoria deverão ser suficientes para trazer à tona uma pequena parte da contribuição de Lukács à teoria estética, marcando sua vigência. Dito isso, a primeira recordação é de que este conceito não corresponde a uma escola literária. Somente sob tal aspecto que, para Lukács, autores tão díspares como Goethe e Mann podem ser considerados grandes *realistas*, para além de suas filiações românticas, clássicas ou modernistas. Citando Karel Kosik, o professor Leandro Konder assim explica a amplitude da noção de *realismo*: “Toda concepção do realismo ou do não-realismo é baseada sobre uma consciente ou inconsciente concepção da realidade. O que seja o realismo ou o não-realismo em arte depende sempre do que é a realidade e de como se concebe a própria realidade” (KONDER, 2005, p. 73).

Obviamente, tal observação não deve levar a uma relatividade extrema, em que o próprio conceito se mostre completamente desfigurado e, portanto, inútil para fins da análise estética. O objetivo é somente apontar como o *realismo* se afirmaria em Beckett por meio de algumas de suas categorias internas (*totalidade, tipicidade, ação*), transformadas no seu contato direto com a obra. Reside aqui, nesta sugestão contra-intuitiva (Beckett como um *realista* moderno) a ideia inicial de que a grande discordância de Lukács sobre a obra beckettiana é uma discordância fundamentalmente de *perspectiva* (“concepção da realidade”, como diz Konder), o que tornaria possível reconhecer, no interior das obras, essas categorias centrais do conceito de *realismo*, mesmo que o conjunto se mantenha, devido a sua configuração geral, como fonte de divergências.

Não há dúvida de que o lugar central que Beckett ocupa na *Teoria Estética* de Adorno se deve a uma concepção de realidade, em grande medida, compatível entre ambos. Essa concepção não é partilhada por Lukács e, em razão disso, muitas vezes se torna motivo de interpretações equivocadas no que concerne ao próprio conceito de *realismo*. Para que se tenha uma pequena noção do que envolve o problema da perspectiva ao se tentar equacionar a) a dramaturgia beckettiana, b) alguns aspectos da Estética adorniana e c) o conceito de *realismo* de Lukács, poder-se-ia mencionar o seguinte:

Adorno considerava plenamente plausível que grandes obras progressistas fossem escritas por autores reacionários: a objetividade das verdadeiras obras de arte, segundo ele, supera a subjetividade autoral,

uma vez que ambos (obra e autor) estão inseridos em forças históricas que perfazem, inclusive inconscientemente, a sociedade. A esse respeito, existem críticos que tendem a negar ao pensamento de Lukács esse mesmo movimento de superação próprio à obra de arte, visto a marcante preocupação do filósofo húngaro com a concepção da realidade por parte do artista. Tais críticos buscam afirmar que Lukács preocupava-se demasiadamente com a perspectiva justamente por sustentar uma concepção mecânica entre as convicções do autor e a conformação final da obra. Assim, segundo essa interpretação do pensamento lukácsiano, uma grande obra só poderia ser concebida por um autor com a perspectiva de mundo correta. Tal leitura mostra-se, no entanto, equivocada. Um exemplo claro está em *Realismo Crítico Hoje* (1957-1958), onde Lukács trata abertamente do caráter progressista das obras de Heine e Dostoiévski, a despeito da perspectiva conservadora que ambos possuíam.

Dito isto, a verdadeira razão pela qual Lukács dedica parte de seus esforços intelectuais especificamente ao problema da perspectiva do artista é porque o filósofo marxista considerava que esta subjetividade ainda era (e, para ele, sempre será) um campo aberto à disputa ideológica. Nessa disputa, faz-se necessária a tomada de consciência contra todas as formas de decadência e apequenamento “pequeno-burguesas”, que condenam a visão do artista a um pessimismo cuja saída (a superação do mundo burguês) lhe está vedada. Naturalmente, só poderia preocupar-se com este problema aquele que considerasse tal superação possível, não pelo stalinismo (outro argumento, também, equivocadamente mobilizado contra Lukács), mas pela existência, no interior de qualquer sociedade, de resistências e tensões constantes. Em outras palavras: pela existência da luta de classes. “O realismo” – diz ele – “pressupõe a possibilidade – ou, pelo menos, a esperança – de uma vida que, mesmo no interior do mundo burguês, tenha um mínimo de significação; a arte de vanguarda suprime estas perspectivas” (LUKÁCS, 1969, p. 108). No mundo da “administração total”, de Adorno, é natural que esta preocupação receba tons diferentes, e assim também o problema da perspectiva. Não mais redimido por um esforço coletivo em direção da superação do horizonte burguês, o isolamento social do artista (citado mais acima) traz desafios e desdobramentos suplementares, explorados pela teoria adorniana.

Ao esboçar brevemente essas falsas noções que resistem sobre o pensamento de Lukács, trata-se, agora, de mostrar (ou tentar mostrar) igualmente o conceito de *realismo* sob sua face dialética, e que só pode ser atualizadora dos conflitos históricos tais como aparecem no horizonte das sociedades. Isso corresponde a buscar a atualidade do *realismo*

lukácsiano, ainda que tal tarefa signifique explorar os limites do seu alcance contra os propósitos do próprio crítico. O desafio é tentar levar o conceito a superar a si mesmo, tensionando-o a partir de categorias internas e contando, frequentemente, com o auxílio da *Teoria Estética* de Theodor Adorno.

1. TOTALIDADE INTENSIVA E TOTALIDADE EXTENSIVA

Talvez seja mais simples começar com o conceito de *totalidade*, visto que ele está presente de forma mais aparente em artigos importantes de Lukács como, por exemplo, “Narrar ou Descrever?”. Nesse texto, o autor opõe a ideia de “totalidade” àquela de “fragmentariedade”. Esta pode ser aprofundada em excertos sobre o método *descritivo*, presente em obras de Zola e Flaubert: “(...) os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em *uma série de quadros*” (LUKÁCS, 2010, p. 154). Ou ainda: “Os acontecimentos da corrida são apenas frouxamente ligados ao enredo e poderiam facilmente ser suprimidos, já que *sua ligação com o todo* consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou (...)” (LUKÁCS, *idem*, p. 149).

Por sua vez, ao tratar do método *narrativo*, Lukács diagnostica na cena da corrida de cavalos, em *Anna Kariênina*, de Tolstói, não “um ‘quadro’, mas uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma *profunda mudança no conjunto do enredo*”; bem como o fato de que “a queda de Vronski é a *culminação de toda esta fase dramática da sua vida* e, com ela, se interrompe a narração da corrida” (LUKÁCS, *idem*, p. 150). Está aí, contida nesses trechos, a noção de *totalidade intensiva*, como a define Konder em seu ensaio “Anotações sobre o Realismo”:

A consciência busca certa visão do conjunto, mas as limitações que a prendem ao pseudoconcreto não lhe permitem enxergar as *mediações*, que são imprescindíveis à totalidade concreta. A totalidade concreta, por sua vez, não é extensiva; não pretende se compor de todos os atos; ela dá conta da estrutura significativa do todo tal como é estruturado pela práxis. É uma totalidade intensiva (KONDER, *idem*, p. 73).

Com isso, Konder busca teorizar um movimento que não se restringe às observações de Lukács sobre *Anna Kariênina*, mas que está, de uma maneira ou de outra, presente em todas as obras *realistas* e, mesmo, na vida real. O que se dá é o reconhecimento de que, *em determinados pontos*

específicos de uma narrativa realista, é possível encontrar todas as relações que perpassam o livro do início até o final, onde a *totalidade* está presente de maneira *intensa*. O conceito aparece em seu livro *Realismo Crítico Hoje*, quando, ao defender a “exigência da onilateralidade” na visão sobre qualquer objeto, Lukács conclui: “É muito natural que, no plano literário – em que a *totalidade intensiva* deve prevalecer, com toda a evidência, sobre a extensiva – esta exigência seja, de direito, ainda mais imperiosa” (LUKÁCS, 1969, p. 146, *itálico meu*). Abordando a narrativa beckettiana, pode-se vislumbrar que esse mesmo conceito de *totalidade* está presente numa obra que não possui ponto específico algum – visto que não possui trama alguma –, e por isso, justamente, aparece em seu *sinaleiro*. Para tanto, vê-se necessário pensar a forma em seu sentido primeiro, de articulação das partes com o todo: se, em Tolstói, segundo Lukács, é possível perceber como todos os elementos da passagem específica da corrida de cavalos (e não, digamos, de outra passagem qualquer) já estão presentes tanto no início do romance quanto no final, em Beckett, tal intensidade parece assumir sua negação completa em uma *totalidade extensiva*, já que todos os momentos seriam, literalmente, *mutuamente permutáveis*. Não importa, por exemplo, em *Fim de Partida*, qual o momento específico em que Clov vê uma criança vindo pela praia. Ainda poder-se-ia argumentar que a aparição dessa criança, ao final, está carregada de “outro peso” cênico. É possível. Mas deve-se reparar aqui que um ocasional deslocamento do momento dessa passagem não ultrapassaria a surpresa (sem dúvida planejada por Beckett) de seu surgimento para uma implicação estrutural na obra. Nada exemplifica melhor essa característica da escrita beckettiana do que a passagem, contada em *O Silêncio Possível*, sobre um conto de Beckett publicado numa prestigiada revista francesa:

O quão anticlimáticas e insólitas eram essas histórias e a personagem que apresentavam pode-se aquilatar pela sorte editorial que amargou a primeira delas a ser publicada: “Suite”, nome que tinha originalmente “La Fin” quando entregue à redação de *Les Temps Modernes*, saiu cortada pela metade, sem que os editores dessem pelo fato (ANDRADE, 2001, p. 20).

Seguindo o mesmo espírito, o significado da criança, no contexto de *Fim de Partida* (arrisca-se um: aquela que viria redimir do apocalipse os seres humanos), não mudaria essencialmente se sua aparição fosse transferida do fim para o início. Isso não significa, como pode parecer à primeira vista, que Beckett poderia, de acordo com esse raciocínio, muito bem ter escrito *Fim de Partida* de qualquer outro jeito. Justamente o

contrário: significa, isto sim, que *somente através da maneira exata como Beckett a escreveu*, o episódio da criança pôde tornar-se *extensivamente coerente à totalidade da obra*. Esta liberdade apenas alcançada pelo rigor, na obra beckettiana, é tema na *Teoria Estética* de Adorno:

La objetivación pasa por los extremos. La necesidad de expresión que no ha sido domada ni por el gusto ni por el entendimiento artístico converge con la desnudez de la objetividad racional. (...). De esta racionalidad objetiva inmanente es en todo instante el arte de Beckett, aislado férreamente contra la racionalidad superficial (...), en la renuncia a aditamentos superfluos y, por tanto, irracionales (ADORNO, 2011, p. 158).

É interessante notar que Fábio de Souza Andrade, em seu estudo de *Fim de Partida*, tenha acusado como possibilidade para essa *permutação mútua* dos momentos da peça a imagem lukácsiana dos “quadros” – peculiar do método descritivo, mais naturalista do que propriamente *realista*, para Lukács –, porém, dessa feita, relacionando-a, em Beckett, a uma *totalidade*:

Ao mesmo tempo, o teatro foi progressivamente perdendo sua característica maior, a apresentação de destinos em movimento, corporificados na ação, em nome de uma maior atenção às imagens acabadas, de caráter quase pictórico, quadros que pedem a contemplação em si, independentes do encadeamento e sucessão de episódios, descolando-se do processo para constituírem-se enquanto totalidades expressivas em si. Uma narrativa dramatizada, enovelada no moto contínuo da consciência, põe-se ao lado de um teatro imobilizado que, cada vez mais, abandona o *legato* dramático em nome do *stacatto* expressivo de quadros justapostos (ANDRADE, 2002, p. 26).

Andrade expõe o método de Beckett que permite, afinal, que o conceito de *totalidade*, em seu caráter *extensivo*, esteja presente nas obras teatrais mais aparentemente fragmentadas: a construção rigorosa dessa “*racionalidad objetiva inmanente*” (Adorno) que, ao compor a *totalidade* em cada momento do texto, permite que a cena da criança na praia seja coerente tanto no início quanto, digamos, no final. Igualmente, em *Esperando Godot*, não há, no primeiro ato, desenvolvimento algum que prepare a entrada de Pozzo e Lucky. Sua passagem é, sob o ponto de vista do conteúdo, tão arbitrária quanto a existência dos dois personagens centrais. Pese que o início *in media res* seja um procedimento comum em obras realistas, o distintivo em Beckett é isto: não há verdadeira *media*

res, porque não há história, enredo ou trama. Em *Esperando Godot*, o peso do arbítrio está na constatação de que a entrada e a saída de Pozzo e Lucky não antecipam, desenvolvem ou finalizam coisa alguma – diferente, portanto, da obra *realista*.

Porém, sob a perspectiva da forma, fica claro que tal arbítrio não é, de maneira alguma, arbitrário, antes compondo uma intrincada conjugação de *totalidades*. Existe aqui a ideia – tão cara a Lukács quando se trata do *realismo* – de *necessidade*, em lugar do que seria simples *casualidade*, erguida pela sequencia de quadros da descrição naturalista. Tanto é assim que Hugh Kenner, crítico da peça em 1973, sublinha:

Esperar pelo inevitável é espera de uma qualidade diversa, tanto que, não ocorresse a morte de Agamemnon, a peça daria a impressão de uma fraude. *Mas não é uma fraude que Godot não venha*. Esperar e fazer com que a plateia compartilhe a espera; e explicar a qualidade da espera: isto não se faz com um ‘enredo’, que converge para um evento cuja não produção nos lograria a todos, nem tampouco com um simples preenchimento do tempo em cena (...) (KENNER apud BECKETT, 2005, p. 217, itálico meu).

“Não é uma fraude que Godot não venha” corresponde a dizer que é legítima sua ausência, ou ainda, que sua não vinda foi justamente construída ao longo de toda peça, mostrando sua *necessidade*. Novamente, a ideia de *totalidade* reaparece. Temos, assim, que *a totalidade extensiva realiza negativamente a totalidade intensiva* como proposta por Lukács em seu conceito.

Nota sobre *tipicidade* e *ação* no(s) conceito(s) de *realismo*

A *ação* é uma das categorias fundamentais para o conceito lukácsiano de *realismo*: ela aponta para uma noção ainda mais profunda e a qual o filósofo húngaro considerava muito importante: a noção de *processo*. A *ação* é o fator transformador tanto dos seres humanos quanto da sociedade. Mas existe aqui um aspecto suplementar e de primeira importância: para Lukács, a *ação* não era apenas necessária como fator *representacional* da realidade, senão, igualmente, possuía sua relevância para a *técnica* do escritor: a ação “empurra” os personagens aos dilemas e às decisões centrais de qualquer existência, fortalecendo, mesmo por cima dos conceitos e pré-conceitos do escritor, o sentido *realista* de sua obra². Poder-se-ia mesmo dizer que, se para Lukács (que nisso coincide com Walter Benjamin) o *realismo* possui, como técnica, uma função organizadora³ de toda a literatura, a *ação*, por sua vez, é o fator organizador

do *realismo*. Importante mencionar também que, para o filósofo húngaro, o processo de transformação do personagem deve acompanhar o processo de transformação societal em radicalidade e complexidade: isto visa permitir que a expressão mais alta dos diversos traços humanos seja justificada pela singularidade radical das situações em que está inserida, sublinhando o que existe de *tipicidade* em determinado período histórico e evitando, assim, que o personagem passe por um simples excêntrico ou, ainda, uma monstrosidade inexplicável. Assim, observa Lukács:

A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto da obra, fique claro que o comportamento extremo de um homem numa situação levada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais (LUKÁCS, 2010, p. 196).

Vale ainda ressaltar que a noção de *processo* (mediada pela ação) corresponde, em Lukács, a uma força oposta ao sentido de imediateidade do mundo. É dizer: destrói a visão de mundo “acabado” (que reina apenas na sua superfície, onde voga a ideologia), supostamente livre de conflitos fundamentais, e que atende, segundo ele, a um sentido conservador da realidade. É possível afirmar que, para Lukács, todo niilismo é sinal de decadência burguesa, na medida em que, enclausurando-se numa visão parcelar do mundo, recusa-se a ver a *totalidade* do processo social como de fato é: movimento constante de contradições, onde a possibilidade de ruptura e resistência nunca pode ser negligenciada⁴. Essa exposição, extremamente sucinta de um ponto extenso e complexo para Lukács, visa expor a categoria *realista* de *ação* (dividida em *mobilidade* e *processo*) perante a ideia, tão notada em Beckett, de inação (*imobilidade* e *acabamento*). Aqui, “acabamento” diz respeito a qualquer representação da realidade desvinculada de seus conflitos internos que são, ao final, o motivo de sua transformação constante, pelo que se justifica, reciprocamente, as noções de ação e de sujeito.

Para tentar esclarecer um pouco melhor o universo dentro do qual trabalhar-se-á o conceito de *ação realista* em Beckett, é necessário, antes de tudo, tentar precisar a que tipo de *ação realista* Beckett estaria filiado dentro do conceito lukácsiano. Isto se deve ao fato de que o conceito de *realismo* de Lukács *não é*, ao contrário do que pode se pensar, rígido, estático, unidimensional. Isto quer dizer o seguinte: nem toda obra *realista* é, segundo Lukács, uma obra progressista (inútil lembrar que o termo “progressista” se refere ao seu teor político inseparável de sua forma estética). Seguindo o conceito de *realismo*, poderíamos – contra o

[2] Tal ideia, presente em “Narrar ou descrever?”, mas também em ensaios como “Marx e o problema da decadência ideológica”, reforça a possibilidade, para Lukács, de que a objetividade da obra supere a subjetividade do escritor.

[3] De fato, tal ideia aparece em “O autor como produtor”, de W. Benjamin: “Em outras palavras: seus produtos [do escritor], lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora (...). Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (BENJAMIN, 2010, p. 131).

[4] Esta noção, parece-nos, é a mesma que, ao final da vida de Lukács, leva-o a encarar as mobilizações dos anos 1960 de maneira sensivelmente diversa daquela de Theodor Adorno, como exploraremos adiante: é a negação da sociedade de “administração total”, constitutiva já do seu conceito de *realismo* nos anos 1930. Nossa sugestão – que segue aqui Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder – é, portanto, a de que o *realismo* lukácsiano aposta, antes, na noção de possibilidade constante de ruptura do que (como afirmam alguns) no stalinismo como ruptura.

juízo do próprio Lukács, sem dúvida – afirmar que a ação beckettiana não é uma *ação realista* na linha que provém de Balzac ou Tolstói, do *grande realismo* da fase heróica burguesa; mas, sim, filia-se melhor à linha que provém de um Flaubert ou de um Ibsen (sem, no entanto, chegar a um Zola, caracterizado como *naturalista* por Lukács), ou seja, é a *ação* do *realismo decadente*, ou rebaixado, do pós-1848. Existe aí a noção de *gradação*, portanto, do conceito de *realismo*.

O *realismo* de Flaubert é, ainda, aquele de um grande artista, como o considera Lukács. *Madame Bovary* e *Educação Sentimental* gozam, junto ao filósofo, de um elevado estatuto. Tanto essa grandeza quanto a noção de *realismo flaubertiano decadente*, que marca uma cesura em seu conceito de *realismo* (e, por conseguinte, na categoria de *ação realista*), estão presentes em toda a sua obra. A título de exemplo, no livro *O Romance Histórico*, de 1936, Lukács diz:

A posição de Flaubert em relação à história conduz necessariamente – mesmo nesse grande estilista – a uma degradação da verdadeira forma da linguagem épica. O próprio Flaubert é um artista demasiado importante, um artista da linguagem demasiado grande para querer evocar a impressão de autenticidade histórica por meio de um tom coerentemente arcaizante. (LUKÁCS, 2011, p. 240)

Assim é que Flaubert, Ibsen e outros representam, no pensamento de Lukács, também um *realismo* onde, apesar da representação das profundas tensões sociais em jogo, é justamente a *ação* dos personagens que surge rebaixada, despotencializada, os seres alienados dos acontecimentos. Para ele, tal forma estética reflete a posição do artista que, após os massacres de 1848 e a aliança da burguesia vitoriosa à monarquia, já não vê o mundo como um espaço aberto à ação humana, tampouco movido pelos imperativos da razão e da liberdade reclamados por essa classe até então. A ideia de decadência provém exatamente desse estreitamento da consciência nos limites ideológicos da própria classe, e que não reconhece, portanto, no proletariado, o sujeito histórico coletivo cuja emancipação particular representa a emancipação do gênero humano. Para Lukács, no entanto, a grandeza desses artistas estava na sua coragem de representar honestamente tanto a decadência ideológica da burguesia quanto a sua própria angústia interior (aqui, a interioridade tem um lastro objetivo, sem cair no subjetivismo vazio das vanguardas do século vinte, como ele costumava encará-las) diante de um mundo em que as possibilidades de ruptura mais promissoras foram violentamente esmagadas. A repressão sobre a Primavera dos Povos não representou,

numa perspectiva lukácsiana, somente a consolidação da burguesia, agora como força conservadora da história; para o artista, 1848 representou também a imposição de uma visão radicalmente crítica de seu próprio lugar dentro da sociedade burguesa: a sua impotência diante dos acontecimentos, mediada pela relação ambígua com a população desfavorecida, foi o fato objetivo central do rompimento do moderno com o romântico, em que a postura irônica diante do mundo ganha força. Cem anos mais tarde, contabilizadas a Comuna de Paris e duas guerras mundiais, Beckett escreve *Esperando Godot*. No tronco do *realismo* lukácsiano, seria justamente desse ramo do *realismo decadente* – ou “realismo crítico” – que a *ação* beckettiana se desenvolve.

2. A CATEGORIA DE *TIPICIDADE*

[Pozzo]: Quem são vocês?

[Vladimir]: Somos homens. (BECKETT, 2005, p. 165)

Para Adorno, assim como para Beckett, a experiência da Segunda Guerra Mundial ocupa lugar central em seu pensamento. Não é exagero dizer que a visão de mundo de ambos foi talhada, em grande medida, por essa experiência histórica tão avassaladora. Após o apocalipse, a catástrofe, esse grande Mal que se abateu sobre a Europa, os personagens de Samuel Beckett veem-se diante da necessidade de seguirem como animais gregários, atados ainda, portanto, a uma língua comum cuja eficácia está sensivelmente perdida, a uma forma de vida extrema que é uma sombra deformada da antiga existência, sobretudo temerosos de que o tempo não passe jamais ou que, esvaindo-se, a conta gotas, eles sejam arremessados outra vez na História, porém, sem memória nem razão suficientes que os previnam de danar-se outra vez. “Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós”, diz Clov, reverberando o sentido, constante em Beckett, de humanidade dilacerada. Tal radicalidade monstruosa das condições em que estão metidos os personagens – sem vislumbre de redenção, de saída – acaba por justificar a inação quase completa desses seres, todos distanciados de homens e mulheres que foram um dia. É através dessa lente que devemos olhar para a categoria de *tipicidade* lukácsiana na forma como ela aparece em Beckett: como uma categoria implodida. Já não se trata mais de um *sujeito típico*, porque pertencente a uma fração sócio-cultural historicamente determinada, senão de todo o gênero humano condensado no que resta de humanidade em Ham, ou em Vlad⁵. Como lembra Souza Andrade a respeito de Winnie,

[5] Uma maneira errada e vulgar de se pensar a *tipicidade* lukácsiana nesse contexto seria argumentar que, apesar de tudo, ainda subsistem, nas duas peças, papéis sociais como “patrão” e “empregado”: fica claro que, onde eles não possuem *sentido estruturante* na obra, não são, de fato, *tipicidades* como pensou Lukács. Outra leitura mais comum (e de sentido mais filosófico do que sociológico) é a que busca lastrear em Beckett a dialética hegeliana do “senhor” e do “escravo” nas relações entre personagens.

em *Dias Felizes*: “O significado de sua imobilidade progressiva, de sua memória esmorecente e de sua razão tortuosa é de outra ordem, mais vasta, que, mesmo expressa em termos e aflições femininas, atravessa a barreira dos gêneros” (ANDRADE, 2010, p. 12). Diversos são os momentos, na dramaturgia beckettiana, que ressaltam essa ideia. Ainda na mesma peça, ao apreciar as unhas recém feitas, Winnie comenta, mirando-as com atenção: “um pouco mais humana” (BECKETT, 2010, p. 50). Igualmente, um simples pentear de cabelos ganha proporções compreensíveis apenas diante do cenário apocalíptico:

[Winnie]: (...) Meu cabelo! (Pausa.) Será que penteei e escovei meu cabelo? (Pausa.) Talvez sim. (Pausa.) Novamente eu me penteio. (Pausa.) Há tão poucas coisas a fazer. (Pausa.) E nós fazemos tudo. (Pausa.) Tudo que é possível. (Pausa.) É da natureza humana. (Começa a examinar a colina, levanta a cabeça.). Fraqueza humana (BECKETT, idem, p. 27).

Manter-se humano ou com romper com o que é considerado humano é constitutivo da tragédia pessoal de cada um dos personagens. Em tal situação, onde memória e inteligência se encontram consideravelmente arruinadas, toda e qualquer aparência adquire um relevo novo, *essencializante*, por assim dizer: parecer humano pode ser a barreira última dessa condição. No texto beckettiano, tal condição recebe não só seu quinhão de tragédia, mas, ao mesmo tempo, de sarcasmo. *Esperando Godot* é pródigo nesse aspecto:

[Estragon]: (Com vivacidade) Nós não somos daqui, meu senhor!
[Pozzo]: (Estacando) Mas, ainda assim, são seres humanos. (Coloca os óculos.) Até onde se vê, pelo menos. (Tira os óculos.) Da mesma espécie que eu. (Explode em riso aberto.) Da mesma espécie que Pozzo. Feitos à imagem de Deus (BECKETT, idem, p. 49).

Numa terra há muito abandonada por esse deus, a afirmação ressoa também o sentido da dominação, uma vez que Pozzo pode ser considerado, em *Esperando Godot*, o “deus de um servo só” (no caso, Lucky). Não se sabe muito bem, entretanto, se esse servo é de fato humano. Não se pode esquecer que, nessa peça, Lucky é aquele cuja faculdade de latir parece sensivelmente melhor do que aquela de pensar (o famoso monólogo sem sentido algum, quando a Lucky é ordenado que “pense!”). Na realidade, Lucky, por sua posição de subserviência – diversa daquela de camaradagem existente entre Vlad e Estragon, ou da posição de domi-

nação, exercida por Pozzo –, parece sugerir que, num cenário desolado como esse, qualquer “passo atrás”, qualquer “abaixar a cabeça” é o suficiente para chegar à animalidade. Essa é uma ameaça generalizada, causando desconfiança mesmo no mais arrogante dominador: “[Pozzo]: Ele (refere-se a Vladimir) não consegue mais suportar a minha presença. Talvez eu não seja particularmente humano” (BECKETT, idem, p. 58).

A favor dessa *tipicidade implodida* à maneira beckettiana, poder-se-ia afirmar também três coisas: 1. em uma situação de completa excepcionalidade, onde o apocalipse se tornou a verdadeira existência, nada pode ser excepcional. Ou, nas palavras de Winnie, em *Dias Felizes*: “Coisa estranha, numa hora dessas, lembrar de coisas assim. (Pausa.) Estranha? (Pausa.) Não, aqui tudo é estranho”. 2. dada a relação intrínseca, para Lukács, entre *ação* e *tipicidade*, vale notar que a materialidade das situações em que se encontram imobilizados os personagens de Beckett impõem-se por sobre qualquer significado simbólico ou alegórico que se lhes deseje encontrar. Mesmo em *Dias Felizes*, onde poder-se-ia questionar a absurda situação de uma mulher enterrada até a cintura (e, no segundo ato, até o pescoço), Souza Andrade lembra que Winnie está presa “não a uma terra qualquer, mas a uma paisagem desértica, apocalíptica, em que a natureza se perverte e a atmosfera parece estar por um triz”. Igualmente, em *Esperando Godot*, muitos são os sinais que apontam para a inutilidade de qualquer esforço para salvar-se do nada: um dos exemplos disso é quando Pozzo afirma que caminhou “seis horas a fio, sem encontrar viva alma”. Esse mesmo cenário aparece ainda mais claro em *Fim de Partida*, onde o episódio da criança na praia fala por si. Ou seja, a inação em Beckett é de qualidade completamente diversa da inação, por exemplo, presente no *nouveau roman* francês da metade do século vinte. A diferença fundamental consiste em que, enquanto os seres do *nouveau roman* podem escolher, de uma maneira ou de outra, pela imobilidade; os seres beckettianos não têm opção: aqueles estão condenados à liberdade; estes, condenados ao cárcere. 3. por último, Beckett atualiza nessa *tipicidade implodida* a frase de Lukács – sobre a teoria da alienação em Marx – de que “a burguesia possui somente a aparência de uma existência humana” (LUKÁCS, 2010, p. 70). O universo beckettiano é o *locus* revelador dessa aparência.

Com isso, deseja-se mostrar como a *tipicidade*, ao implodir, torna-se ela também extensiva porque problemática: já não está em jogo se Alexei Vronsky, em *Anna Kariênina*, atua como um verdadeiro oficial militar aristocrático ou se, digamos, Paulo Honório, em *São Bernardo*, à medida que ascende socialmente, atua coerentemente como um grande fazendeiro: trata-se de saber, isso sim, em que medida, diante do desespero e da catástrofe, um militar ou um fazendeiro podem agir como Vronsky

ou como Honório, ou seja, como *seres humanos*. A *tipicidade* lukácsiana despe-se de seus “mantos sociais” – as questões de classe, ideologia e trajetória pessoal próprias dos personagens – não por força de um idealismo ingênuo (constata-se que “somos todos seres humanos”), um voluntarismo destemperado (as condições objetivas superadas pela obstinação), um subjetivismo irreprimido (a projeção do *self* para o mundo objetivo). Ao contrário, a *tipicidade* despe-se de seus “mantos sociais” para a dimensão do gênero humano porque este se torna, no universo beckettiano, a *real dimensão do problema da tipicidade*. Bertolt Brecht exprimiu isso da seguinte forma, falando do seu Sr. Keuner:

Quando o pensador se viu diante de uma grande tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casaco. A terceira foi deitar-se no chão. Assim o pensador venceu a tempestade, reduzido a sua menor grandeza. Reduzido a sua menor grandeza, o pensador venceu a tempestade (BRECHT, 2006, p. 41).

Analogamente, em Beckett, a *tipicidade* lukácsiana aparece “reduzida a sua menor grandeza”, o gênero humano, porque esta é a única maneira possível de vencer a tempestade que se abateu sobre aqueles que chegaram ao *fim da partida*. Assim, a categoria da *tipicidade* não se mantém às custas da anulação de todos os papéis sociais, mas, inversamente, somente por causa da anulação desses papéis. Com efeito, se se quisesse aferir a coerência dessa *tipicidade*, bastaria, num exercício de imaginação, tentar figurar Ham (em *Fim de Partida*) como um nobre rico, preocupado com seus lucrativos negócios, entretido com as desavenças ou querências familiares e tomado pelas obrigações advindas de sua abastada classe social: tudo isso diante de um cenário devastado pelo apocalipse. É justamente quando constatamos o quanto obras modernas figuram este tipo “absurdo” que podemos perceber, por contraste, a classicidade profunda de Beckett e a *tipicidade* coerente de seus personagens.

3. A CATEGORIA DE AÇÃO

É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer (BECKETT, idem, p. 58)

Talvez a mais complexa a ser interpretada, a categoria de *ação realista* deve ser encarada à luz de tudo o que foi exposto até aqui: assim

como a *tipicidade*, ela está resolvida, no universo beckettiano, da única maneira possível, apontada pelo próprio Adorno:

El gesto de quedarse quieto al final de Esperando Godot, la figura fundamental de toda su obra, reacciona con precisión a la situación [do Apocalipse]. Responde con violencia categórica. La plenitud del instante se convierte en la repetición sin fin, convergente con la nada. Sus relatos, que sardónicamente él llama de novelas (...), están igualmente marcados por la pérdida de objetividad motivada objetivamente y por su correlato, el empobrecimiento del sujeto (ADORNO, idem, p. 48).

Porém, para mostrar como está resolvida a inação beckettiana dentro da *ação realista* de Lukács, é necessário ainda esclarecer como, em Beckett, surgem as duas dimensões (já citadas) dessa *ação realista*: o movimento e o processo. A *ação realista* em sua acepção primeira, de movimento, corresponde aqui às ações dos personagens, por meio das quais serão constituídas as transformações subjetivas e sociais (ou seja, a segunda acepção, de processo). A primeira exigência, então, é constatar em que realidade estão inscritos os personagens beckettianos. Mencionou-se, até o momento, sua face apocalíptica, devastada, desértica. Vale, entretanto, explorar quais as implicações desse cenário na dramaturgia do irlandês:

La desproporción de la realidad con el sujeto despotenciado, que la hace completamente inconmensurable con la experiencia, le quita toda realidad. El surplus de la realidad es su ocaso; al matar al sujeto, se vuelve mortecina; esta transición es lo artístico en el antiarte. Beckett la impulsa hasta la manifiesta nihilización de la realidad. (...) Si se emplea todo lo laxamente posible el concepto de abstracción, este indica la retirada del mundo de los objetos justamente allí donde no queda nada más que su caput mortuum. (ADORNO, idem, p. 49).

A “retirada do mundo” significa aqui tanto a sua abstrusidade diante do indivíduo devido à incomensurabilidade (*surplus*) quanto, por implicação lógica, a eliminação desse mesmo indivíduo “despotenciado”. Quando o filósofo afirma que “na intimização do que é grande se perde a contemplação da totalidade” (ADORNO, 1980, p. 176), está recordando que a relação do indivíduo com o mundo somente pode se dar através de mediações múltiplas, sem as quais a compreensão da realidade (incomensurável) jamais pode ser efetivada. Tais mediações – testemunhas do percurso da consciência viva – são justamente o que surge ameaçado na obra de Beckett. O *surplus* do real é sua maneira de desaparecer,

tornando-se inapreensível... Tragédia que já a sentira Franz Kafka – pensamos, sobretudo, em *O Processo* (1925) – e cujas conseqüências para a (des)individualização relacionam diretamente seus romances com o trabalho do dramaturgo irlandês.

Daí advém a anulação da experiência, onde Adorno ressoa um tema caro igualmente a Walter Benjamin. Assim, esse mundo devastado e desértico é, para Adorno e Beckett, não somente aquele atingido pela bomba atômica, mas o mundo em que a bomba atômica tenha sido – como resultado de um processo de racionalização específico – concebida. Tal processo de racionalização, criticado por Adorno e Horkheimer desde *Dialética do Esclarecimento*, expressa-se na alienação do homem frente ao aparato tecnológico, construído para a dominação da natureza, e tornado absoluto. Na dialética adorniana, a afirmação total dessa realidade atua sobre o homem exatamente como a “perda da totalidade”:

(...) Como muito frequentemente para Adorno, os conceitos fechados mudavam de sinal. A proeminência do objeto no sentido negativo significa a dominação das forças sociais tornadas autônomas sobre os indivíduos impotentes, estado da sociedade em que falta um sujeito da totalidade (WIGGERSHAUS, 2002, p.636-637).

Wiggershaus fala, ainda, dos “conjuntos funcionais sociais que haviam se tornado inacessíveis aos homens”: reaparece o lastro kafkiano de Adorno e Beckett. Ao constatararmos assim que, na obra beckettiana, o mundo como tal está fora do alcance de seus habitantes, chegamos a uma situação em que a *ação* como movimento vê-se jogada contra a sua própria razão. A ausência deste vê-se equacionada em função de sua gratuidade. Sob este plano jaz a noção de “falência do indivíduo burguês”, que para Adorno era a expressão de “pseudo-indivíduos pós-psicológicos no mundo administrado” (JAY, 1995, p. 85). Em Beckett, a mesma ideia está presente na própria estruturação da linguagem. Como diz Souza Andrade, “perceber e ser percebido, atributos com os quais o ‘eu’ se define, são postos em xeque. (...) A persistência da identidade do núcleo reflexivo não é mais um dado *a priori*, também ela está em questão” (ANDRADE, 2001, p. 20). Não por outro motivo, todo movimento em Beckett encontra-se refugiado naquilo que resta aos seres “despotenciados”: na linguagem. Quando Adorno comenta sobre a historicidade imanente à obra beckettiana, ressalta-a do seguinte modo: “*En el punto cero en que la prosa de Beckett funciona, como las fuerzas en lo infinitamente pequeño de la física, surge un segundo mundo de imágenes (...), un concentrado de experiencias históricas*” (ADORNO, 2011, p.49). Esse “segundo mundo

de imágenes, un concentrado de experiencias históricas” que aparecem como “*fuerzas en lo infinitamente pequeño de la física*” está justamente nos diálogos intermináveis, repetidos sem ponto de fuga, que permeiam as relações entre os personagens.

A *ação*, em Beckett, está dada no âmbito microscópico, apenas visível diante do nada, do zero ou, em termos adornianos (a negatividade dessa mesma imagem), do *surplus* do real. O “infinitamente pequeno”, nesse contexto, evoca a proporção tão bem expressa por Wallace Stevens em seu poema “Treze maneiras de olhar para um melro”. A ação-movimento, refugiada (por assim dizer) dentro das palavras, tem justamente a força dessa única coisa movente “em vinte montanhas nevadas”: não o melro, mas algo ainda menor, “o olho do melro”. Comenta Souza Andrade: “Valendo-se das palavras (falhas) e das coisas (poucas) ao seu alcance, Winnie executa uma sequencia quebradiça de atos, constantemente interrompida, sem fim e sem finalidade”. (ANDRADE, idem, p. 13). Ressalte-se aqui a relação direta das palavras *como* atos. Em outro trecho, o mesmo crítico diz: “No bálsamo das fórmulas recorrentes (‘Ah! Hoje é um dia feliz!’ , ‘Isso que eu acho maravilhoso.’) e da incontinência verbal está a sua verdadeira mobilidade, mesmo que falha e frustrante” (ANDRADE, 2010, p. 20-21). Sentido semelhante está dado na fala de Winnie, utilizada aqui como epígrafe. “É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer” (BECKETT, idem, p. 37). Chama a atenção, nesse trecho, o fato de que o verbo “falando” ocupa o lugar normalmente reservado ao verbo “vivendo”, o que demonstra o real estatuto da palavra para esses seres tolhidos em seus esforços mais débeis. Com a função de auxiliar na travessia do dia, as palavras assumem um papel fundamental. “As palavras faltam, há momentos em que até mesmo elas nos faltam” (BECKETT, idem, p. 38-39). Assim, a linguagem dos personagens não é a re-experiência de uma ação ocorrida no passado ou sequer a preparação para uma ação futura; tampouco é sublimação discursiva dessa ação tornada inviável, marcada conseqüentemente por um ressentimento profundo: nada disso está no texto beckettiano. Em Beckett, a linguagem (as falas dos personagens) surge como uma *ação-movimento negativa* exatamente porque se apresenta como a expressão da ausência desta, demonstrando a consciência de sua impossibilidade pós-apocalipse, mas sem desejar sublimá-la (por exemplo, carpindo-a). O “ponto zero” da linguagem surge resolvido numa intrincada construção cujo sustentáculo é sua própria dinâmica interior, seu jogo dialético de tensões resolvido em si. Para usar a imagem recuperada por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*: a linguagem aparece como aquele Barão de Münchhausen que, para escapar à morte, arrancou-se do pântano puxando-se pelos próprios cabelos. Este trabalho

dialético interior é notado por Terry Eagleton, em seu comentário sobre o estilo modernista comum a Beckett e Adorno:

Beckett's is a life devoted to silence, exile and cunning. Adorno's style reveals a similar austerity, as each phrase is forced to work overtime to earn its keep, each sentence wrought into a little miracle or masterpiece of dialectics. (...) It is a distinctively Modernist style, in which the truth can no longer be portrayed directly but can only be squinted at out of the corner of one's eye, grasped only by bouncing one proposition against its opposite. Perhaps this is what Adorno had in mind when he called art a negative image of reality. (EAGLETON, acessado em 2015)

Eagleton aponta, assim, para outro fator em comum, além de certa visão apocalíptica do mundo: o fato (recorrente nessa análise) de que a ideia de *negatividade* é central, seja para a dialética adorniana, seja para os caminhos explorados por Samuel Beckett em sua tentativa de superar a forma do drama burguês. Fazendo coro com essa ideia do *negativo*, diz Günther Anders sobre a relação movimento e linguagem:

[Beckett] destrói tanto a forma quanto o princípio até então característicos das fábulas: agora a fábula *destruída*, a fábula que não mais segue adiante, torna-se a representação adequada da vida estagnada (...). Se ela renuncia a relatar uma ação, o faz apenas porque a ação que descreve é a vida desprovida de ação. Se desafia a convenção ao não oferecer história alguma, o faz por descrever o homem eliminado da, e desprovido de, história. (...) Ainda que se trate de uma, por assim dizer, fábula *negativa*, continua sendo uma fábula (in: BECKETT, 2005, p. 214).

Esta impossibilidade de seguir adiante (e, no entanto, continuar seguindo) é o que dá à/exige da palavra seu efeito análogo àquele do *movimento*, do *ato*, qual seja: a capacidade transformativa do mundo. A ação, aqui, tampouco é a ação que gera uma mudança radical. Assim como a “verdade” que não pode mais ser “olhada de frente” (Eagleton sobre Beckett e Adorno), também a ação só é “agarrada quando jogando uma proposição contra a sua oposição”. Esse é todo o trabalho da linguagem beckettiana. As palavras são ações no sentido em que também criam um pequeno universo. Como quando Winnie cria um Sr. ou Sra. Shower (“ou Cooker”):

(...) Me vem a imagem – caída das nuvens – de um Sr. Shower – um Sr. e talvez uma Sra. Shower – não – estão de mãos dadas – deve

ser sua noiva – ou só uma namorada – nova (...). Shower – Shower (...) – esse nome lembra alguma coisa – lembra Willie – evoca alguma lembrança – uma realidade qualquer, quero dizer (...). Shower – ou Cooker – termina em ‘er’ – tenho certeza – diz: O que significa isso? – O que será que ela pensa que isso significa? – e patati patatá – muito mais coisa do tipo – a bobageira de sempre (...) (BECKETT, idem, p. 49).

Em *Esperando Godot*, por sua vez, Vladimir e Estragon constroem um espetáculo de circo a partir (sem dúvida, sem exageros) do pó:

[Vladimir]: Tarde maravilhosa.
[Estragon]: Inesquecível.
[Vladimir]: E ainda nem acabou.
[Estragon]: Parece que não.
[Vladimir]: Mal começou.
[Estragon]: É sofrível.
[Vladimir]: Pior que um espetáculo.
[Estragon]: De circo.
[Vladimir]: De pantomima.
[Estragon]: De circo.
[Pozzo]: Mas onde diabos enfiei meu pito?
[Estragon]: Divertido, ele! Agora perdeu a chaminé (Riso ruidoso)
[Vladimir]: Já volto (Vai em direção à coxia)
[Estragon]: No fundo do corredor, à esquerda.
[Vladimir]: Guarde meu lugar. (Sai) (BECKETT, 2005, p. 69-70).

Em passagens como essas, as palavras parecem assumir as potencialidades físicas da ação. É na oposição entre um presente miserável (porém, honesto) e um passado abastado (porém, falso) onde reside também a subcategoria de *processo*, como complemento da categoria de *ação realista*. Como dito, a ideia de *processo*, para Lukács, tem importância justamente porque se coloca contra a imagem de mundo acabado, isento de transformações profundas. Tal noção de *processo* também é problemática nas três peças analisadas, visto que nelas o passado aparece sempre apartado do presente por um corte abrupto, sem solução de continuidade. Todos os personagens citam o tempo pregresso como uma vida qualitativamente estranha à atual, sem, no entanto, romper completamente com a *causalidade*. Ela – a razão desconhecida da miséria atual – é mais fielmente obscurecida, colocada à sombra, como um *tabu* ou um fato que, por tão notório, dispensa qualquer comentário. “A única oposição forte se dá com um ‘antigamente’, tempo remoto, perdido nos

primórdios da humanidade, quando ‘éramos gente distinta’” (ANDRADE, 2005, p. 11). Na verdade, esse tempo pregresso, de vida qualitativamente diversa, mistura-se frequentemente a uma ideia de tempo mítico, onde toda existência é radicalmente outra. Na sequencia reproduzida abaixo, vê-se primeiro a ideia de um tempo mítico (cuja referência é o pecado original cristão), e, em seguida, a ideia de um tempo pregresso em vida:

[Vladimir]: E se nos arrependêssemos?

[Estragon]: Do quê?

[Vladimir]: Ahnnn... (Reflete) Não precisamos entrar em detalhes.

[Estragon]: De termos nascido? (...)

[Vladimir]: Lembra dos Evangelhos?

[Estragon]: Lembro dos mapas da Terra Santa. Coloridos. Bem bonitos. Mar Morto de um azul bem claro. Dava sede só de olhar. É para lá que vamos, eu dizia, é para lá que vamos na lua-de-mel. E como nadaremos. E como seremos felizes.

[Vladimir]: Você devia ter sido poeta.

[Estragon]: E fui. (Indicando os farrapos com um gesto) Não está na cara? (BECKETT, idem, p. 22-23).

Que o fato de mirar o mapa da Terra Santa seja coroado com a resolução – tão trivial quanto irônica – “é para lá que vamos na lua-de-mel” contém, em si, a síntese desse encontro entre o tempo humano e o tempo mítico. Na utilização de um e de outro fica clara a noção de que a vida foi interrompida. É como se, uma vez na História, os personagens houvessem sido arrojados para fora do tempo por essa ideia de catástrofe que permeia todas as peças do dramaturgo irlandês. O tempo mítico ressurgiu para assombrar o tempo presente, opondo a ele a sua imagem cíclica que afasta, por isso mesmo, a noção de liberdade humana, que para Adorno está relacionada à vida política. Ainda assim, algo de mudança subsiste, ainda que sob o signo da decadência. “De resto, os fragmentos que Winnie evoca ao longo da peça (explicitamente ou não) são um forte indício de que sua memória está degradingando. De Shakespeare e Milton ela desce a autores cada vez menores, recortados a partir de sua perspectiva restrita” (ANDRADE, 2010, p. 20). No mundo pós-apocalíptico, “as personagens (...) estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível” (ANDRADE, idem, p. 14). Dessa forma, o que fica claro é que não se trata, novamente, da representação de um mundo burguês, onde as forças sociais em jogo – tão caras a Lukács – estão simplesmente ignoradas, como se o processo social (a luta de classes) houvesse cessado. “Os homens do mundo real não agem um

ao lado do outro, mas um em favor do outro ou contra o outro; esta luta é o fundamento da existência e do desenvolvimento da individualidade humana” (LUKÁCS, idem, p. 191). Pelo contrário, a dramaturgia beckettiana se faz (como demonstrado com categorias anteriores) pela necessária reconfiguração completa desse mundo. Nele, a sociedade burguesa jamais aparece como uma realidade finda em si, senão como a sociedade que precedeu a (e levou à) própria catástrofe. É assim que o mundo desolado de Beckett surge: se não como a expressão mais radical da sociedade burguesa (a experiência da Segunda Guerra Mundial, do nazismo, dos campos de concentração, etc.), ao menos como um prenúncio ao revés dos desígnios dessa sociedade. Para Adorno, por sua vez, tal universo era a própria experiência do mundo burguês. Tratando, afinal, dos romances de Beckett, ele afirma: “*estas novelas dan con capas [camadas] fundamentales de la experiencia hic et nunc y las detienen en una dinámica paradójica*” (ADORNO, idem, p. 48). Aqui, o julgamento de Adorno corrobora a afirmação lukácsiana (citada acima) de que “a burguesia possui somente a aparência de uma existência humana”.

Constata-se que a categoria de *ação-processo*, quando analisada dentro da obra de Samuel Beckett, mantém-se, bem como outras abordadas até aqui, plenamente adequada à perspectiva da realidade esboçada. É, portanto, sobre essa perspectiva que, acreditamos, repousam as verdadeiras e importantes divergências entre o conceito de *realismo* lukácsiano e algumas das principais peças de Samuel Beckett. O que buscamos fazer neste texto foi explorar as categorias internas ao conceito de *realismo* de Lukács, jogando-as contra a escrita de Beckett e com o auxílio – à primeira vista improvável – de Theodor Adorno. Implodir algo da modernidade beckettiana com as categorias *realistas* de Lukács, e implodir algo do conceito de *realismo* com as formas modernas da dramaturgia de Samuel Beckett constituíam parte dos objetivos.

Para tanto, vimos que a noção de *totalidade* se mantém em Beckett na sua forma *extensiva*, realizando pela *necessidade* a mesma função que Lukács (e leitores como Leandro Konder) predica à mesma no romance, já aqui sob a chave da *intensidade*. Em seguida, uma breve análise da categoria de *tipicidade* – uma tipicidade “implodida”, despida de seus papéis sociais pelo advento do apocalipse – nos conduziu à distinção da categoria de ação em duas: 1. ação-movimento, 2. ação-processo.

Com papel assegurado na construção da tendência *realista* da própria obra, a ação-movimento surge em Beckett na linha de certo *realismo decadente* ou *crítico* (com o qual se relacionaria Gustave Flaubert no pós-1848), onde seu estatuto apenas sobrevive em caráter de rebaixamento. Este rebaixamento, em última instância, recairia sobre a própria

linguagem do dramaturgo que, não sendo re-experiência nem sublimação, brilha como o extremamente pequeno, por onde ainda se buscaria uma saída à dignidade humana. Por sua vez, a *ação* como *processo* se encontraria cindida, nas três peças analisadas, entre um tempo mítico e um tempo presente. Se o tempo mítico, no seu caráter cíclico, vem recordar a inutilidade de toda existência atual, por seu turno o tempo presente testemunha as criaturas “às voltas com a tarefa de acabar de existir”, tarefa à qual somente esse “pequeno milagre da dialética” – nas palavras de Terry Eagleton – pode oferecer um sentido. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- _____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ANDRADE, Fábio de Souza. “Matando o tempo: o impasse e a espera”. In: Beckett, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. “Prefácio”. In: Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. “A felicidade desidratada”. In: Beckett, Samuel. *Dias Felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Dias Felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Determinacy Kills*. In: <http://www.lrb.co.uk/v30/n12/terry-eagleton/determinacy-kills>. Acessado em 7 de agosto de 2015.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra – Elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

_____. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.

STEVENS, Wallace. *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*.

In: <http://www.germinaliteratura.com.br/wstevens.htm>. Acessado em 2 de outubro de 2015.

TERTULIAN, Nicolas. *Lukács/Adorno: a reconciliação impossível*. In: Revista Verinotio – Revista on-line de educação e ciências humanas, n. 11, 2010. In:

<http://www.verinotio.org/conteudo/0.49958592234141.pdf>. Acessado em 2 de outubro de 2015.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt – História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

O PROCESSO COMPOSITIVO

DE “O RELÓGIO”, SUA EXPRESSÃO PLÁSTICA E A DESCONFIGURAÇÃO DO TEMPO DA NARRATIVA COMO LEGADO LITERÁRIO DE IBERÊ CAMARGO

— EDGARD TESSUTO JUNIOR

RESUMO

É intenção do presente artigo realizar análise crítica literária do conto “O Relógio”, de Iberê Camargo, pintor, gravurista e escritor gaúcho. Cabe ressaltar, entretanto, que o trabalho não se limita a discorrer apenas sobre os processos de construção da literatura, mas trata-se de um estudo comparativo entre essa produção literária e as artes plásticas, nas quais o autor teve grande êxito e reconhecimento.

Palavras-chave: Iberê Camargo, Literatura, Contos, O Relógio, Crítica Literária

ABSTRACT

The aim of this article is to present a literary critical analysis of the tale “O Relógio”, by Iberê Camargo, gaúcho painter, printmaker and writer. The present paper, however, is not restricted to the analysis of literary construction processes. It develops a comparative study between this literary production and visual arts, both areas in which the author reached success and public recognition.

Keywords: Iberê Camargo, Literature, Tales, O Relógio, Literary Critique

INTRODUÇÃO

Mestre na arte que o consagrou, a pintura, chamado por causa dela de *Picasso brasileiro*, em razão da desconstrução e do primitivismo no traço e na cor de sua obra, Iberê Camargo também alçou êxito e consagrou-se em seus textos escritos, muito embora

seja pouco conhecido nas experimentações que fez nas artes literárias. Grandioso pela correspondência de sua obra escrita à pictórica, também valoriza naquela o primitivismo temático desta, agora sob a forma linguístico-textual, discorrendo sobre o processo criativo em conflito angustiante com o tempo, que decorre sem se importar com a preocupação do autor em relação ao fazer artístico.

Imensa afinidade da mão que pinta na mão que escreve verifica-se no conto “O Relógio”, escrito em 1959 e publicado em 1988 em sua obra intitulada *No andar do tempo – 9 contos e um relato autobiográfico*. Nele, o protagonista Savino busca reaver a qualquer custo o relógio perdido na fossa de uma latrina. Durante essa busca, depara-se com objetos perdidos de sua infância. A ligação da personagem com o autor do conto é notória: pode-se dizer que são os objetos perdidos da infância do próprio Iberê.

Assim, o autor, através da personagem-protagonista Savino, propõe o retorno ao passado como viés construtivo de sua arte, mexendo e remexendo no passado perdido e depositado na latrina do quintal da casa. Por ser leitor assíduo (gostava muito de estudar – era autodidata) e grande conhecedor da psicologia humana – principalmente através de Freud –, Iberê projeta em sua personagem a necessidade de reencontrar tudo aquilo que pertence a Savino e que foi despendido na latrina, como se, sem dominar seu esfíncter, tivesse depositado despropositalmente nela, à revelia, o excremento (fezes) que contém seu passado mais importante, e que agora pretende resgatar, porque perdeu aquilo que lhe é de maior valor.

Em processo linguístico-literário muito bem organizado, desconstrói o sentido convencional do significante *merda*. Mimetiza, com isso, o procedimento de construção pictórica de seus quadros no texto escrito do conto, através da metáfora do remexer da merda (“tinta”) e salpicá-la no chão (“tela”), como se, para pintar, tivesse de mexer e remexer a tinta (“merda”) de seu passado (“experiência através do retorno à infância”) para encontrar o que pintar.

Em decorrência da riqueza artístico-literária com que Iberê elabora seu quadro-texto no conto “O Relógio”, a proposta deste trabalho é a de esclarecer como o pintor-escritor se projeta na figura de sua personagem e a de, através desse empréstimo corporal e psíquico figurativo, decodificar o enigma literário criado pelo artista para valorizar a desconstrução como forma de galgar a inversão dos valores poéticos, temáticos e linguísticos que a “merda” em que se encontra Savino costuma significar e representar. Essa volta aos estados mais grotescos e escatológicos – ao retratar o homem junto aos seus próprios excrementos – assim como a valorização sensorial pela deformação da temática

e da linguagem são características primadas pela arte expressionista. Verificar o processo compositivo do conto e sua expressão plástica além da desconfiguração do tempo da narrativa como legado literário do autor é o intuito último deste trabalho.

TEXTO-PINTURA: O FAZER ARTÍSTICO-PICTÓRICO NO CONTO “O RELÓGIO”

No conto “O Relógio”, a personagem-protagonista perde o relógio que recebera de seu avô, herança de família, dentro de uma latrina no fundo do quintal. Savino decide reaver a peça a qualquer custo, mesmo que a fossa esteja infectada de aranhas e moscas, “*que, obstinadas, o molesta*”.¹ Ao ver o relógio cair pelo buraco do assento, começa uma busca incessante. À medida que se adentra na busca, a excitação da personagem aumenta não lhe importando mais as aranhas, o nojo e o fedor e todo envoltório ao qual passa a pertencer com o “andar do tempo” que passa procurando o objeto. Desesperado, perde todo o escrúpulo. Mais ainda: o narrador diz que Savino se apaixona pela busca e passa a usar as próprias mãos para remexer a merda dentro da latrina. Assim, entre fragmentos do relógio e coisas apodrecidas – “*destroços, destroços*”² – os dias e as noites se alternam. Além das demais peças do relógio, Savino então começa a encontrar também outros elementos, que pertencem à vida e à obra do autor: brinquedos, carretéis etc.

[...] com as mãos enrugadas pela umidade, dilaceradas, a pele gretada, queimada pela acidez da fermentação, continua a inusitada busca: investe contra os montes, desmancha-os, espalha a merda ao vento, com furor. Ora, a merda se esfarela, se transforma em pó entre suas mãos. As sombras se alongam e escurecem o pátio. Agora nem mesmo a noite o detém.³

O desenlace se dá com os dias se sucedendo e Savino, exaurido, ardendo em febre, cada vez mais obstinado em busca do “tempo perdido”.

O conto, sem dúvida, apresenta caráter autobiográfico pela referência aos carretéis, à infância e ao caráter ambíguo do sentimento de mundo, próprio de Iberê. Sua leitura nos permite sentir que estamos diante do processo de criação do artista-pintor: a partir da “degeneração escatológica” da narrativa, depara-se com a *gênese* de sua pintura (a que ele sempre costumava fazer referência).

Pela apresentação narrativa da forma e do conteúdo, é possível enxergar alguns elementos do conto que podem ser considerados referência

[1] CAMARGO, 1988, p.66.

[2] IDEM, p.68.

[3] IDEM, p.74.

aos aspectos da própria criação e da composição do artista-pintor: Savino dispõe os objetos que encontra na latrina – inclusive os carretéis, que o autor passa a pintar sistematicamente a partir de 1958, tão valorizados na pintura de Iberê – em superfícies de placas (*“folhas de zinco espalhadas pelo pátio”*⁴), como se fossem telas; e, ao remexer aqueles dejetos, apalpando cada fragmento, separando a merda em pequenas porções, remete simbolicamente ao seu fazer e criar. Assim, Iberê, ao colocar no conto as folhas de zinco (“telas”) e o graveto (“pincel-espátula”), com o qual Savino remexe a “tinta-merda”, que é espalhada, apalpada e examinada em seu menor fragmento, parece querer representar os elementos constituintes de sua própria pintura. No conto, Savino usa esse graveto-pincel-espátula e em seguida suas próprias mãos no processo para remexer a matéria orgânica (que mais parece o preparar da tinta para a elaboração de um trabalho artístico), que é a “tinta-merda” criadora/transformadora dos seus brinquedos. Nesse processo da construção do “texto-pintura” revela simultaneamente prazer e sofrimento (*“Seu rosto ora reflete prazer anelante, ora sofrimento”*⁵): ambivalência que condiz com a força, o impulso, a obsessão e a entrega de Iberê ao seu criar, que seus amigos⁶ e sua biógrafa⁷ costumam mencionar nas inúmeras referências a ele.

O RESGATE DA INFÂNCIA E A CONFLUÊNCIA VIDA-OBRA DO AUTOR

O caráter de reminiscência da obra parece evidente, sobretudo a volta ao que o próprio Iberê Camargo gostava de chamar de “pátio da infância”. Savino encontra seu soldado de chumbo de brinquedo que parece remeter propositalmente ao enredo do conto de fadas *“O Soldadinho de Chumbo”*, pois o artefato encontrado, assim como na história, também tem apenas uma das pernas; além desse objeto, a cornetinha e os carretéis, que, ademais de evocar o lúdico tempo das brincadeiras infantis, lembra também o tempo dos antigos gaudérios⁸ (para usar uma expressão típica do gaúcho Iberê) e dos folguedos infantis pelos quais o próprio autor passou e procura resgatar como se sua memória fosse emprestada à personagem. Vale ressaltar aqui, como interseção artística, que o mote dos carretéis, ao longo da vida de Iberê, costumou reavivar-se em diferentes momentos de sua produção. Por mais que a fase em que os retratou em sua pintura tenha partido dos finais da década de 1950, ressurgem em várias pinturas ao longo da vida de Iberê, como vinculados à intenção de resgate do passado pueril, segundo o próprio autor assinala em seu “Um Esboço Autobiográfico”, uma espécie de epílogo de sua vida e do próprio volume *No Andar do Tempo*.⁹

[4] CAMARGO, 1988, p.68.

[5] IDEM, p. 73.

[6] SALZSTEIN, 2003.

[7] SIQUEIRA, 2010.

[8] Brincadeiras, farra ou folia.

[9] CAMARGO, 1988.

[...] meus quadros começaram pouco a pouco a mergulhar na sombra. O céu das paisagens tornou-se azul-escuro, negro, dando ao quadro um conteúdo de drama. Surgem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da infância. São combates dos Pica-Paus e dos Maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Através das estruturas de carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata.¹⁰

[10] IDEM, p. 93.

Apesar do surgimento nos idos de 1950, os carretéis são recorrentes em outros momentos de sua obra, como quando Iberê teve exposta, postumamente (2012), a mostra *No Tempo*, apresentada em Santa Maria (RS). Nela, os *ciclistas* (outro *leitmotiv* dos quadros do autor) encontram o passado: uma mesa (também recorrente em sua produção), os já mencionados carretéis e todas as coisas que já estiveram em sua pintura anterior. Afinal, dizia que “olhar para a esquerda é olhar para a gênese, ou seja, para o passado”.¹¹

Isso também permite a Iberê retomá-los uma vez mais, “pintando-os” agora no texto escrito. Assim, tempo e memória vinculam-se mutuamente da mesma maneira que se fundem imagem e texto escrito, seja como visualidade na escrita – imagem, nesse caso, em emprego metafórico de sentido, ou seja, a projeção cognitiva da planificação cenográfica a que nos remete a própria narrativa, algo próprio das Literaturas –, seja como arte visual, na medida em que uma das fases mais destacadas da pintura de Iberê Camargo é justamente aquela em que da figuração ele caminha para a abstração tendo como tema imagens – agora em sentido literal, representando figuras abstratas no espaço físico – de carretéis.

Não sem razão a infância é retomada por Iberê. Na maior de suas entrevistas, concedida a Lisette Lagnado em 1992, o autor faz referência a esse momento de sua vida como o poço em que se depositam suas imagens:

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora, como retorno às coisas que adormeceram na memória. Essas devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de outra vez ser criança para resgatá-las com as mãos. Talvez foi o que fiz pintando-as. As coisas estão soterradas no fundo do rio da vida.¹²

[12] LAGNADO, 1994, p. 24.

Assim como a pintura desse artista parecia sempre resgatar o passado, a latrina cheia de excrementos do conto “O Relógio” também o procura fazer, como se o próprio Iberê tentasse reencontrar as coisas que ficaram soterradas e perdidas no “pátio” da vida através da incessante busca de

Savino, que vasculha a latrina sobrepujando todos os obstáculos: o mal cheiro, a imundície, os excrementos, materiais sujos e escatológicos, metáforas dos percalços que a própria vida do autor lhe impôs ao longo da história. Percebe-se aqui mais uma confluência da correspondência mútua entre a realidade e a ficção, assim como ele próprio costumava dizer, afirmando que “realidade e miragem se confundem”¹³.

A plasticidade escatológica que segue com acentuado detalhamento que beira ao grotesco é apenas pano de fundo para que se dê essa busca interminável, incessante por causa do fardo do passado, que é uma herança baudelairiana pós-romântica, responsável pela ressonância da voz do desespero, o qual reverbera o passado em um eco angustiante da procura daquilo que não se pode encontrar mais, porque já passou. A personagem se coloca numa posição semelhante à do explorador do passado quando se ajoelha junto à latrina, sendo atraído imediatamente para o fundo desta, passando como se não percebesse – e não ligasse! – pelo primeiro contato com a superfície incólume dos excrementos. É como se o passado, que está escondido nas profundezas da razão (e da latrina!), o tragasse para o profundo, em “um frenesi” – como o próprio narrador diz – sem se importar com os agentes que lhe são superficiais e externos: o asco, o cheiro repugnante...e mais: os vizinhos (aqueles que, estando em volta, espreitam o que Savino faz e tacham seu trabalho, assim como a crítica depreciava o trabalho de Iberê, mas nunca o impediu de seguir fazendo seu trabalho artístico). Estes caçoam da personagem, atirando-lhe pedras e ofendendo-o com xingamentos, tentando impedi-lo – sem sucesso!¹⁴ – de realizar sua façanha do regresso ao tempo que está perdido: o de sua infância, que lhe escapa o tempo todo.

- Come merda! Co-me-mer-da! Sim, sim, é louco.

[...]

Uma pedrada atinge Savino na face. Ele não sente. Está preso de um frenesi: contrai o rosto, acende o olhar e, concentrado, ergue a mão crispada como para agarrar qualquer coisa que lhe escapa da mente. E novamente afunda os braços na merda até os cotovelos: esta escapa em fitas entre seus dedos.¹⁵

Percebe-se, ainda, no trecho, que o significante “merda” opera um desdobramento que é procedimento linguístico-literário que acontece com algumas palavras em certos textos literários e que Platão nomeia serem palavras *pharmakon*, i.e., palavras que assumem tanto o sentido toxológico, quanto o sentido de cura; é dizer: palavras que remedeiam e que envenenam (ambivalentes semanticamente), ou seja, aquelas palavras que

[13] Idem, p. 61.

[14] Mais uma vez a ficção parece ir ao encontro do pensamento do autor, como confluência entre vida e obra, ao fazer menção àquilo que Iberê dizia quando relatava não se importar com os outros: “Vivo recolhido. Não me importa saber de que lado sopra o vento. Sou o que sou, faço o que faço” (apud SALZSTEIN, 2003).

[15] CAMARGO, 1988, p.73.

[16] WYSNIK, 2008.

[17] CAMARGO, 1988, p.70.

[18] BLANCHOT, 1997.

[19] “Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz; e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem” (FOUCAULT, 1995).

[20] FREUD, 1976.

[21] LACAN, 1975.

significam os extremos opostos do sentido. É o *veneno-remédio*.¹⁶ a “merda” que está na latrina é somente “merda” no seu estado de coisa, mas transcende seu significado original e passa a ser “o poço encantado [que] transforma as coisas”,¹⁷ que deixa Savino comovido a ponto de chorar.

Quando ouve a palavra “merda”, Savino não atribui a ela o significado que está acostumado a representar esse significante. O excremento “merda” não representa o estado de emoção por que passa a personagem quando mergulha seu braço até os cotovelos dentro da latrina. Nesse momento, percebe-se a destituição desse significante.¹⁸ É como se houvesse um degrau entre a forma e o conteúdo, o significante e o significado, a palavra e a coisa. Trata-se de uma tentativa de desrealização como forma de desconstruir um conceito, algo que é próprio da Literatura: a desconstrução necessária do senso comum. O significante “merda”, que se emprega na passagem do texto não é identificado por Savino com as características que a fazem ser considerada desprezível – como o mal cheiro, o aspecto asqueroso e pútrido etc. – e, diferentemente do conteúdo da latrina em que Savino se encontra praticamente imerso, a exclamação admite um duplo regime de significação: a palavra e a coisa são o mesmo (para o vizinho); e a palavra e a coisa que ela representa não são a mesma coisa¹⁹ (para o protagonista). É dizer: a “merda” em que imerge Savino não é propriamente o excremento – pode ser sua intenção se configurar em tal existência abstrata, mas procura-se um operador simbólico da representação depreciada que o excremento assume com a enunciação. É o que Freud chama de “duplo sentido antitético das palavras primitivas”²⁰ e que Lacan diz ser uma não-existência de uma relação biunívoca entre significante e significado. Se o significado é a representação do objeto no pensamento, essa representação seria uma presença do objeto percebido, que é ausência dele, o qual faz a transformação do significado em outro significante.²¹ Assim, “merda” não significa o seu estado de coisa – como já dito – mas, sim, um significante que representa o real parcialmente simbolizado.

Dessa forma, a desconfiguração, o deslocamento chegando até ao esvaziamento do sentido original da palavra “merda” gera um processo que, de tão rebaixado o significante, converte-se seu significado ao extremo oposto de sentido. Isso parece ocorrer quando Savino trava um diálogo com o excremento, procurando desfazer a impressão consensual de que “merda” seja “merda” efetivamente, visto que nela a personagem consegue reencontrar os objetos de outrora, de sua meninice, restaurando, assim, a melhor fase de sua vida: a infância. É o momento em que o significante “merda” parece desconfigurar-se e transmutar-se no seu oposto: “merda” passa a ser correspondente em sentido ao “poço

encantado”, uma preciosidade para Savino, e se torna o responsável pela restauração do momento mais valioso da vida da personagem (e do autor!) ao “devolver-lhe” os elementos do passado infantil: o soldadinho, a cornetinha e os carretéis.

O TEMPO-AUSÊNCIA EM “O RELÓGIO”

Em relação ao tempo e à sua passagem no conto, percebe-se que só há uma única mensuração clara daquele que é a angústia maior, que consome o fazer poético do pintor-escritor. O tempo da maneira como estamos acostumados a identificá-lo apresenta-se apenas uma única vez: após o primeiro dia de busca do relógio na latrina. Interessado em continuar a empreitada iniciada, Savino não consegue dormir sentindo as horas passarem pungentemente, vivendo “*cada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdido*”²². O tempo anseia, incomoda e é implacável agindo sob o seu domínio, porque não trabalha em função de quem o percebe passar. Ao contrário, não se importando com insucesso da busca do relógio, correm dias e noites a fio.

Assim, o que, inicialmente, parece ser a tentativa de marcar o tempo a esmo a correr, funciona como recurso narrativo que desprestigia a marcação temporal, indeterminando-a: o tempo do dia e da noite já não mais interessa e a isso não é dado mais importância, a ponto de somente se mencionar dia e noite indeterminados em alternância, generalizando sua passagem, como se não tivesse relevância ou identidade. É como se operasse uma recusa do “andar do tempo”, isto é, o progresso temporal não importa, como se o próprio tempo deixasse de existir ou parasse, visto que não deve passar mais a fim de não ficar mais distante do passado a que pretende voltar Iberê através do passado reencontrado por Savino.

Nos demais dias sob os quais se dá o desenvolvimento da trama, parece haver uma suspensão da contagem cronológica do passar das horas: Savino procura o relógio enquanto dias e noites se alternam na execução dessa tarefa. Para Iberê, que se projeta na figura de sua personagem nesse relato autobiográfico, o único momento que interessa é o momento da criação, como se um tempo paralelo percorresse somente em função do próprio artista e da elaboração de sua obra; tempo ao qual – a este sim! – se submete. Dessa forma, todo o seu esforço no executar da produção artística se sobrepõe ao tempo cronológico que corre em volta do artista, mas não o toca – e não o afeta nem contabiliza o tempo gasto em decorrência dos esforços do pintor, porque este não

pertence àquele. É como se o tempo cronológico paralisasse e nada mais transcorresse ao redor de Iberê e de Savino (ao redor do autor e da obra): o pintor-personagem durante o processo de produção-busca enquanto pinta-remexe a tela-folha de zinco com a tinta-merda não se importa com a passagem do tempo. Segundo Ferreira Gullar, “trata-se de uma experiência complexa que implica romper com o sistema de referência que habitualmente mantemos com a realidade e que nos protegem do caos”.²³ O próprio Iberê apresenta esse paradoxo que o angustia dizendo que “o homem quer dominar o tempo, mas somos sempre consumidos pelo tempo”.²⁴

Durante a busca que não acaba, somente o mostrador do relógio, que Savino encontra, o faz lembrar que o tempo que está à sua volta, não para. Mas retoma em seguida a tarefa, como se isso não importasse novamente. E isso volta a se repetir uma vez mais, quando encontra uma outra peça do relógio, chamado pelo narrador de “*coração do tempo*”.

– É preciso colocá-lo em moto. O tempo não para.²⁵

Os dias se sucedem sem se importar com a busca até que o conto se encerra e o tempo mais uma vez o incomoda, porque não consegue encerrar sua empreitada. Dias voltam a se alternar; nem mesmo a noite o detém. Savino incomodado com o tempo encerra balbuciando enquanto executa seu trabalho, já ardendo em febre, cada vez mais obstinado: “*O tempo, o tempo...*”

Perceber que o relógio roto é metonímia do tempo que não se calcula nem se pode mensurar mais porque já não cumpre sua função enquanto quebrado, e que sua busca incessante é ironia de não fazer a mínima questão de tornar a identificar o tempo no seu sentido habitual e cronológico talvez faça compreender o desenlace que propõe que Savino não esteja mais sob o domínio do tempo, mas que vai em busca do término da conclusão de sua empreitada usando o tempo-paralelo do processo criativo. Somente a morte de Savino, não pela velhice (contabilizada pelo tempo), mas pela enfermidade decorrente do contato com a merda, ou insanidade em decorrência da obsessão (que são de responsabilidade da própria personagem), poderão impedi-lo agora de cumprir sua missão e terminar seu trabalho.

A ausência do tempo como o conhecemos no conto “O Relógio” é, assim, a forma revoltada de Iberê resolver o paradoxo que já conhecia e impedia-o de apreender o tempo cronológico sobre o qual o ser humano procura exercer domínio. O tempo que passa à revelia do artista criador, angustia, e somente sua desconfiguração favoreceria o trabalho

[23] GULLAR, 2003.

[24] LAGNADO, 1994, p. 35.

[22] CAMARGO, 1988, p.67.

[25] CAMARGO, 1988, p.73.

do artista visto que passaria a trabalhar utopicamente em sua função. Somente assim, Iberê conseguiria deixar de enfrentar a realidade como algo contra a qual trava uma luta eterna para a melhoria da qualidade de sua obra plástica e literária.

CONCLUSÃO

Procurando representar a realidade, Iberê prefere fazê-lo através de sua desconfiguração. A atmosfera que seu conto “O Relógio” produz funciona como um elo entre o real e o imaginado, o verdadeiro e o ficcional, no qual o pintor-escritor pode inserir-se numa realidade paralela à sua e emprestar à sua personagem toda a paixão impetuosa e a obstinação que costumava apresentar durante o processo de criação de seus quadros, com o intuito de se referir aos aspectos composicionais deste.

As situações grotescas sob as quais o conto está envolvido funcionam apenas como um ornamento que permite análises mais profundas e averiguações de cunho mais reflexivo. É dizer, o envoltório de “merda” em que se insere a personagem é tanto uma metáfora do procedimento criativo da obra pictórica do próprio autor quanto um dispositivo em que se pode reapresentar ao leitor um arsenal de reminiscências que são responsáveis ambivalentemente por valorizar o período da infância – a qual Iberê sempre quis resgatar por meio de sua produção em geral, por causa da importância que representava para ele – e por representar a própria temática da produção do artista (os carretéis, principalmente). Augusto Massi diz que, em seu texto, trava-se “um diálogo fecundo [que] articula as duas obras cuja reversibilidade é absoluta: o que originalmente era ficção pode ser lido como autobiografia e o que agora se propõe como memória pode passar por ficção”.²⁶

O tempo cronológico é angustiante para o artista, que procura destituí-lo nesse universo paralelo que cria para ambientar os aspectos que lhe são favoráveis durante o processo criativo e que se materializa – ainda que de forma ficcional – no enredo do conto “O Relógio”. Durante a leitura desse caráter autobiográfico, percebe-se o tempo todo o embate entre a tensão e a resignação, proposto, respectivamente, pelo tempo, que não para e que o distancia do passado, e pelo resgate do tempo de outrora, sua infância.

Iberê, consagrado mestre na pintura, com essa obra, consagra-se também mestre nas Literaturas, porque logra êxito ao desconfigurar o senso-comum da criação artística, deformando a realidade e envolvendo-a num envoltório grotesco para recriá-la de acordo com seu propósito. Durante o

enredo, responsável por toda empreitada linguístico-literária, representa plasticamente o processo de criação artística e as reminiscências da infância com grande maturidade literária e, de forma paradoxal, estabelece um grandioso enredo – com interpretações psicológicas e artísticas profundas – camuflado pela ambientação que representa o primitivismo escatológico na busca da *mimesis* do fazer e criar artístico-pictórico.

Relembrando o comentário do professor Augusto Massi sobre a cumplicidade da ficção com a realidade do autor, no conto “O Relógio” a mão que costuma pintar um trabalho pictórico impetuoso, é firme e a mesma que compartilha cúmplice com a que escreve um abstracionismo lírico que vagueia pelos limites do primitivismo humano e que estrutura um enredo que evidencia o processo de criação da mão artística de Iberê Camargo. ■

[26] IDEM, 2010.

BIBLIOGRAFIA

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

CAMARGO, Iberê. *No Andar do Tempo/ 9 contos e um esboço autobiográfico*. São Paulo: L&PM, 1988.

_____. *Gaveta do Guardados*. Org.: Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, Sigmund. *O duplo sentido antitético das palavras primitivas*. In: *Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

GULLAR, Ferreira. Do fundo da matéria. In: *Diálogos com Iberê Camargo*. Sônia Salzstein (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HOSSNE, Andrea. *Memória, matéria e narrativa no trânsito entre Literatura e Artes Plásticas: uma leitura de textos de Nuno Ramos e Iberê Camargo*. SÃO PAULO (SP). Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes, 2007. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/Anais Online/simposios/pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2012.

LACAN, Jacques. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1994.

PLATÃO, Fedro. In: *Coleção A Obra Prima de cada autor*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

SEVERINO, Antonio. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23ª Edição Revista e Atualizada. 4ª Reimpressão. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

SIQUEIRA, Vera, *Iberê Camargo: Origem e Destino*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

VICENTINI, Daniela, CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paulo. *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac & Naify. 2010.

WYSNIK, José. *Veneno remédio – o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.



A DINÂMICA DAS FORMAS: A PROSA DE FICÇÃO

Texto de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014
e indicados para publicação pela Profª Regina Lucia Pontieri.

O AUTOSSACRIFÍCIO DA FORMA:

“BERENICE”, DE EDGAR ALLAN POE

— WILLIAM AUGUSTO SILVA

RESUMO

Este trabalho analisa o conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe. Observa-se na trajetória de seu protagonista a realização da dialética na qual o indivíduo, no intento de se autopreservar, termina por realizar seu próprio sacrifício. A análise prossegue relacionando então esse aspecto da história às características presentes na própria forma, atribuindo o predomínio de elementos abstratos e não narrativos ao sacrifício do material literário envolvido na composição do texto, a fim de se obter a unidade de efeito pretendida pelo autor. Esboça-se ao final uma possibilidade de crítica da forma do conto, tal como Poe a concebe.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe, Berenice, conto, forma, autossacrifício.

ABSTRACT

This paper analyzes the Edgar Allan Poe’s short story “Berenice”. We observe in the trajectory of its protagonist the realization of the dialectic in which the individual with the intent to preserve itself, ends up performing his own sacrifice. The analysis then continues relating this aspect of the story to features of form and attributing the predominance of abstract elements and not narrative to the sacrifice of literary material involved in text composition in order to get the unity of impression intended by the author. At the end we outlined the possibility of criticizing the way Poe conceives the form of the short story.

Keywords: Edgar Allan Poe; Berenice; short-story, form, self-sacrifice

I

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos

de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. (POE, 2011, p.338-339)

Na segunda resenha que Poe dedica a *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, já se anunciava o princípio que poucos anos mais tarde ganharia formulação lapidar no famoso, influente e polêmico “*The Philosophy of Composition*”. O conhecido ensaio de Poe foi publicado pela primeira vez em 1846. A resenha do livro de Hawthorne, quatro anos antes, em 1842. Mas a noção de *unidade de efeito*, conquanto só tenha se aprimorado e mostrado toda sua força nesses dois textos, parece já acompanhar o autor desde um período mais remoto de sua carreira literária. O que nas resenhas e ensaios ganha clara e precisa formulação já se insinuava de forma surpreendente e cheia de consequências em ao menos em um de seus primeiros contos.

Em 1835 o *Southern Literary Messenger* de Richmond publicou o conto “Berenice”. A história de um protagonista desequilibrado que equivocadamente enterra sua noiva ainda com vida e depois lhe extrai os dentes movido por um impulso irracional de preservar sua presença não teve boa acolhida do público, o que levou o autor à própria autocensura nas publicações posteriores do texto, suprimindo alguns trechos considerados excessivamente grotescos. O autor, contudo, a julgar pela correspondência trocada com seu editor, fizera uma aposta arriscada no gosto do público da época: “*The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles similar in nature to Berenice. [...] To be appreciated you must be read, and these things are invariably sought after with avidity*” (POE, apud FORCLAZ, 1968, p. 25).

Ainda quanto ao contexto em que “Berenice” foi escrito, é de se mencionar também que o conto não apenas visava a atender ao gosto do público (ávido por determinados gêneros bastante populares na época, como histórias góticas ou contos de vampiros), como também parecia estar em certa sintonia com sua realidade cotidiana. Observou-se que uma das possíveis fontes de inspiração do conto foi uma notícia publicada num jornal local a respeito de ladrões que assaltavam túmulos em busca de dentes para dentistas (FORCLAZ, idem, p. 25).

[1] A citação traduzida segundo a edição que utilizamos: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo de minha amiga encontraria alívio para meus pesares. Ebn Zaiat” (POE, 2013, p. 191).

[2] A crítica de fato já associou o tema da morte da mulher, em geral bela, a eventos da vida do próprio autor: “*Doubtless, Poe lost an unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother’s death before he turned three, and this traumatic event caused him not only to seek desperately for replacement caregivers but to re-enact this bereavement in his poetry and prose.*” (WEEKS, 2004, p. 149)

Mas esse lastreamento no contexto sócio-histórico da época que tornou possível a escrita de “Berenice” sofre um minucioso processo de apagamento quando da elaboração do conto. O trabalho de seu autor, acreditamos, consistiu em transfigurar totalmente as referências ao mundo histórico e material de onde o conto foi gerido. Purgar o material que o constitui de toda e qualquer *mácula* de historicidade: precisamente nessa tentativa residem as peculiaridades que permitem problematizar a teoria do conto tal como proposta por Poe.

Do contrário, como interpretar, por exemplo, o fato de que o autor tenha resolvido buscar num autor árabe do século II a citação em latim¹ que serve como epígrafe de seu conto, ao invés da notícia de jornal na qual se baseou para desenvolver seu argumento, ou os vários contos de vampiro tão em voga naquela época? Seu modelo, pretende dizer-nos o autor, não está nas páginas dos jornais ou nos livros ordinários que qualquer um lê por aí. É como se tudo devesse girar em torno de um material livresco e erudito, assinalando que o único universo possível da literatura são os livros, a biblioteca. Nesse sentido, o próprio protagonista do conto assume a imagem do autor. Vê-lo como um *alter ego* de Poe não deve causar nenhuma objeção daqueles que conhecem sua vida. Os elementos autobiográficos presentes no conto são bastante evidentes: a morte da mãe do personagem quando ainda criança, a doença da prima noiva que aos poucos a vai consumindo, etc². O desejo de querer situar-se fora da história e dentro do universo estritamente literário é um dos motivos mais recorrentes do conto. O uso de citações e referências eruditas que pipocam aqui e ali ao longo da leitura fornece significativo testemunho dessa intenção (e Jorge Luis Borges, que um século mais tarde reescreverá esse conto de Poe, fará uma apropriação paródica desse procedimento, levando-o à irrisão). O modo como o protagonista descreve a si mesmo é suficientemente claro a esse respeito:

Nesse lugar [a biblioteca da família] nasci. Desse modo despertando da longa noite do que parecia, mas não era, a não existência, subitamente mergulhado nas veras regiões do país das fadas — num palácio de imaginação — nos ermos domínios do pensamento e erudição monásticos — não causa espécie que eu contemplasse em torno de mim com um olhar espantado e ardente — que eu consumisse minha infância nos livros, e dissipasse minha juventude em devaneios; mas é de estranhar que, com o decorrer dos anos, e com o apogeu da virilidade colhendo-me ainda na mansão de meus pais — é extraordinário o modo como a estagnação se apossou de minhas fontes vitais — extraordinária a completa inversão que se operou na natureza de meus pensamentos

mais comuns. As realidades do mundo pareciam-me visões, e não mais do que apenas visões, ao passo que as fantásticas ideações do país dos sonhos tornaram-se, por sua vez — não a matéria mesma de minha existência cotidiana — mas completa e unicamente a própria existência em si. (POE, 2013, p. 192)

Essa tentativa de se localizar fora da história é explorada ostensivamente na caracterização do personagem, tornado-se tema da obra. Sua vida opera uma inversão entre realidade e ficção: recluso na mansão de seus pais, o personagem quase não tem contato com a realidade empírica exterior e vive a realidade fantástica dos livros como a sua verdadeira realidade. As “realidades do mundo” são “visões”, enquanto que a literatura, o “país dos sonhos”, se tornou “completa e unicamente a própria existência em si”. Essa vida de reclusão é aquilo que motiva o comportamento obsessivo do personagem, que comentaremos logo à frente. Por não ter olhos para vida empírica em tudo o que ela pode ter de variado, mas apenas para os objetos limitados de uma pequena e reclusa realidade, essa atenção só pode se comportar com os objetos de um modo exclusivo, que leva à obsessão.

Preso à literatura por um lado, Egeu – assim se chama o protagonista – também está preso à mitologia por outro. É possível compreender seu nome como uma clara referência a seu ilustre antecessor mitológico. Assim como o Egeu da mitologia, que se atira ao mar por acreditar erroneamente que seu filho Teseu havia morrido no confronto com o Minotauro, também o protagonista é levado a cometer um equívoco brutal em razão de sua leitura errada da realidade, arrancando os dentes de Berenice ainda viva. O Egeu de Poe tende a aproximar-se de um herói trágico, não tanto por seu caráter, mas pelas circunstâncias de seu erro. Mais especificamente o herói trágico sofocliano, aquele que é injustamente vitimado pelo destino. A queixa com que o narrador abre o conto “A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme” (POE, idem, p. 191) é o grito de *pathos* que o herói grego externa diante da catástrofe – aqui reproduzido logo no início do conto e antecipando todo o sentido do equívoco que só será revelado no fim: a permutabilidade entre vida e morte. A aproximação ao trágico, mais do que caracterizar o protagonista como uma vítima do destino, pretende também situá-lo fora da história. Significa uma condenação à eterna repetição do mito, reencenando num caso particular o modelo arquetípico do equívoco que o protagonista encarna: “Mas é simplesmente ocioso dizer que eu não vivera antes — que a alma não possui existência prévia” (POE, idem, p. 191).

Mas se Egeu personifica a negação da história pretendida por seu autor, será em contrapartida em Berenice que ela se manifestará – sob a forma do furor destrutivo do tempo. É Berenice quem se revela mais sujeita ao tempo. É nela que o tempo promoverá sua ação corruptora. E o que ele modifica é sua própria identidade, ou seja, justamente aquele aspecto de continuidade da experiência temporal, que se opõe à experiência desintegradora da sucessão:

A doença — uma doença fatal — se abateu como um sium sobre seu corpo, e, diante de meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! o destruidor veio e partiu, e a vítima — onde estava ela? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice. (POE, idem, p. 193)

Berenice deixa de ser a mesma. O que o tempo corrompe é sobretudo sua natureza física, em especial sua beleza. Em sua caracterização como alguém sujeita à catalepsia também fica sugerida a ideia de alguém que está o tempo todo transitando pelos limites cada vez mais incertos ao longo do conto entre vida e morte. No entanto, Egeu nunca se interessou por Berenice e sua beleza. A ideia de casar-se com sua prima só lhe ocorre diante da possibilidade de sua morte. O que o passa a atrair, parece, é o efeito do tempo, a corrupção. É esse estado de decadência que lhe chama a atenção quando a encontra em sua biblioteca. A passagem do tempo adquire presença no corpo doente de Berenice. E é isso o que interessa a Egeu, paradoxalmente.

Enquanto Berenice entra em “transe” e, de certa forma, se desliga do mundo, Egeu desenvolve a sua “doença” que consiste, ao contrário, numa atenção extrema a determinados objetos:

Cismar por longas infatigáveis horas com a atenção cravada nalgum frívolo motivo à margem, ou na tipografia, de um livro; deixar-me absorver pela maior parte de um dia de verão numa esquisita sombra caindo obliquamente sobre a tapeçaria, ou sobre o soalho; abandonar-me durante toda uma noite observando a chama firme de uma lamparina, ou as brasas de um fogo; sonhar por dias a fio com o perfume de uma flor; repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da frequente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente; perder toda sensação de movimento ou existência física, por meio da absoluta placidez corporal longa e obstinadamente mantida: – tais

eram alguns dos mais comuns e perniciosos caprichos induzidos por uma condição das faculdades mentais, não, decerto, inteiramente sem paralelo, mas definitivamente desafiando toda análise ou explicação. (POE, idem, p. 193-194)

Enquanto a primeira vai aos poucos se desligando do mundo, o segundo, ao contrário, se liga mais a ele, ainda que parcialmente. O efeito do tempo sobre ambos é distinto: em Berenice, é o efeito da corrupção e da dissolução; em Egeu, é o efeito da preservação, embora aquilo que se preserve termine fragmentado: “repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da freqüente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente”. O paralelismo desse processo talvez seja motivado pela doença de Berenice. Quanto mais Egeu nota os efeitos destruidores do tempo, tanto mais ele procura se preservar: sua fixação nos objetos é sua maneira de tentar não sofrer a passagem do tempo, recolhendo-se em si.

A reclusão de Egeu (dentro de si, dentro de biblioteca, dentro do mito) exprime seu desejo de fuga do tempo que conduz à morte, “o voo silencioso das horas com suas asas de corvo” (POE, idem, p. 192). Mas em meio à destruição, ele encontra uma possibilidade de estabilidade nos objetos pelos quais se enlouquece. Em meio à morte que avança sobre Berenice, transformando-a, seus dentes surgem como uma imagem do incorruptível. Egeu se fixa neles como se fixa em qualquer outro objeto banal que encontra, mas com o objetivo de se furtar à passagem do tempo, evitando o que ele tem de contingente. Esse comportamento parece ser uma forma de não se perder aquilo que o objeto representa: os dentes são Berenice. Eles substituem, por contiguidade, o objeto prestes a se perder. Na desfigurada imagem de sua prima noiva, os dentes são o último refúgio de sua integridade, pois essas figuras espectrais, em razão de sua natureza inorgânica, estão imunes à morte e à decomposição. Eles adquirem, então, um caráter imaterial. São idéias:

De Mad’selle Sallé bem já se disse, “*que tous ses pas étaient des sentiments*”, e de Berenice eu acreditava muito seriamente que “*tous ses dents étaient des idées. Des idées!*” — ah, eis aí o pensamento estúpido que me destruiu! “*Des idées!*” — ah, era por isso que eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que sua posse era a única coisa que me devolveria a paz, ao restituir-me à razão. (POE, idem, p. 197-198).

Após fixar-se nos dentes da personagem, o narrador relata a passagem de dois dias, nos quais passou absorvido pela imagem. A marcação

temporal nesse momento é bastante acentuada e se contrapõe à marcação da continuidade da fixação de Egeu. A imutabilidade da imagem dos dentes se opõe às mudanças de luzes da passagem temporal. Mas ela culminará, finalmente, na morte de Berenice. “Eu teria dado mundos para fugir – para escapar da perniciosa influência da mortalidade – para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos” (POE, idem, p. 200). Essa frase resume bem o comportamento de Egeu (e na verdade todo o conto). Pois, de fato, é o que ele faz ao longo do conto: tentar escapar ao confronto com a morte. Mas a morte de Berenice, ou o que ele acredita ser sua morte, enfim não pode ser contornada.

II

“Escapar da perniciosa influência da mortalidade”. O narrador não poupa recursos para este fim. E é isso o que confere a “Berenice” o seu maior interesse, quando nos voltamos para sua forma. Considerando agora o próprio material verbal que o conto mobiliza, pode-se mesmo dizer que a recusa do mundo material é um dado observável diretamente na fatura do conto. Isso explica o incômodo que toma o leitor logo em suas primeiras linhas. O tedioso palavreado que se arrasta durante toda a primeira parte do texto deve-se ao predomínio marcante de um certo tom meditativo, abstratizante, que tende a atrofiar a ação:

A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris, suas colorações são tão variadas quanto as colorações do fenômeno — e também tão distintas, e contudo tão intimamente combinadas. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris! Como pode ser que da beleza derivei um tipo de desencanto? — da aliança da paz um símile da tristeza? Mas assim como, em ética, o mal é consequência do bem, igualmente, com efeito, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança de uma felicidade passada é a angústia do hoje, ou as agonias existentes têm sua origem nos êxtases que poderiam ter existido. (POE, idem, p. 191).

Como nos melhores contos do autor, esse começo é representativo de todo o conjunto, pois antecipa, submerso no discurso especulativo, o sentido final do conto. Notamos aqui o predomínio total de considerações abstratas de ordem geral, caracterizadas pelo uso do tempo verbal no presente e por substantivos que se referem a conceitos genéricos, não a coisas ou situações particulares. Menciona-se *a desgraça*, *a miséria*, sem nenhuma

forma de determinação que as vincule ao infortúnio que o personagem sofreu. Essa universalização também pode ser notada no emprego das conjunções comparativas “como”, que são duas no parágrafo. A princípio, parecem se limitar à mera função ilustrativa, explicativa. Mas, na verdade, e considerando o contexto em que ocorrem, elas apontam para uma ideia de similaridade que é quase uma continuidade entre as coisas comparadas. O primeiro “como” relaciona conceitos abstratos a fenômenos naturais, sugerindo uma identidade entre ambos e desfazendo o antagonismo entre aquilo que é da ordem da cultura e o que é da ordem da natureza. O segundo, com função semelhante, procura vincular a teoria da ética ao particular do parágrafo, isto é, àquilo que está sendo comentado. Procura-se aplicar os princípios da ética à compreensão da alegria/tristeza, generalizando-os ao campo da psicologia. A experiência particular do narrador dilui-se, assim, na generalidade das formas gramaticais empregadas.

Vemos, portanto, que neste primeiro parágrafo a narrativa propriamente dita ainda não começou, embora a produção de sentidos sim: a continuidade aqui sugerida é a célula abstrata da imbricação entre vida e morte, que o texto ruminará continuamente. Mas este começo, de fato, ainda não narra, apenas se limita à reflexão, de modo que não estamos diante de *narração*. Seus elementos, para falar com a terminologia do estruturalismo, são antes *índices* que *funções*.³ Ainda que contribuam para o *sentido*, nenhuma função desempenham na *ação*, que permanece inerte. Logo, o conto começa, mas a narrativa não. Pode-se dizer que há um efeito de retardamento da narrativa, efeito esse que não coloca o tempo em marcha, mas na verdade o suspende.

Esses aspectos, no entanto, não se limitam ao primeiro parágrafo, ainda que nele sejam mais exemplares e próximos da “pureza”. A primeira parte do conto é, em grande medida, atravancada por reflexões, por tempos verbais no presente, estados mentais da personagem, etc., que em nada contribuem para a ação. As marcações do tempo quando enfim aparecem são sumarizadas, porém, não com a finalidade de relatar grande período de tempo transcorrido, pois elas aparecem praticamente isoladas e únicas: “As memórias de meus anos mais tenros estão ligadas a esse lugar, e a seus tomos — dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, *idem*, p. 191). Parecem na verdade tentar limitar pelo laconismo a menção à passagem do tempo.

O que notamos, então, é que o começo paradoxalmente posterga e antecipa o fim: posterga do ponto de vista da ação, que praticamente não acontece (ali não encontramos nenhum “núcleo” que desempenhe função dinâmica nos acontecimentos do conto); antecipa, porém, do ponto de vista do sentido global do conto, que é sugerido em várias de suas partes.

[3] Ao contrário das *funções*, que atuam no nível da ação, regidas por uma relação de causa e consequência, os *índices* remetem “não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das ‘atmosferas’, etc.” (BARTHES, 1972, p. 31).

A recusa do tempo, uma característica do protagonista, como vimos, está sendo também desde o começo realizada na própria forma, na ausência de elementos propriamente narrativos. O que predominam são *índices* que não participam da ação, apenas do sentido, do significado final do conjunto. Mesmo quando não há narração, há algo sendo dito, de modo que não se pode dizer que se trata de uma recusa ou incapacidade do narrador de narrar o desfecho catastrófico de sua história.

Da primeira parte para o final, a ação começa finalmente a ser narrada, porém com o predomínio quase que total de “sumários narrativos” e diluída em especulações filosóficas e outros procedimentos não propriamente narrativos, como citações e comparações. Mesmo alguns momentos importantes do ponto de vista da ação surgem como que rebaixados e imperceptíveis na medida em aparecem inseridos na narração sumarizada que predomina até a metade do conto. O primeiro núcleo da narrativa, isto é, o primeiro acontecimento com função no desenvolvimento da história, é o surgimento da doença de Berenice. Esse acontecimento, contudo, ocorre dentro de um sumário narrativo e é quase que um detalhe a concluir o lapso temporal narrado. Outros momentos importantes do conto também são tratados de forma semelhante, como por exemplo, quando o personagem fala do surgimento de sua “doença”, ou da proposta de casamento feita a Berenice. Em todos esses momentos, a narração ocorre de forma sumarizada, o que significa dizer que as ações são narradas da forma mais abstrata o possível, da forma mais depurada de detalhes, descrições e outros elementos que lhes confira concretude.

Mas se as considerações abstratas, os enunciados de caráter geral e os sumários narrativos diluem e enfraquecem a ação, esses momentos não são os únicos. Ainda que no conto predomine um tratamento sumariado do material narrativo, ele também contém cenas, que são três: o encontro de Egeu com Berenice na biblioteca, sua visita ao cadáver de Berenice, e a cena final no quarto de Egeu. Vale a pena nos determos na análise da primeira:

E enfim o período de nossas núpcias se aproximava, quando, em certa tarde no inverno desse ano — um desses dias extemporaneamente quentes, calmos, brumosos que são a ama da linda Alcyone —, sentava-me eu (e sentava, assim pensei, sozinho) no gabinete interno da biblioteca. Mas, erguendo os olhos, vi Berenice diante de mim.

Era minha imaginação exaltada — ou a influência nebulosa da atmosfera — ou a vaga luz crepuscular do aposento — ou os cinzentos tecidos que caíam em torno de sua figura — que lhe emprestava um

contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar. Ela não disse palavra, e eu — nem por minha vida teria proferido uma sílaba que fosse. Um calafrio gelado percorria meu corpo; uma sensação de insuportável angústia me oprimia; uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma; e, afundando de volta na poltrona, permaneci por algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, os olhos cravados em sua pessoa. Ai de mim! Sua emaciação era excessiva e nem um único vestígio do antigo ser espreitava em uma linha sequer de seu contorno. Até que meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto.

Sua fronte estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvesse eu morrido! (POE, idem, p. 196-197).

Esta cena se caracteriza por uma dificuldade de narrar, em alguma medida. Observe-se a imprecisão na figura de Berenice, imprecisão essa que o narrador não sabe bem explicar a origem (“ou...ou...ou...”). A ação é mínima e se reduz a pequenos espasmos, retraimentos, sensações. Não há diálogo, e o próprio narrador faz notar esse aspecto — que, aliás, caracteriza significativamente o conto inteiro. Na falta de ação vigorosa, a cena se concentra, por um lado, nas sensações do narrador e, por outro, na descrição de Berenice. A vívida descrição de sua decadência física corresponde à imagem da morte com a qual se confronta o protagonista, e que deve ser trazida em sua integridade apenas para melhor mimetizá-la. Parece que esta cena *também paralisa o tempo*, como tendem a fazer outros momentos do conto, pois não há marcações precisas de sua duração, embora haja uma breve menção ao transcurso do tempo. As principais ações que a cena narra transmitem a ideia de recolhimento e paralisia.

Mas nesse ambiente de imobilidade, o narrador nota o aspecto transformado de Berenice, índice do tempo que transcorre, da morte

que se aproxima, a despeito de toda tentativa de evitá-lo. Em meio à petrificação dos personagens que nada dizem e permanecem parados, surge a imagem do tempo na Berenice descaracterizada pela doença. A paralisia e a retração de Egeu correspondem ao medo diante dessa imagem. Nela se cifra a ameaça da morte, da qual o protagonista corre o tempo todo. Mas agora, contra a ameaça feita imagem em sua frente, o primitivo comportamento mimético de Egeu é despertado e ele procura fugir do perigo pela paralisia. Ele se finge de morto para escapar à morte: “A proteção pelo susto é uma forma de mimetismo. Essas reações de contração no homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga tributo de sua sobrevivência assimilando-se ao que é morto”. (ADORNO e HORKHEIMER, p.1985, p. 168.)

Egeu regride então para um estado arcaico anterior ao próprio mito, revelando a verdadeira natureza de sua relação com a mitologia: seu autossacrifício reencena o suicídio de seu antecessor mítico. As aporias do processo de individuação se consubstanciam na personagem de modo paradigmático. Buscando a autoconservação pela renúncia ao tempo em seu caráter de indeterminação e risco, o sujeito se anula enquanto tal. Egeu enfrenta a morte na figura de Berenice, a *portadora da vitória* — mas da vitória alheia. E sai vitorioso do confronto, tanto quanto Ulisses sai do embate com seus inimigos míticos: às custas de sua própria vida, mutilado. “Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende” (ADORNO e HORKHEIMER, idem, p. 61.). A vida de Egeu aparece desde o início ligada à morte: “Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, idem, p. 191). O entrelaçamento entre vida e morte, que o conto trabalha incessantemente, adquire finalmente a imagem da identificação de Egeu com o cadáver de sua noiva:

Ergui brandamente os drapeamentos negros dos cortinados. Deixando que tornassem a descer sobre meus ombros, e desse modo me isolando dos vivos, encerrei-me na mais estrita comunhão com a falecida. A mera atmosfera tresandava a morte. O odor peculiar do caixão me nauseou; e imaginei que um cheiro deletério já exalava do cadáver. Eu teria dado mundos para fugir — para escapar da perniciosa influência da mortalidade — para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos. Mas não estava mais em mim a capacidade de me mover — meus joelhos tremiam sob mim — e permaneci plantado no lugar, contemplando o corpo rígido em todo seu pavoroso comprimento que ali jazia estendido no caixão escuro sem tampa. (POE, idem, p. 199).

III

Ao notar a parcela rarefeita que a ação ocupa na cena em que Egeu encontra Berenice na biblioteca, fomos levados pela análise da forma à conclusão de que o protagonista realiza o que tem sido o trágico destino do indivíduo moderno, cuja necessidade de autoconservação converte-se autossacrifício. Analisávamos alguns aspectos formais do conto e novamente nos vimos enredados em aspectos relativos ao conteúdo. Mas gostaríamos de propor que nada há de acidental nessa passagem da análise da forma para uma análise do conteúdo da obra. Acreditamos que a autoconservação do protagonista é na verdade um dado da própria forma. Seu conteúdo, as vicissitudes da história de Egeu, pode ser lido, na verdade, como uma metáfora da própria obra de arte autônoma, em todas suas ambivalências.

As exigências de autonomia e coerência que as obras de arte modernas se impõem parecem de alguma forma ecoar as contradições do indivíduo autodeterminado. Observando a questão da necessidade de coerência interna das obras de arte, Adorno escreve:

A obrigação de as obras de arte se identificarem consigo mesmas, a tensão em que caem e que as liga ao substrato do seu contrato imanente e, por fim, a ideia tradicional da homeostase a conseguir precisam do princípio de consequência lógica: tal é o aspecto racional das obras de arte. Sem a sua obrigação imanente, nenhuma seria objetivada. (ADORNO, 2008, p.209)

É precisamente essa coerência interna, no intento de estabelecer e preservar sua autonomia, que se revela não apenas a virtude, mas também e a fraqueza de toda obra de arte:

Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. (ADORNO, idem, p.221)

Esse aspecto contraditório da necessidade de coerência interna também está presente na obra de Poe. O próprio Adorno reconhece o escritor norte-americano, ao lado de Baudelaire, como um dos primeiros artistas a lidar com essa contradição:

Os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte. Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente. (ADORNO, idem, p.205)

“*The Philosophy of Composition*”, que reúne os princípios gerais da estética de Poe (e não apenas da lírica), talvez seja o melhor texto para pensar como o autor concebe as questões relativas ao problema da coerência interna das obras de arte. Neste ensaio, como sabemos, o autor pretende nos convencer de seu controle absoluto sobre os elementos envolvidos na composição de seu famoso poema “*The Raven*”:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência de um problema matemático. (POE, 2009, p. 115).

Será puro exagero retórico ou força de expressão quando o autor diz *nenhum ponto*? Borges certa vez ponderou que obter um texto completamente isento da contribuição do acaso seria prerrogativa exclusiva da divindade, a “inteligência infinita” que redigiu as sagradas escrituras das quais tanto se ocupam os cabalistas. O texto dos homens não seria assim. O texto da comunicação cotidiana, como uma notícia de jornal, por exemplo, está repleto de acasos; o texto dos poetas, apenas modifica o lugar onde o acaso se manifesta: não na forma, mas no conteúdo. O texto do “escritor intelectual”, contudo, seria o que mais se aproxima desse propósito, em sua tentativa de limitar o arbitrário:

Este, seja em seu manejo da prosa (Valéry, De Quincey), seja no do verso, certamente não eliminou o acaso, mas o recusou na medida do possível, e restringiu sua aliança incalculável. Remotamente se aproxima do Senhor, para Quem o vago conceito de acaso não tem nenhum sentido. (BORGES, 2011, p. 491, tradução minha).

Digamos, então, que aquilo que Poe mente no factual, revela-se verdadeiro no que se refere às suas intenções. Ainda que inalcançável, é ambição mesmo do poeta uma composição em que tudo esteja absolutamente determinado. Ao lidar com a impossibilidade incontornável do controle realmente absoluto, só caberia a esses escritores essa espécie de *tour de force* que os levaria à tentativa de reduzir ao máximo a contingência da forma, sendo o conto poeano, no âmbito da narrativa em prosa, o melhor caminho para isso.

Para tanto, Poe estabelece alguns princípios. O mais célebre é o sempre citado trecho do segundo parágrafo do ensaio:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, podemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, *idem*, p.113)

Poe estabelece aqui o princípio que amarra ou prende toda a obra, aquilo que mantém unido e coeso seu material e o que determina a necessidade de cada coisa dentro de um texto: o final. Note-se, porém, que o que está em jogo aqui é mais do que uma trama bem construída, na qual cada elemento do enredo tem uma funcionalidade do ponto de vista da ação. Não apenas os *incidentes*, mas também o *tom* deve estar subordinado à intenção do autor. Uma forma prática de compreender tal distinção é relacioná-la àquela já mencionada anteriormente entre *funções* e *índices*, respectivamente. Neste sentido, a ideia de efeito final é de natureza mais semântica do que narrativa. Não se trata apenas de defender a prioridade do “acontecimento puro”, como sustenta Cortázar.⁴ Também os comentários marginais, também os detalhes não propriamente narrativos podem ser significativos, e “Berenice” é o melhor exemplo dessa afirmação. *Incidentes* ou *tons* são meros meios para se atingir o efeito desejado pelo autor e, como tais, estão à sua livre disposição, podendo ser manejados livremente visando à eficácia do discurso.

Mas, além dessa concepção teleológica de narrativa, em que tudo deve estar subordinado ao efeito, interessa também a Poe definir o efeito como *unitário*. A *unidade de efeito* é uma de suas idéias mais importantes sobre o conto:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído [...] e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, *idem*, p.116)

Deixando de lado a questionável justificativa psicológica invocada pelo autor, a saber, que emoções intensas são breves por necessidades

[5] René Wellek observou que “o argumento contra o poema e o romance longos é plausível somente nos moldes de uma teoria psicológica segundo a qual o efeito estético depende antes de um momentâneo excitação nervoso do que da contemplação de uma estrutura verbal possivelmente extensa. Mesmo em fundamentos psicológicos, a continuidade da imersão durante vários dias, a convivência com uma obra de arte, podem ser defendidas com sucesso.” (WELLEK, 1971, p.162)

[4] “Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido” (CORTÁZAR, 2008, p.122).

psíquicas⁵, a questão da brevidade da composição pode corresponder ao desejo de domínio total sobre o material literário, na medida em que é mais exequível fazê-lo em 20 páginas do que em 200. Mas a brevidade é também a garantia de sua *totalidade*. A necessidade de que o conto ou o poema seja lido de uma só assentada para que os negócios da vida prática não interfiram em seu efeito expressa na verdade a exigência de autonomia do sentido do texto. Isso fica mais claro na resenha dedicada ao livro de Hawthorne, já mencionada na abertura deste trabalho:

Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (POE, 2011, p. 338).

Existe uma relação entre a *unidade de efeito* e o tempo da leitura, como se durante esse período as “impressões do livro” devessem ser exclusivamente influenciadas... pelo livro: “A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada.” (POE, *idem*, p. 339). Mas, parafraseando Mallarmé, um livro não se faz com ideias ou impressões, se faz com palavras. Na prática, portanto, essa proposta pretende limitar as possíveis reverberações semânticas do material verbal empregado. Aquilo que se situe fora do sentido pretendido será um erro, um desvio.

Tomando por base uma distinção estabelecida por Antonio Candido a respeito das funções que os detalhes assumem na narrativa, podemos dizer que a realização da *unidade de efeito* em “Berenice” equivale a uma tentativa de supressão quase total daquilo que o crítico chamou *função referencial* dos pormenores (isto é, o detalhe bruto e desprovido de sentido) em proveito unicamente de sua *função estrutural*, aquela que “resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que, no texto, garantem a formação do seu sentido específico e adequação recíproca das partes (coerência)” (CANDIDO, 2004, p.136). É assim que sugerimos entender a noção de *unidade de efeito* em Poe: como uma particularização dos sentidos das palavras empregadas, que passam a ser internamente limitadas e determinadas pelo contexto da obra, pela sua unidade, e livres da obrigação de fidelidade documentária ao real. Ou como o conceito de “construção” da estética de Adorno, que “arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma nova unidade.” (ADORNO, *idem*, p.94)

A partir desse ponto de vista, aqui começam a se revelar os impasses da forma do conto em sua vertente poeana. Pois se “The Philosophy of

Composition” pode ser lido como uma firme e pioneira defesa da autonomia artística, deve ser considerado também em tudo o que tem de problemático. A unidade de efeito, se por um lado garante a existência objetiva e autônoma da obra de arte, por outro termina por exercer uma violência contra seus materiais, como Adorno observou, a propósito da obra de arte em geral:

“O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação social da realidade empírica é mais do que uma analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade de sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido de sua realidade” (ADORNO, idem, p.213).

O programa de completo domínio do material literário sintetizado no conceito de *unidade de efeito* parece já se manifestar em “Berenice”. Seu autor busca dominar totalmente o material, para que nada possa escapar ao seu controle, isto é, o efeito buscado. Para isso, Poe procura reduzir as palavras a puras portadoras do sentido buscado, ao evitar coisas concretas, imagens que possam remeter a algo no mundo. Daí a abundância um tanto incômoda das abstrações e generalizações que vemos observando ao longo da primeira parte deste trabalho. O predomínio de materiais verbais abstratos em “Berenice” equivale a uma tentativa de fazer o significante não se desviar do significado pretendido. O material não deve chamar a atenção para nada que não seja o fim buscado: é o medo da dissolução no amorfo, de que falam Adorno e Horkheimer, que agora se manifesta como uma característica do próprio conto. A auto-conservação se traslada para a forma, que “sacrifica” seu material tanto quanto Egeu mutila Berenice e a si próprio, buscando preservar a vida: “As obras matam-no ao quererem fazer durar o transitório – a vida – e salvá-lo da morte.” (ADORNO, idem, p.206).

O soterramento da ação em meio ao discurso abstrato parece corresponder ao imperativo de coerência do conto levado às suas últimas consequências. É como se o conto pretendesse evitar a precariedade e a imprevisibilidade do mundo empírico, sujeito às intempéries da temporalidade, evitando a mínima parcela do imotivado no discurso narrativo: a ação e os detalhes concretos de que ela necessita. Parece ser o modo como o autor constrói o sentido da maneira mais formalizada possível, isto é, livre da “mácula” de todo e qualquer vestígio de materialidade do mundo que as palavras trazem consigo. A forma do conto expressa o desejo de seu protagonista, o desejo de que os dentes de Berenice sejam “idéias” – e nada mais.

Pode-se certamente objetar que neste conto de início de carreira o autor ainda não tenha alcançado certo equilíbrio, que a receita ainda não estava de todo aperfeiçoada. É possível. Mas talvez também não seja inoportuno sugerir que, em seu desajuste, “Berenice” termina por desvelar uma significativa tendência da forma do conto praticada por Poe e possivelmente de boa parte arte moderna que se seguiria. ■

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa" In BARTHES e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORGES, Jorge Luis. "Una vindicación de la cábala" In. *Obras completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

CANDIDO, Antonio. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)" In *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CORTÁZAR, Julio "Poe: o poeta, o narrador e o crítico" In *Válise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FORCLAZ, Roger. "A Source for 'Berenice' and a Note on Poe's Reading," In *Poe Newsletter* (Oct. 1968), 1:25-27. Disponível em <<http://www.eapoe.org/psstudies/ps1960/p1968206.htm>>. Acessado em 13 dez. 2014

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009

_____. "Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne" In KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. *Contos de Imaginação e de mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

WEEKS, Karen. "Poe's feminine ideal" In HAYES, Kevin J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press: 2004.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. V. III. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Herder/Edusp, 1971.



ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE EXPERIÊNCIA E NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014 e indicados para publicação pela Profª Andrea Saad Hossne.

LA DOULEUR

E A COMPREENSÃO DO CONTEMPORÂNEO

— LAURA DEGASPARE MONTE MASCARO

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos analisar brevemente a obra *La Douleur* de Marguerite Duras principalmente em seu caráter de literatura de testemunho, enquanto uma literatura preocupada com o eu e com o mundo. Para a referida análise, partiremos de uma articulação entre o tratamento que Giorgio Agamben dá ao contemporâneo e aquele que Hannah Arendt dá ao pensar entre o passado e o futuro; em segundo lugarnos questionaremos acerca do tipo de compreensão trazida pela obra sobre o mundo a partir do “eu” que narra suas vivências, e finalmente consideraremos o modo pelo qual a obra alcançaria essa compreensão.

Palavras-chave: Literatura de Testemunho, Contemporâneo, Marguerite Duras, Hannah Arendt, Giorgio Agamben

ABSTRACT

This paper intends to analyze briefly Marguerite Duras’ La Douleur specially concerning its character of testimonial literature, as a literature bound to the self and to the world. For this analysis, we will depart from an articulation between the treatment given by Giorgio Agamben to the contemporary and the one given by Hannah Arendt to the faculty of thinking between past and future; secondly, the work will raise a question about the kind of understanding brought by Duras’ La Douleur on the world and the “self” that narrates its experiences, and finally we will consider the way by which the book reaches such understanding.

Keywords: Testimonial Literature, Contemporary, Marguerite Duras, Hannah Arendt, and Giorgio Agamben.

INTRODUÇÃO

Em sua obra *La Douleur*, de 1985, Marguerite Duras narra suas vivências enquanto membro da resistência à ocupação nazista na França, mais particularmente como integrante do *Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés* (MNPGD). Duras teve sua vida atravessada por esses eventos e a eles reagiu, não como quem a historiografia consideraria uma grande protagonista, mas como alguém

que teve seu destino determinado pela política e pela história: seu marido, Robert Antelme¹, foi preso e deportado para campos de concentração na Alemanha em virtude de sua atuação no movimento de resistência, o que acarretou uma *suspensão* no curso de sua existência.

O primeiro texto que compõe a obra e a ela confere seu título, é um *récit* aparentemente escrito concomitantemente às vivências de Duras na espera por seu marido deportado, e de sua chegada em deploráveis condições físicas e psicológicas. Teria por fonte os diários pessoais da autora escritos em 1945. Os outros textos que compõe *La Douleur* também trazem relatos do período: do movimento de resistência, da liberação, da *Justice de l'épuration*² ao fim da segunda Guerra Mundial, sejam eles expressamente testemunhais ou ficcionais³.

Os textos testemunhais oferecem a reconstituição de uma arqueologia pessoal da dor, do ponto de vista da autora-narradora-personagem em primeira pessoa, ou de alguém que figura em seu lugar em terceira pessoa. Estaríamos, assim, principalmente diante do que se denomina literatura de testemunho, embora muitas vezes essa literatura de testemunho contenha traços autobiográficos e daquilo que se denomina autoficção⁴.

O testemunho, e com ele a literatura de testemunho que surge após a Segunda Guerra Mundial, tem uma relevância que nos obriga a rever todas as noções herdadas de séculos de filosofia, historiografia, de teoria literária e dos gêneros. A literatura de testemunho seria mais do que um gênero, sendo uma face da literatura que vem à tona na época de catástrofes – cada vez mais presentes e constantes, como

diagnosticara Walter Benjamin – e que compele à revisão de toda a história da literatura a partir do questionamento de sua relação e compromisso com o real⁵.

A literatura de testemunho se articula entre a necessidade premente de narrar a experiência vivida, e a percepção da insuficiência da linguagem diante dos fatos (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46). Acrescentamos⁶ a essa articulação a questão da impossibilidade de uma memória plena e total dos eventos vividos, a passagem do tempo e a transformação do sujeito autor⁷. O próprio Robert Antelme, no início de seu relato *L'Espèce Humaine* conta a distância entre a experiência vivida nos campos de concentração e a linguagem de que dispunha. Outra dificuldade nesse relato é a dificuldade do distanciamento dessa experiência. Ele relata: “nós ainda estávamos lá”, o que nos permite inferir não que ele ainda estava no campo, mas que o campo ainda estava nele, o havia transformado.

Vale destacar que diferentemente do gênero autobiográfico ou do que se classifica mais recentemente como autoficção, a literatura de testemunho não é centrada apenas na constituição do “eu” ou na sua reinvenção, mas também têm uma preocupação com o elemento “real”⁸ que perpassa a experiência vivida, e assim vincula-se também aos acontecimentos que foram compartilhados com o mundo⁹, e à história humana. Arriscamos argumentar que o testemunho, nesse caso, constitui-se com base em uma dupla perspectiva, que pode ser explicada com base na noção linguística

[1] Robert Antelme escreveu o livro *L'Espèce humaine* (1947) para dar conta de suas vivências como deportado nos campos de concentração, trazendo não apenas um relato testemunhal escrito a posteriori, mas um livro dos campos, que podemos crer ter sido começado nos campos, como forma “silenciosa” de luta contra aqueles que tentavam lhe negar a humanidade e como tentativa de superar “*la distance que nous* [os deportados] *découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions en train de poursuivre dans notre corps.*” (ANTELME, 1957, p. 9). Seu livro é uma referência naquilo que chamamos da literatura de testemunho após Auschwitz.

[2] Trata-se de um movimento ocorrido após a Libertação da França do domínio alemão de “justiça de purificação”, no qual colaboradores - e mesmo pessoas ligadas aos colaboradores - foram perseguidos e punidos de forma violenta com execuções sumárias, processos iníquos, linchamentos e humilhação de mulheres que tiveram relações amorosas com nazistas ou colaboracionistas.

[3] Os dois últimos textos, apesar de essencialmente vinculados por sua temática à Segunda Guerra Mundial, são expressamente ficcionais, e não teriam a mesma pretensão “testemunhal” que os demais. Nas palavras de Duras (1985, p. 194): “*C'est inventé. C'est de la littérature.*”

[4] Veremos que muitas vezes essa literatura de testemunho tem traços de autoficção, principalmente quando narrada no presente, apesar de não poder ser caracterizada dessa forma segundo a perspectiva francesa, principalmente por não ter a forma de um romance.

[5] Aqui, o real não deve ser confundido com a “realidade” tal como pensada pelo romance naturalista e realista, mas como um evento vivido, inscrito na mente e corpo daqueles que o experienciaram tanto quanto na História do mundo, e que resiste à representação tal como um trauma.

[6] No campo da teoria literária acerca da autobiografia, o questionamento da unidade do sujeito já vinha sendo realizado pelo menos desde Paul de Man, em seu artigo “Autobiography as De-facement” de 1979, onde ele a partir de uma filosofia desconstrucionista, não apenas coloca em questão a pretensão de verdade mimética da representação autobiográfica, afirmando que “It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable.” (DE MAN, 1979, p. 921), como também evidencia a ilusão de uma vida e de um sujeito unificado no tempo que servem de referência à obra, colocando em xeque a própria existência do sujeito. Ao que nos parece, a crítica da representação do real já havia sido discutida em relação ao conceito de *literatura de testemunho*, no entanto, a crítica à unidade do sujeito, como aquela operada por Beatriz Sarlo parece ser mais recente.

[7] Que na maioria das vezes se identifica com o narrador e personagem em primeira pessoa.

[8] Quase sempre traumático (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48)

[9] Que seria esse espaço entre os homens, que se forma quando nos agrupamos, conforme a teoria de Hannah Arendt.

trazida por Barthes, a diátese¹⁰; sendo que aquele que testemunha ocupa a posição ativa, como se testemunhasse algo que está fora dele (o real, o acontecimento), e média, em que testemunha a sua própria vivência.

Nesse sentido, também possui uma vinculação com o presente, com o que é contemporâneo. Mesmo quando se coloca como ato de memória, busca resgatar o que foi vivido como presente, e assim tem o compromisso de narrar e conferir um sentido ao contemporâneo, à sua própria época.

Assim, pretendemos realizar uma breve análise da obra *La Douleur* de Marguerite Duras principalmente enquanto literatura de testemunho, partindo, primeiramente, de uma articulação entre o tratamento que Agamben dá ao contemporâneo e aquele que Arendt dá ao pensar entre o passado e o futuro; em segundo lugar, do questionamento acerca do tipo de compreensão trazida pela obra sobre o mundo a partir do “eu” que narra suas vivências, e finalmente do modo pelo qual a obra alcançaria essa compreensão.

MARGUERITE DURAS ENTRE O PASSADO E O FUTURO

Como dissemos, o período de dominação da França pela Alemanha durante a Segunda Guerra mundial provocou uma espécie de suspensão no curso da vida de Duras. Suspensão esta que coincide, no plano histórico, ao “intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda” (ARENDT, 2003, p. 35-6). No entanto, tanto no plano da compreensão do *eu*, da identidade, como no plano da compreensão do mundo, esses hiatos na existência, assim como na história, podem conter o momento da verdade¹¹.

Arendt, no prefácio de *Entre o passado e o futuro* trata da experiência do poeta René Char na resistência francesa - experiência esta compartilhada por Duras. O colapso da França esvaziara o cenário político do

país e os poetas e intelectuais da época viram-se sugados para a política (ARENDT, 2003, p. 29). Após alguns anos, foram liberados deste “ônus” e retornaram a seus afazeres, sendo mais uma vez, como Char coloca, “separados do ‘mundo da realidade’ por uma épaisseur triste de uma vida particular centrada apenas em si mesma”. Arendt pretende definir melhor o que seria o “tesouro” que teve de ser abandonado por esses intelectuais quando os “anos essenciais” terminaram, e chega à seguinte formulação:

[...] parece ter consistido como que de duas partes interconectadas: tinham descoberto que aquele que “aderira à Resistência, *encontrava a si mesmo*”, [...] podendo permitir-se “desnudar-se”. [...] assim, sem sabê-lo ou mesmo percebê-lo, [havi]am começado a criar entre si um espaço público onde a liberdade poderia aparecer. (ARENDT, 2003, p. 29)

Por um lado, aqui, é possível perceber como a experiência da política pode ser transformadora e reveladora, ao mesmo tempo do mundo e do indivíduo. Nesse sentido, a dimensão subjetiva está intimamente conectada à vida pública¹². Por outro lado, é preciso saber como lidar com o legado de transformações do que foi vivenciado durante a Segunda Guerra Mundial, para superar o hiato provocado também pelo evento da Shoah – que não poderia ser dissociado da experiência da Resistência –, de uma violência e irracionalidade sem precedentes, que provocou uma ruptura entre o passado e o futuro. Seja na vida dos membros da resistência, seja na tradição europeia herdada do passado, esses anos representaram uma ruptura, que refletiu em um hiato compreensivo no plano pessoal e coletivo – “*notre héritage n’est précédé d’aucun testament*” (CHAR, 1946, *apud* ARENDT, 2003, p. 28).

Segundo Arendt (2003, p. 31), o tesouro dos membros da resistência foi perdido e essa perda “consumou-se, de qualquer modo, pelo olvido, por um lapso de memória que acometeu não apenas os herdeiros, como, de certa forma, os atores, as testemunhas, aqueles que por um fugaz momento retiveram o tesouro nas palmas de suas mãos; em suma, os próprios vivos.” Para evitá-la e saber como rearticular o passado e projetar o futuro, era preciso que ao ato, ao acontecido, fosse dado um acabamento pensado após o ato.

[10] A “diátese” designa a forma como o sujeito do verbo é afetado pelo processo. Ele utiliza o verbo *sacrificar* (ritualmente) como exemplo, em que “é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta; no caso ativo, o processo realiza-se fora do sujeito, pois, se é verdade que o sacerdote faz o sacrifício, não é afetado por ele; no caso médio, ao contrário, ao agir o sujeito afeta-se a si mesmo, permanece sempre no interior do processo, mesmo que esse processo comporte um objeto.” (BARTHES, 2004, p. 22)

[11] A verdade aqui não pode ser entendida em sua acepção moderna e inequívoca, como algo que se deduz do processo da história, tendo em vista que a própria Arendt (2003, p. 41), em outro momento, ressalta que os exercícios do pensamento e da compreensão põem em suspenso o “problema da verdade”.

[12] Creio que esta reflexão de Arendt contesta em parte a ideia de Walter Benjamin de que as experiências a partir da 1ª Guerra Mundial haviam se tornado impossíveis, tendo em vista que apesar do choque e do trauma, foi possível para essas pessoas terem uma experiência tanto pública como privada, que se constituiu principalmente a partir de sua narração.

Vale destacar que Arendt vincula a atividade do pensar com o lembrar, afirmando ser a memória um dos mais importantes modos do pensamento. As lembranças constituem os fios que serão tecidos e articulados pelo pensamento. Mas como dar esse acabamento àquilo que foi vivido contemporaneamente?

Conforme o pensamento de Giorgio Agamben (2009, pp. 58-59), o contemporâneo é aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, mas que não coincide perfeitamente com ele, sendo exatamente por isso, por conta desse deslocamento, capaz de percebê-lo e apreendê-lo. Assim, a relação do homem contemporâneo com seu próprio tempo é de uma aderência por meio de uma dissociação e de um anacronismo. Consideramos adequada a aproximação dessa noção do contemporâneo à parábola de Kafka da qual se utiliza Hannah Arendt para explicitar o que significa estar “entre o passado e o futuro”.

A autora busca encontrar o lugar do pensamento entre as forças antagônicas do passado e do futuro que comprimem o homem que luta contra elas¹³. Na referida parábola, a única solução desse impasse seria que o homem que vive no intervalo entre o passado e o futuro saltasse para fora da linha de combate e fosse alçado à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. Arendt (2003, pp. 37-38) observa que à parábola kafkiana deste evento-pensamento falta uma dimensão espacial em que o pensar possa ser exercido sem ser forçado a saltar para fora do tempo humano. Nesse sentido, o pensar sobre os eventos vividos e sobre o presente não poderia ser exercido de fora do tempo humano: é preciso que haja uma aderência a essa posição presente¹⁴ - com o que concorda Agamben. Arendt (2003, p. 41) afirma: “[...] meu pressuposto é que o próprio pensamento emerge de incidentes da experiência viva e a eles deve permanecer ligado, já que são os únicos marcos por onde pode obter orientação.”

A partir daí, podemos caracterizar a obra *La Douleur* como fruto da postura contemporânea de Duras. Em primeiro lugar, é preciso pensar que embora a maior parte dos textos da obra tenham sido escritos *a posteriori*, sejam eles expressamente testemunhais ou ficcionais, eles são narrados

em grande parte no presente, sendo que o primeiro possui notas temporais, datações mais ou menos precisas introduzindo cada parte, tendo em vista tratar-se de um diário recuperado. Desse modo, existe um compromisso da autora, o que é um traço característico de sua obra em geral, em narrar no presente, inserindo-se naquilo que é vivido contemporaneamente, mesmo que o empreendimento narrativo que articula a memória seja posterior.

Por outro lado, embora Duras se insira como narradora e muitas vezes personagem nesse presente, ela também consegue operar um deslocamento necessário para sua compreensão. Isso também a caracteriza como uma autora comprometida com a compreensão de si própria e do mundo. Não podemos esquecer que a publicação de *La Douleur*, seguiu justamente o conselho de Arendt (2003, p. 35-6) aos historiadores e àqueles comprometidos em pensar o hiato entre o passado e o futuro: sua mente foi obrigada a dar duas reviravoltas: primeiro ao escapar do pensamento para a ação, e a seguir, quando a ação, ou antes, o ter agido, forçou-a de volta ao pensamento.

Isso fica mais evidente nos textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” em que ela separa e distancia do diário “La douleur” “pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas” (DURAS, 1985, p. 138), estabelecendo assim um distanciamento. Contudo, esse distanciamento pode ser interpretado de diversas maneiras: o “écart” existe a princípio¹⁵ tanto entre os momentos de elaboração dos textos, como também é uma separação física, em seções diferentes, com preâmbulos próprios que fornecem chaves de interpretação diversas, sendo que “La douleur” poderia ser visto como um rastro, um instrumento de *hypómnesis*, um registro do que foi vivido como presente no presente, e os textos mencionados - “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” - como um registro da memória de uma experiência passada, sobre a qual incide não apenas a impossibilidade da totalidade da percepção do mundo, como também o esquecimento, o trauma. No entanto, acreditamos que mesmo no caso do diário “La douleur”, as reviravoltas entre a ação e o esforço compreensivo estejam presentes em alguma medida, e isso se dá por meio de uma releitura e reescritura desse diário.

Assim, muito embora o tempo narrativo dos textos seja o do presente da guerra, tendo sido os diários que deram origem a “La douleur” redigidos aparentemente em 1945 ou pouco tempo depois, a publicação do livro deu-se em 1985, sendo que uma versão desse texto foi publicada

[13] É interessante notar que não apenas o passado espreita e comprime o presente, mas também o futuro, que remete a mente do homem de volta ao passado. Nesse evento-pensamento, o tempo não é um contínuo, mas é partido ao meio, cindido apenas pela inserção do homem nessa temporalidade.

[14] Na denúncia de Nietzsche contra posições da história traduzidas em poder simbólico, ele trata de uma direção sobre o pensamento, que seria repressora dos impulsos do presente (SARLO, 2005, p. 10-11). Na visão de Arendt a partir de Kafka, pelo contrário, as forças vêm de duas direções e o deslocamento do pensamento ainda lastreado no presente é que permitiria ao homem ser juiz dessa batalha.

[15] Isso porque a própria autora declara não ter certeza de que esse diário tenha sido escrito no momento em que aguardava o retorno de Robert Antelme.

anteriormente em 1976 na *Revue Sorcières*. Em um preâmbulo ao primeiro texto intitulado “La douleur”, a autora, que então se coloca fora da narrativa, estabelecendo o vínculo desta com o vivido, escreve:

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la Gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal (...)

Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

(...) La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.

(DURAS, 1985, p. 12)

Embora não tenhamos tido contato com os manuscritos, sequer com a edição de 1976, supomos que tenha havido um trabalho de reescritura desse texto *après-coup*, quando ela se volta para o passado e para seus manuscritos não se lembrando sequer de ter narrado essas vivências.

Esse preâmbulo suscita diversas questões que não podem ser respondidas, mas que nos apontam para a forma como se dá essa narrativa do contemporâneo e com ela a articulação do pensamento. Seria o registro encontrado nos *cahiers* coerente com a memória viva da autora em relação ao ocorrido? Provavelmente não, pois eles se distinguem essencialmente enquanto presença e ausência. Seria a memória viva de Marguerite mais verdadeira do que o rastro¹⁶? Talvez mais condizente com essa própria *mnème* (memória), no entanto, talvez não tão condizente com a mulher que viveu os fatos narrados. Talvez essa mulher

tenha mudado, sofrido uma transformação e, com ela, essa memória viva. No entanto, esse rastro, instrumento de *hypómnesis* (rememoração) permaneceu estático no tempo.

E no momento da leitura, pela autora, de seu relato, ocorre o encontro entre as duas Marguerites, o encontro da escritora com um espectro. Diante disso, ela questiona a adequação da palavra “écrit” para a atividade que realizou e para o produto de tal atividade, uma vez que a palavra, do modo como foi usada, designa tanto a atividade da *écriture*, de abertura desse caminho, quanto o rastro em si: “La Douleur *est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot ‘écrit’ ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n’ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m’a fait honte.*” (DURAS, 1985, p. 12)

Além disso, quando pensamos na realidade vivida enquanto trauma, não podemos deixar de lembrar como a psicanálise vê esse “armazenamento” do passado: enquanto inscrição, que é sempre lida *après-coup* (SELIGMANN-SILVA, 2003), o que coincide com a forma como esse “écrit” foi lido pela autora. Aliás, a própria forma como o diário foi escrito e redescoberto imitam a forma de inscrição e (não)memória do trauma, a estrutura do trauma, visto que o diário contém a inscrição de vivências da autora em uma camada profunda, nos “*cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château*”, da qual ela não tem nenhuma lembrança, mas que no entanto marca profundamente sua vida e a identidade, como a coisa mais importante de sua vida, e a qual emerge involuntariamente quando menos se poderia esperar, como memória involuntária.

Desse modo, o pensar o contemporâneo é derivado essencialmente da experiência vivida no presente, ao mesmo tempo em que promove um deslocamento, encontra um espaço ainda no tempo humano para olhar para as forças do passado e do presente que o comprimem. A partir de uma “guinada subjetiva” ocorrida no século XX e analisada por Beatriz Sarlo, na inscrição da experiência passou a se reconhecer uma verdade, uma fidelidade ao ocorrido. Contudo, na visão da autora, não é o bastante supor que a hipotética continuação entre experiência e relato garanta uma representação verdadeira ou uma maior compreensão do ocorrido. É preciso que na representação da memória da experiência incida o pensamento e o julgamento. Como coloca Sarlo (2005, p. 26), citando Susan Sontag, “Talvez se dê valor demais à memória e um valor insuficiente ao pensamento”.

Por um lado, quando tratamos da representação da memória, mesmo que de um passado recente, é preciso que se reconheça que a origem dessa representação é múltipla. Distanciamo-nos com base

[16] O rastro (*trace*) é um conceito extraído da obra de Jacques Derrida que se vincula geralmente ao retorno ao vivido. É o fundo sobre o qual se inscrevem a escritura, o rastro, o arquivo etc. Em geral relaciona-se à ausência, como no caso da escritura, ou às inscrições da presença, como no caso da memória ou do trauma. Neste caso, o “rastro” refere-se ao registro do vivido pela escritura, em oposição à memória viva. Basta que algo seja inscrito para que seu rastro permaneça, correndo sempre o risco de ser apagado mais tarde. A realidade de algo é seu próprio rastro. Não houve jamais a coisa em si, porque aquilo que ocupava o lugar da origem era desde sempre um rastro.

em um pensamento desconstrutivo¹⁷ do conceito platônico de mimese, comandado pela hierarquia entre o imitante e o imitado, com base em uma lógica da identidade que remete sempre a uma origem simples. No caso dos textos de pretensão testemunhal em *La Douleur*, a origem é claramente múltipla: os fatos vivenciados pela autora no movimento de resistência francesa e de *justice d'épuration*; a memória viva da autora no momento da narração do ocorrido; o reordenamento (ou desordenamento), e a recriação dessa memória para que pudesse ser convertida em uma narrativa.

Por outro lado, é importante destacar que tanto a experiência como a atividade da lembrança só contribuem para a compreensão do ocorrido na medida em que integram a atividade do pensar, que consiste, no caso de uma narrativa, no processo de reordenamento e recriação a partir da lembrança. Apenas no pensamento pode o homem habitar a lacuna¹⁸ entre o passado e o futuro, sendo que no plano absolutamente concreto, a seta do tempo continua a correr exclusivamente para frente e o presente, como vimos, é deixado para trás, só podendo ser recuperado precariamente na atividade da rememoração, ou por meio dos rastros.

Selligmann-Silva (2003, p. 50) compartilha essa visão, concordando com o fato de que muito se produziu no sentido de aumentar nosso conhecimento acerca dos eventos – da Shoah - em si, mas que nossa compreensão desses eventos continua sendo um trabalho em andamento e sempre incompleto, porquanto lida com o próprio pensamento e suas categorias. Nesse sentido, nos questionamos: a obra *La Douleur* teria procurado alcançar essa compreensão? Como? Para responder a essas questões, primeiramente traçaremos um caminho para esclarecer os pressupostos teóricos dos quais partimos para a análise da obra.

[17] Derrida trata de duas formas de pensar a origem: a primeira, comandada pela lógica da identidade (ilusão transcendental), em função da presença em todas as suas formas; a segunda que não remete a um centro transcendental, mas a uma origem sempre dividida, a uma dupla fonte (NASCIMENTO, 2001, p. 70-71). Em consequência, ao operar uma crítica da metafísica da presença, Derrida nos permite analisar o jogo representativo do ponto de vista da desconstrução, do fato que esse jogo está presente na dinâmica da memória e de sua representação.

[18] Para Arendt (2003, p. 40): “[a lacuna] bem pode ser a região do espírito, ou antes, a trilha plainada pelo pensar, essa pequena picada de não-tempo aberta pela atividade do pensamento através do espaço-tempo de homens mortais e na qual o curso do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico.” Curioso notar que Derrida comparava metaforicamente a escrita e a inscrição com a abertura de uma trilha, de um caminho, com uma “picada”, citando Lévi-Strauss.

COMPREENSÃO A PARTIR DAS FACULDADES DE PENSAR E JULGAR

Em primeiro lugar, é preciso destacar que utilizamos a palavra “compreensão” em vez de “entendimento” ou “conhecimento”, porque estes últimos estariam vinculadas ao que Kant chama de intelecto (*Verstand*), ao passo que a compreensão ao que ele denomina razão (*Vernunft*). Em sentido amplo, este último visa à elaboração de um sentido, enquanto que o primeiro a uma cognição, à apreensão por meio de percepções que são dadas pelos sentidos, objetivando um conhecimento verificável (ASSY, 1997), o que é justamente o que o testemunho não pode fornecer, embora muitas vezes tenha essa pretensão¹⁹.

Sarlo (2005) sugere que é justamente desse imediatismo da percepção e daquilo que é familiar que o testemunhodeve se afastar para que se constitua a partir do pensar. Assim, o pensamento diz respeito ao desvelamento do sentido, à necessidade de compreensão, e não à busca pela verdade enquanto adequação da metafísica clássica.

Como foi posto anteriormente, a literatura de testemunho teria uma forte vinculação com a atividade compreensiva, sendo que a busca de sentido nos acontecimentos do mundo permite evitar a reedição, no caso da Segunda Guerra, de mecanismos de exclusão, violência e aniquilamento. Nesse sentido, a faculdade de julgar²⁰, que é uma forma de construir uma ponte entre o eu e o mundo, deve ser considerada como fonte dessa compreensão. Embora a faculdade de julgar seja distinta do pensar, ela está ligada à corrente livre do pensamento, da qual se alimenta: “como uma faculdade distinta do pensar e do querer, no pluralismo do cogito arendtiano é a capacidade de lidar com o particular sem perder o horizonte do seu significado geral.” (LA FER, 2007, p. 299).

Essa compreensão se daria com base no senso comum que, por seu turno, depende da capacidade de imaginação e de representação, de sair em visita ao outro, ou seja de um deslocamento. Gadamer, em *Verdade e*

[19] Segundo Sarlo (2005, p. 48), “Todo testemunho quer ser acreditado e, no entanto, não carrega consigo as provas pelas quais pode comprovar sua veracidade.” Ainda, “O testemunho, por sua auto representação como verdade de um sujeito que relata sua experiência, pede para não ser submetido a regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência [...]”.

[20] Vale destacar que Arendt dedicou-se a pensar a faculdade de julgar no fim de sua vida, pois procurava um juízo de tipo reflexivo e não determinante, uma vez que em uma época de ruptura ou de inversão completa dos valores que conhecíamos como certos, não é possível “subsumir o específico a ‘universais’ normativos esgarçados e fugidios” (LA FER, 2007, p. 299). Para constituir essa faculdade, ela trouxe para o campo ético o modo do julgamento estético kantiano. No entanto, ela faleceu quando ia começar a redação de “o julgar” que complementaria “o pensar” e “o querer” da obra *A vida do espírito*.

Método, traz a ideia de *sensus communis*, que serviria de base para uma verdade não científica – baseado no ideal da eloquência e em vez do método. O que é importante destacar aqui é que o *sensus communis* não se alimenta do verdadeiro como mimético, mas do verossímil: trata-se de um saber baseado não em razões, mas que permite encontrar o que é plausível, o que poderia acontecer. Segundo Leyla-Perrone Moisés (2006, p. 108), na representação do que poderia ter acontecido, revela-se as possibilidades não realizadas do real.

O *sensus communis* seria muito mais uma virtude social, sem a qual o homem não estaria preparado para interação civilizada, pressupõe um mundo compartilhado e que possuímos um senso que ajusta os dados sensoriais estritamente particulares aos dos outros, ao passo que a lógica independe da existência de outras pessoas (ARENDT, 2003, p. 339-40). Essa forma de pensar possibilitaria o cumprimento da tarefa ética de ajustamento a situações sempre novas exigida pela vida, evitando erros dogmáticos, assim como seria indispensável na modalidade retrospectiva do espectador e para lastrear a compreensão do historiador. Para tanto, seria preciso, segundo Gadamer, descobrir nas palavras a corrente livre do pensamento, ou, como colocaria Arendt, pensar com a “mentalidade alargada”²¹, o que significa treinar a imaginação para *sair em visita*, alheando-se do mundo e até da identidade que se tornou demasiadamente familiar, e depois retornando a nós mesmos:

Para conhecer²², a imaginação precisa desse passeio **que a leva para fora de si mesma, e da volta reflexiva**; em sua viagem aprende que a história nunca poderá ser contada totalmente e se encerrará, porque todas as posições não podem ser tomadas e tampouco sua acumulação resulta em uma totalidade. (SARLO, 2005, p. 53-4) (grifos nossos)

Acreditamos que a obra *La Douleur* foi escrita a partir desse esforço compreensivo, seja em seus textos considerados testemunhais, seja naqueles ficcionais. A solidão da escritura era para Duras um modo de se conectar com o mundo e de pensar: “Il y a ça dans le livre: la solitude

y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. [...] [La solitude] sans quoi on ne regarde plus rien. C’est une façon de penser, de raisonner [...]”. (DURAS, 1993, p. 38)

LA DOULEUR

A centralidade da memória e do testemunho a partir da Segunda Guerra Mundial, seja para a história, seja para a literatura, traduz-se hoje como uma tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a tessitura da vida e a verdade com base na rememoração da experiência e na revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, ou seja, da reivindicação de uma dimensão subjetiva (SARLO, 2005, p. 21). Como vimos, a literatura contemporânea deparou-se, após o advento da Shoah, com a necessidade de lembrança e expressão, e a simultânea intraduzibilidade dos acontecimentos, o que levou o trabalho da memória para o seu epicentro, sendo a literatura de testemunho a literatura *par excellence* da memória. No entanto, acreditamos que para que a literatura de testemunho possa de fato comprometer-se com uma compreensão tanto do *eu*, como do real, é preciso que a dimensão meramente subjetiva seja extrapolada, para que não se perca de vista o horizonte do significado geral dos acontecimentos. O próprio Walter Benjamin (1989, p. 107) afirma que só há experiência em sentido estrito, “quando entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”.

Nesse sentido, vejamos como a obra *La Douleur* consegue ultrapassar essa dimensão. Embora a obra tenha lastros claros nas vivências da autora ao longo da guerra, ela vai além da pretensão de narrar os fatos tal como ocorreram ou tal como ela os vivenciou, operando um deslocamento e uma ampliação do *eu*, colocando em xeque o próprio sujeito que afirma-se como sujeito enquanto não só vivencia as experiências, como também pode comunicá-las e dá-las a conhecer plenamente. Duras (1993, p. 98) escreve “à cause de cette chance que j’ai de me mêler de tout, à tout, cette chance d’être dans le champ de la guerre, dans l’élargissement de cette réflexion [...]” O ato de escrever para ela é o próprio exercício da mentalidade alargada.

Em primeiro lugar, o “écart” que mencionáramos entre os textos expressamente testemunhais - o primeiro texto intitulado “La douleur”, que neste aspecto que discutiremos aproxima-se do texto “Monsieur X. Dit Ici Pierre Rabier”, e os textos “Albert des Capitales” e “Ter le milicien” - também fica evidente na mudança do foco narrativo, sendo que

[21] “To exercise this kind of imagination is the condition for judgement. The enlargement of mentality permits you to take account the perspective of others as well as their circumstances. It means to judge from a perspective which is not your own. The world presents itself always to an enormous number of such perspectives; it is common to all of us precisely because each one of us sees it in a different perspective.” (ARENDT, contêiner n. 58 – 023609, *apud*, LAFER, 2007, p. 300)

[22] Já destacamos que consideramos inadequado o uso da palavra “conhecer”, sendo que “compreender” seria a palavra mais adequada.

os primeiros textos estão em primeira pessoa e os últimos em terceira. Duras coloca em seu lugar uma personagem chamada Thérèse, mas deixa claro no preâmbulo: “*Thérèse c’est moi. Celle qui torture le donneur, c’est moi. De même celle qui a envie de faire l’amour avec Ter le milicien, moi.*” Mas porque a existência desse personagem?

Essa é uma das formas em que Duras exercita o “sair em visita” em sua poética²³. Ela promove aqui uma “mentira”, um alheamento de si, mesmo que ao fim desse movimento ela volte a se debruçar sobre si própria. Thérèse constitui uma das possibilidades de existência da autora/narradora e nesse sentido esses textos se aproximam da autoficção. Ela opera aqui o que Philippe Vilan chama de “mouvement de décentrement/recentrement”, que difere daquele mais propriamente egocêntrico da escritura autobiográfica, talvez mais presente nos textos em primeira pessoa, menos descentrados. Esse é um traço comum à literatura de Marguerite Duras, mesmo àquela declaradamente ficcional, sendo que em *La Vie matérielle* ela revela: “J’écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi à travers les siècles” (DURAS, 1987, p. 53). Isso se aplica também para Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Aurélia, ou Ágata.

Embora esses dois textos tenham personagens em comum com os primeiros - como por exemplo D. -, e o mesmo contexto histórico e social - o movimento de resistência francês -, Duras não é mais Duras, mas sim Thérèse. Mas mesmo em “La douleur”, ou em “Monsieur X.” não estamos certos de que aquela que narra é Duras. Mesmo porque a autora sempre se esforçou por colocar em dúvida o cumprimento do pacto autobiográfico em suas obras “não ficcionais”, a começar por seu pseudônimo Duras, que consoma todo um trabalho de dissimulação. Segundo Vilain (2009, p. 62), ao escrever sobre *L’Amant*, “le je du passé renvoie à Marguerite Duras, qui renvoie ele-même à Marguerite Donnadiéu, son véritable patronyme”.

— Em primeiro lugar, vale dizer que essa instabilidade pode colocar em questão a veracidade em sentido estrito do conteúdo, mas pode manter-se fiel à autenticidade da escritura, conforme Philippe Lejeune:

Que dans sa relation à l’histoire (lointaine ou quasi contemporaine) du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme – et

erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne, valeur d’aspects, parmi d’autres, d’une énonciation que, elle, reste authentique. Appelons authenticité ce rapport intérieur propre à l’emploi de la première personne dans le récit personnel; on ne confondra ni avec l’identité, que renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance que suppose un jugement de similitude entre deux images différentes porte par un tierce personne. (LEJEUNE, 1975, p. 39-40)

Em segundo lugar, assim como em outras obras de caráter pretensamente “autobiográfico”²⁴ e confessional da autora, esses textos de *La Douleur* também têm a intenção de revelar, de alguma forma, sua identidade, bem como o real. No entanto, trata-se de uma outra forma de verdade, cujo critério não é a adequação mimética, mas o desvelamento do ser das coisas, um desvelamento que pode se operar por meio da ficção e da poesia. Nas palavras de Vilain (2009, p. 59): “à Duras d’introduire dans sa vie des éléments de fiction sans que ces éléments soient lus comme tels et perdent leur vraisemblance.”. Nesse sentido, trata-se de uma verdade guiada pelo *sensus communis*, que aporta uma compreensão sobre sua identidade e sobre o mundo, não um conhecimento. Quando consideramos o desvelamento da verdade enquanto uma revelação do ser, não podemos esquecer que, de acordo com Heidegger, o traço essencial do ser é o velar iluminador²⁵.

Vale mencionar que os textos narrados em terceira pessoa tratam de experiências limite, em situações limite, como a tortura de um colaboracionista por Thérèse, ou a experimentação do desejo sexual por um homem condenado, em um contexto no qual a purificação e cura do *eu* e do mundo se davam por meio da violência e da morte, e no qual o pensar e o julgar ainda não se faziam presentes, a *justice d’épuration*.

Nesse sentido, podemos supor que sejam textos que assumam a forma confessional, seja de fatos ocorridos e vivenciados pela autora, seja de acontecimentos que poderiam ter acontecido naquele contexto e que revelam possibilidades do real, e que portanto jogam uma luz sobre o sentido daquilo que foi experimentado pela autora naquele período, assim como pelos franceses envolvidos no mesmo contexto. Dessa forma, talvez a “confissão” do que seriam experiências limite, vivenciadas em

[23] Bajomée (1999, p. 169-173) fala da dimensão poética da obra de Duras, descrevendo o poético uma um deslocamento da linguagem ordinária, sendo que alguns escritos de Duras se organizam em torno de um ritmo quebrado, com a justaposição de frases, com uma organização textual singular, com a repetição de certas palavras, de certos temas, com a tradução de uma língua em outra. Neste artigo tratamos também de outros deslocamentos.

[24] Embora Duras não reconheça esse status a *L’Amant*, por exemplo, apenas seu caráter “não ficcional”, para borrar um pouco mais os limites entre o vivido e o que supostamente foi vivido.

[25] A palavra velar é ambígua: ela tem o duplo sentido de olhar, observar e cobrir (com um véu).

alguma medida pela autora, medida esta que nos é impossível determinar, somente possa ser verdadeira se não houver um compromisso com o “dizer a verdade” em sentido estrito. Para ela, as experiências limite, como as que nos colocam na proximidade tanto do horror extremo quanto do desejo incontrolável, conteriam a verdade: “Jamais je n’avais raconté la mort de cette mouche, sa durée, sa lenteur, sa peur atroce, sa vérité” (DURAS, 1993, p. 51) (sem grifos no original).

O compromisso de Duras nessa “confissão” não é com memória que possui um estatuto irrefutável e atua como uma instância reconstrutiva da história, de uma tradição, que dota de legitimidade uma prática, sequer com um testemunho redentor ou reparador do eu, que repara o dano sofrido e recupera a unidade da identidade fragmentada pelo trauma, mas antes com uma recuperação poética de elementos que marcaram o passado e a memória da guerra e da resistência. Mesmo porque para Arendt, o juízo reflexivo, para que adquira uma dimensão geral, vai em busca de uma validade exemplar que não se restringe a objetos estéticos ou indivíduos que são paradigmas de certas virtudes, mas estende-se a eventos e personagens que carregam um significado que extrapola o mero acontecimento (LAFER, 2007, p. 299).

O sentido da guerra, como de muitos outros episódios que atravessaram a vida de Duras, e que ela compartilha com outros, está intimamente ligado à dor, como atesta o título da obra, e a compreensão desta, que apesar de não ser um fato objetivo, é fundamental para a apreensão do sentido do que foi a Shoah, a dominação alemã e o processo de libertação da França. Nesse sentido, o testemunho aqui talvez deva sua fidelidade a elementos que não são visíveis, mas que possuem o modo de ser do ocultamento. Tratando de uma de suas obras mais importantes, *Le Vice Consul*, a autora fala da dificuldade de escrever sobre aquilo que é fundamental às experiências, mas que não é visível: “Il n’y avait pas de plan possible pour dire l’amplitude du malheur parce qu’il n’y avait plus **rien des événements visibles que l’auraient provoqué. Il n’y avait plus que la Faim et la Douleur**” (grifos nossos) (DURAS, 1993, p. 40).

Assim, talvez a dor seja caracterizada aqui como uma marca na alma, sendo que aquilo que vale para o espírito não vale para a alma. O discurso parece bastante adequado para a expressão de um pensamento lógico, no entanto, a vida da alma não aparece autenticamente dessa forma, se dá a ver apenas indiretamente, por sinais (ARENDR, 1992, p. 26). Maria Luiza Berwanger da Silva (2014) coloca que o desvelamento daquilo que não é aparente é um traço essencial da obra de Duras, “[c]onque par ce projet de suggérer le fond à la surface [...]”, considerando a “expérience

durassienne du clair-obscur considéré par Maurice Blanchot comme lieu matriciel des incidentes imperceptibles”.

E nesse aspecto a obra de Duras também é contemporânea conforme a concepção de Agamben, segundo a qual “seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler para les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l’ombre, leur sombre intimité” (AGAMBEN, 2009, p. 30). Mas como desvelar e trazer à aparência essas regiões sombrias?

Da mesma forma, a própria memória não é algo que se faz aparente e presente, estando repleta de regiões sombrias. A memória é marcada em diversas obras de Duras pelo signo do trauma e do esquecimento, que é chamada por Foucault de “mémoire sans souvenir” (VILAIN, 2009, p. 63). O processo de escritura seria também um processo de decifração daquilo que já está lá, mesmo que não se tenha consciência dessa presença. Mas como decifrar e representar uma memória marcada por zonas de esquecimento significativas.

A poética de Duras opera justamente por meio da imaginação capaz de tornar presente aquilo que está ausente, visível o invisível. Assim, “écrire ce n’est pas raconter des histoires. C’est le contraire de raconter des histoires. C’est raconter tout à la fois. C’est raconter une histoire et l’absence de cette histoire que en passe par son absence.” (DURAS, 1987, p. 31-2).

Uma das formas pela qual a escritora torna o imperceptível visível é conferindo uma aparência ao que de outra forma só apareceria inautenticamente. O corpo de Robert L., por exemplo, é o retrato da dor, a corporificação do sofrimento que por meio da linguagem adquire uma aparência que desafia a razão raciocinante. A percepção dos narradores e personagens que testemunham esse horror é aquela do olhar interno que traz o fundo à superfície, à aparência:

“de sorte que le réel ne soit plus à déchiffrer puisque, à l’instant d’être perçu comme tel, l’écriture l’a déjà modifié, transposé, passé au scanner du regard : le réel n’en est déjà plus un, ou il en est un autre que l’écriture exhume pour en faire son nouveau réel de référence, pour en extraire toute la charge affective, la vérité sensible, émotionnelle, vérité du moi peut-être plus essentielle.” (VILAIN, 2009, p. 68-9)

Os primeiros textos de *La Douleur*, em primeira pessoa, beiram o obscuro, o que revela que às vezes não conseguem superar inautenticidade da aparência daquilo cujo modo de ser é o do velamento. À superfície do corpo humano, de Robert L., do colaborador torturado, e da própria Marguerite narradora e personagem, que definha aos olhos de seu interlocutor, Monsieur X., é trazido o sofrimento da alma, a dor. Talvez, pretender

desnudar e retratar o horror seja como olhar para os olhos da medusa, o que se aproxima do olhar para a face de Deus e representá-lo, sendo que aqueles que conseguem encarar o *eidos* voltam cegos ou loucos.

O *eidos*, assim, não poderia jamais ser atingido, sendo apenas um princípio formal, uma vez é da ordem do eterno e não do mundano. Os textos ficcionais da obra, “L’Ortie brisée” e “Aurelia Paris”, conseguem expressar esses limites sendo que ao contrário dos primeiros optam pelo não dito, não mostrado:

Il retient enfermé en lui une chose qu’il ne sait pas dire, livrer. Cela parce qu’il ne la connaît pas. Il ne sait pas comment on parle de la mort. Il est devant lui même comme le sont l’homme et l’enfant devant lui. L’homme et l’enfant savent. L’homme va parler à la place de l’étranger, mais de la même façon il se tairait. Tous ses forces sont faits pour éloigner le silence. Une chose est certaine. Si le silence n’était pas repoussé par les deus hommes, une phase dangereuse s’ouvrirait pour tous, les enfants, l’étranger, l’homme. Le mot qui vient en premier pour le dire est le mot de folie. (DURAS, 1985, p. 201)

Por outro lado, a representação literária serviria para uma aproximação da morte e do sofrimento do outro, incitando o *reconhecimento*. A dor seria experimentada e representada como uma espécie de comunidade entre aquele que sofre, aquele que percebe e o leitor. A obra pode ser vista com um lugar de encontro com o outro. Marguerite Duras procura, ao escrever, reduzir a distância que a separa do outro, seja este outro o amante chinês, seja ele o seu próprio marido que retorna do campo de concentração, Ter o miliciano, a “petite fille juive abandonnée”, ou o jovem aviador inglês.

Consideramos por fim que a escritura de Duras esboça uma resposta à aporia existente nas visões de Benjamin sobre a experiência e o testemunho. Para Beatriz Sarlo, por um lado Benjamin reconhece as impossibilidades da experiência e de seu relato, mas por outro confere ao testemunho o mandato de um ato messiânico de redenção. Assim, se a própria narrativa constituir-se como vida e como uma forma de experiência, ela reabilitaria a possibilidade da experiência enquanto, e por meio do seu próprio relato. Assim, mesmo que Duras não tenha vivido aquilo que relata da forma como relata, ela o vive no momento da escritura, sendo que o texto adquire o caráter misto de representação e de apresentação.

A memória de Duras serviria como uma fonte da recriação, daí a afirmação de Vilain de que ela não escreve, mas reescreve. Ela reescreve as inscrições da memória e recria as zonas de esquecimento. Além disso, ela

está sempre a reescrever aquilo que seria a sua experiência vivida, como em *L’Amant*, que sete anos mais tarde ganha uma nova versão com *L’Amant de la Chine du Nord*. No caso de *La Douleur*, o texto de mesmo título teria tido pelo menos três versões: aquela no diário, a de 1976 publicada na *Revue Sorcières* e a de 1985, quando da publicação do livro. E cada reescritura corresponderia a uma nova vivência daquilo que constituiu a primeira experiência, uma nova possibilidade de desenvolvimento da história, uma re-apresentação. Segundo Philippe Vilain (2009, p. 64-5) “il ne s’agit plus de rechercher le souvenir derrière soi comme dans l’autobiographie, mais également devant soi, dans l’écriture même, autant dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l’écriture.”

CONCLUSÃO

La Douleur nos mostra como a literatura de testemunho pode partir da tentativa de compreensão daquilo que foi vivenciado como presente, da experiência vivida pelo *eu*, para a compreensão de eventos que incidiram sobre a autora.

Embora Marguerite Duras afirme que o ela mesma seja a única matéria de seus livros, ela também reclama uma escritura intransitiva e afirma que a história de sua vida não existe, apenas o romance de sua vida. Assim, sua própria identidade se afirma como aquela identidade cambiante e fragmentada de seus narradores e personagens. Sua própria verdade é aquela apresentada em seus livros, também a verdade do mundo, na medida em que o *eu* se insere nesse mundo, é por ele transformado e o transforma.

O critério do verdadeiro aqui não é o da mimese dos acontecimentos, mas o da recriação dessas experiências e memórias que revela o sentido dos acontecimentos. A imaginação e a ficção é que tornam possível essa constante reescritura da história e do real, o que refunda a relação entre a ficção e a verdade.

A ficcionalização e a expansão do vivido são constitutivas de seu próprio *eu*, e da própria realidade conforme vista através desse *eu*. Assim, essa característica de autoficção de sua narrativa testemunhal não falsifica sua identidade, nem a experiência vivida, mas explora as dependências ocultas do eu e do real, que não se revelam facilmente, ampliando-se para dentro e para fora, indo além do que é imediato e visível.

Essa ampliação consiste também em um deslocamento, que é mais natural a Duras do que a outros escritores, tendo em vista que ela sempre esteve deslocada. Deslocada de seu país, de sua nacionalidade, de sua

língua, de sua família. A própria constituição de sua identidade partiu desse deslocamento e do contato com o outro, da tentativa de compreensão do que é estranho, do alheamento e retorno a si.

A solidão da atividade da escritura é aquela daquele que pensa e julga, uma solidão que nunca pode excluir a representação do outro em sua mente. Não podemos nos esquecer que a poética, para Arendt, descreve o caminho para o pensar. Embora ela afirme que a fluxo intermitente e infinito do pensar jamais possa ser capturado por qualquer representação, as metáforas e as representações têm o poder de designar elementos do pensamento que não são definidos pelo *logos*, mas sim pelo *nous*, e portanto seriam a princípio invisíveis, indefiníveis pela palavra (Platão, Carta VII). Mas a literatura de Duras faz com que esses sentidos das experiências emergem da escuridão e adquiram uma perceptibilidade mínima. ■

LAURA DEGASPARÉ MONTE MASCARO – Doutoranda em Literatura Francesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Bolsista da CAPES – Processo BEX 10100/14-8.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ASSY, Bethânia. Eichmann, the Banality of Evil, and Thinking in Arendt's Thought. In: Seminar "*Hannah Arendt's The Life of the Mind*", spring. 1997, New School For Social Research, New York. Disponível em <<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContAssy.htm>>. Acesso em 26 jan. 2015.

BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*. Paris: Duculot, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Marguerite Duras et l'expérience contemporaine. In: *Colloque International Centenaire Marguerite Duras*, 2014, São Paulo, Manuscrito.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. MLN, vol. 94, no 5, *Comparative Literature*, p. 919-930, 1979.

DURAS, Marguerite. *La Douleur*. Paris: P.O.L éditeur, 1985.

_____. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *La Vie matérielle*. Paris: POL, 1987.

LAFER, Celso. Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt. *Estudos Avançados*, vol. 21, nº 60, pp. 289-304, ago. 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Le Seuil, 1975.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In. _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 100-10.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editore, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória, literatura*: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA, **MAS NÃO REFERENCIADA**

ARMEL, Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Le Castor Astral, 1990.

EAKIN, Paul John. What Are We Reading When We Read Autobiography ? *Narrative*, Vol. 12, no 2, p. 121-131, 2004.

STRASSER, Anne. De l'autobiographie à l'autofiction: vers l'invention de soi. Autofiction(s). In: *Colloque Cerisy*, 2008. Presses universitaires de Lyon.

MORTE E CONTEMPORANEIDADE

EM TRÊS NARRATIVAS: *TEATRO*, DE BERNARDO CARVALHO, *RÚTILO NADA*, DE HILDA HILST E *AVENTURA*, DE RODRIGO NAVES

— GABRIELA RUGGIERO NOR

RESUMO

O trabalho tem por objetivo discutir alguns aspectos implicados na relação entre morte e contemporaneidade, partindo de questões levantadas pelos romances *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *Rútilo nada*, de Hilda Hilst e pelo conto “Aventura”, de Rodrigo Naves. As teorias de Walter Benjamin oferecem produtivo aporte teórico para a discussão apresentada, contemplando a relação entre morte, experiência e a esfera coletiva, dados presentes nas três obras em análise. Elementos de teoria narrativa também são abordados, observando suas particularidades face à situação-limite representada pela proximidade da morte.

Palavras-chave: Morte, Contemporaneidade, Situação-limite, Narrador, Experiência.

ABSTRACT

The paper aims at discussing some aspects involved in the connection between death and contemporaneity, based on topics presented by the novels Teatro, by Bernardo Carvalho, and Rútilo nada, by Hilda Hilst, and the short story “Aventura”, by Rodrigo Naves. Walter Benjamin’s works offer a productive theoretical approach for the intended debate, covering the relations among death, experience and public sphere, all aspects present in the narratives examined. Narrative theory elements are also contemplated, observing their particularities concerning the limit situation represented by the proximity of death.

Keywords: Death, Contemporaneity, Limit Situation, Narrator, Experience.

O presente artigo tem por objetivo discutir o tema da morte em três textos, relacionando-o a questões envolvendo narrativa e experiência na contemporaneidade. As narrativas em análise são *Teatro*, de Bernardo Carvalho (1998), *Rútilo nada*, de Hilda Hilst (1993) e *“Aventura”*, de Rodrigo Naves (1998). As obras abordam o tema da morte de diferentes maneiras, possuindo, no entanto, pontos de contato produtivos para interpretação conjunta.

O romance *Teatro* é constituído por duas partes, “Os são” e “O meu nome”. A narrativa é dotada de um complexo foco narrativo, que privilegia ambiguidades e descontinuidades, sem que seja possível determinar a quem pertencem os relatos apresentados. A morte aparece no texto em diversos momentos; no entanto, o texto de “Os são” e seu narrador¹ serão privilegiados nesta análise.

A obra *Rútilo nada* tem como pano de fundo o velório do personagem Lucas, amante do narrador Lucius. Sofrendo por sua perda afetiva, Lucius elabora diferentes momentos de seu relacionamento com Lucas, enquanto observa seu corpo inerte. Suas elaborações subjetivas são constantemente interrompidas pelas falas intrusivas de pessoas ao redor, que demonstram ausência de empatia pela situação vivida por Lucius.

“Aventura” é um conto de Rodrigo Naves, parte da coletânea *O flantropo*. O texto apresenta um narrador protagonista que caminha pelo espaço público, agonizante, após ter sido vítima de uma bala perdida.

A morte nas três obras será estudada, principalmente, nos seguintes aspectos: relação entre coletividade e morte, imagens do corpo na situação-limite e considerações acerca do tempo e foco narrativo nos textos, tendo em vista as implicações estéticas e formais que a incorporação da morte como tema apresenta.

Embora o artigo proponha uma discussão a respeito da morte na contemporaneidade, serão utilizadas, como entrada crítica para o assunto, reflexões de Walter Benjamin. A partir de suas ideias, as questões trabalhadas serão problematizadas num viés mais recente, de modo a atender à demanda interpretativa gerada pelos textos literários e sua conjunção com o contexto de produção.

Walter Benjamin formulou de modo disperso ao longo de sua extensa obra diversos comentários a respeito da morte na modernidade. Algumas de suas colocações são aqui retomadas, a fim de estabelecer paralelos entre a modernidade e a contemporaneidade.

[1] Tanto o narrador de “Os são” quanto o narrador de “O meu nome” se chamam Daniel, embora não apontem para o mesmo personagem. Ao longo deste trabalho, o narrador de “Os são” será referenciado como Daniel I e o narrador de “O meu nome” como Daniel II.

Em seu célebre ensaio “O narrador”, o teórico frankfurtiano analisa algumas mudanças ocorridas na maneira de se lidar com a morte no século XX. Diz ele:

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu.

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o luto da morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém (a Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultimamultis*.) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. (BENJAMIN, 1996, p.207)

A progressiva expulsão da morte da esfera privada notada por Benjamin parece vir se intensificando na contemporaneidade. Diversos autores (ELIAS, 2001; ARIËS, 2003, entre outros) apontam uma transformação, ligada ao desenvolvimento tecnológico exacerbado, que concedeu à morte o status de tabu. Não há tempo para elaboração do luto, a morte “tem de ser *fast*, como tudo mais” (FRANCO, 2007); os espaços para se falar da morte são reduzidos.

Em *Teatro*, pode-se notar a expulsão da morte do cotidiano através da comparação entre os dois espaços privilegiados em “Os são”: o ‘país das maravilhas’ e o país de origem dos pais do narrador Daniel I. Nenhum dos dois espaços é nomeado, mas é utilizada a descrição ‘país das maravilhas’ para o país de primeiro mundo; já o país dos pais de Daniel I não recebe nenhum tipo de denominação. O ‘país das maravilhas’ representa

o avanço, a modernização, sendo uma grande metrópole, terra das oportunidades de trabalho, símbolo do progresso. Recebia grandes grupos de imigrantes ilegais, muitos que vinham, como os pais de Daniel I, do outro país, pobre, na fronteira da metrópole. Além de ser rico e desenvolvido, o “país das maravilhas” havia eliminado a violência de seu território. Nas palavras de Daniel I,

Há vinte anos o país ainda era considerado o lugar mais seguro do mundo. As guerras foram banidas para longe, para além das fronteiras, e delas só restavam as imagens mais atroz, que eram recebidas com um horror momentâneo, má consciência e, por vezes, ondas de protesto, é verdade, mas sem maiores consequências; eles se protegiam do resto do mundo como um corpo são das doenças contagiosas. Não era à toa que meu pai tinha querido fugir para lá. Um espaço ideal para a filantropia. Todos pareciam estar a salvo, o que tornou o caso [dos atentados terroristas] ainda mais aterrador. (CARVALHO, 2006, p.23)

A presença da mídia é forte no romance, aparecendo sob a forma de jornais e televisão. Embora não seja explícito no trecho citado, infere-se que as “imagens mais atroz” consumidas pelos habitantes do “país das maravilhas” também deveriam chegar através de veículos midiáticos. Luis Fernando Veríssimo, em sua crônica “Scenarios”, de *Comédias da vida pública* (1995), já anunciava sua perplexidade frente à transmissão da guerra – embora não seja nomeada no texto, há sugestão de que se trate da Guerra do Golfo – pela televisão, observando o estranho impacto distanciado causado pelas imagens de mortos, feridos e ataques. A veiculação de imagens de atrocidades pela televisão parece ter atingido ponto hiperbólico na contemporaneidade, o que se verifica em *Teatro*. O psicanalista Paulo Endo atenta para esta prática, comentando em seu artigo “O consumo de imagens violentas: pacto e alienação”:

Quando vemos pela TV, durante 15 segundos, o desespero de algum casal, morador de algum bairro pobre e periférico da cidade diante do assassinato de seu filho numa chacina, para em seguida assistirmos ao noticiário esportivo, fica claro, através da maneira como o ocorrido foi mostrado, que está se tentando transformar um tema como chacina em um [...] tema para todos. Que todos podem assistir como um entretenimento como outro qualquer, fazendo do assunto algo trivial e corriqueiro, acompanhado da advertência: não se atenham a isso, isso não é importante.

Notamos que o que acabamos de receber foram cápsulas de uma violência bidimensional, circunscrita e presa naquela realidade específica que envolve o mundo das imagens televisivas, quase de verdade. A própria profusão de imagens violentas não quer, na verdade, que se estabeleça nenhum vínculo com nenhuma imagem em particular, são todas movediças e descartáveis, como o são seus atores. (2005, s/p)

O “país das maravilhas” estava protegido da violência, com a qual os moradores entravam em contato apenas através deste “pacto alienante” proposto por Paulo Endo. No entanto, a partir dos ataques terroristas que impulsionam a trama de “Os são”, a morte passa a ser uma possibilidade no “país das maravilhas”. A população sente medo generalizado de um terrorista anônimo que, segundo Daniel I, não se sabe nem se existe. Para o narrador, “O pressuposto ‘terrorista’ era a personificação, embora ausente, imaterial, fantasmagórica, da ameaça de morte ao alcance de todos” (CARVALHO, 2006, p.25). Chama a atenção a expressão “ao alcance de todos”, que não só remete a algo afirmativo, como também faz parte de uma lógica de mercado, bem alinhada, portanto, aos valores do “país das maravilhas”. Para Daniel I, os atentados poderiam ser causados pela própria polícia, como mecanismo de controle social, criando um adversário e espalhando o medo. Em *Teatro*, a relação entre morte e coletividade se dá através do medo do terrorismo, de forma virtual, envolvendo uma sociedade que não lamenta pelos seus mortos, mas sim os evita.

Apesar de estar agora presente no “país das maravilhas”, a morte continua aparecendo de forma *plástica*: é uma morte higiênica, causada por um pó químico (Ibidem, p.24), uma morte limpa, diferente da morte no país dos imigrantes, pais de Daniel I. O país fronteiriço concentrava tudo aquilo que não podia mais fazer parte do “país das maravilhas”. O local, onde se fala uma “língua pobre”, é descrito de maneira abjeta. Daniel I diz ter ido até “a terra de meus pais, o lixo do mundo, só para poder contar esta história” (Ibidem, p.37). Outras caracterizações incluem “cidade morta”, “miséria do mundo, que foi banida da metrópole para esta periferia”, “cidade sitiada” (Ibidem, p.56), “nesta lata de lixo” (Ibidem, p.58), “cidade-fantasma” (Ibidem, p.63). O trecho destacado abaixo demonstra o campo lexical utilizado para descrever o país, que se cola à própria figura de Daniel I:

E aqui, no cemitério que é esta cidade, pelo menos posso falar. Posso falar nesta outra língua, contar a verdade que lá, entre eles, do outro lado da fronteira, transformariam em heresia, pior, em paranoia, se porventura escapasse à morte e conseguisse falar, porque lá não pode haver sarcasmo, e o que eu dissesse cairia no ridículo e no vazio, nin-

guém daria ouvidos a um louco, nem achariam a menor graça, poderiam quem sabe me internar, me transformar num morto ambulante [...]. Já aqui, no meio dos mortos, nesta imensa lata de lixo, onde despejam os restos e as misérias, posso falar – e ser ouvido pelos insanos – na língua pobre de meu pai [...] (Ibidem, p.22-23)

Portanto, se a morte foi banida do “país das maravilhas”, ela é onipresente do outro lado da fronteira. A dinâmica observada, assim, apresenta um espaço protegido da morte, onde ela, se surge, é um *evento* de grandes proporções – o “país das maravilhas” – e um espaço onde a morte é regra e está presente, incorporada ao espaço e a seus habitantes – o país dos pais do narrador Daniel I. Observa-se dinâmica semelhante nas grandes cidades contemporâneas, em que a morte se faz diária e hiper presente nas periferias, ao passo que é excluída de zonas nobres.

No espaço abjeto do país dos pais de Daniel I, os habitantes são descritos como cadáveres ambulantes. Trata-se de uma condição limítrofe entre a vida e a morte, característica da contemporaneidade:

Pois não é a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de *zoé* e *bios*, do não-homem e do homem: a sobrevida. (AGAMBEN apud PELBART, 2009, p.24)

Habitantes de uma “zona intermediária entre o humano e o inumano” (PELBART, 2009, p.25), é esta a condição daqueles que sobrevivem como cadáveres vivos (Ibidem, p.25), seja nos campos de concentração do século XX, seja nas diversas modalidades de exclusão e terror do século XXI. Assim pode-se entender a descrição do país dos imigrantes de *Teatro*. Um espaço onde se concentram sobreviventes, sujeitos suspensos na liminaridade entre vida e morte.

Segundo Pelbart, na contemporaneidade “O predomínio da dimensão corporal na constituição identitária permite falar numa bioidentidade”, devido ao “superinvestimento do corpo que caracteriza nossa atualidade. [...] A subjetividade foi reduzida ao corpo, a sua aparência, a sua imagem,

a sua performance [...]” (Ibidem, p.25). Seus comentários, principalmente no tocante à performance do corpo sadio, vêm ao encontro do que Lipovetsky enunciara em seu *A Era do Vazio*:

A medicina sofreu uma evolução paralela [às terapias *psi*] : acupuntura, visualização do corpo interior, tratamento natural por meio de ervas, *bioregeneração*, homeopatia; as terapias “suaves” ganham terreno preconizando a subjetivação da doença, a responsabilidade “holística” da saúde pela própria pessoa, a exploração mental do corpo em ruptura com o dirigismo hospitalar; o doente não deve mais aceitar seu estado passivamente, pois é o responsável pela sua saúde e pelos seus sistemas de defesa graças aos potenciais da autonomia psíquica (2005, p.5)

Note-se que, nas três narrativas analisadas, a morte é implicada diretamente em experiências corporais, em consonância com as teorias de Lipovetsky e Pelbart. Embora seja possível assinalar alguns elementos provenientes de um referencial religioso, simbólico, não é essa a abordagem privilegiada em relação à morte. Não há, nos textos em análise, tratamento da morte num sentido transcendental; a morte é tratada em sua concretude. Identidade, autoconsciência e subjetividade são índices que recaem sobre uma vivência corporal. Marcuse (1975) observara, ao longo do século XX, uma escalada na alienação do corpo, vinculada às mudanças na relação de trabalho e no investimento do corpo como instrumento de produção. Na contemporaneidade, o cenário é diferente: se existe, por um lado, um superinvestimento no corpo e na imagem física, com características narcísicas, há, por outro, uma ampliação dos instrumentos de controle sobre o corpo, como aponta Agamben ao falar do biopoder. Os aspectos não afirmativos do corpo são relegados à condição de doença, e a morte levada a um espectro insondável, esquecida. O corpo que sofre, que não goza, que não trabalha, o corpo agonizante, como um arauto da mortalidade que a contemporaneidade procura esquecer, é exilado da comunidade. Os textos de Hilst, Carvalho e Naves focam o olhar na experiência agônica do corpo, colocando-se, assim, na contramão do corpo em “boa forma” que seria um “instrumento de prazer” e de consumo (BAUMAN, 2011, p.157).

Isso pode ser notado no conto “Aventura”, que traz a descrição de uma experiência corporal ligada ao espaço físico: “o mundo lateja dolorosamente”; “Quando digo que o mundo lateja, digo-o literalmente. O intervalo entre os espasmos dá acesso a realidades plácidas e espaçosas” (NAVES, 1998, p.73). Ferido, o protagonista expande a sensação corporal de sentir dor e latejamento à cidade pela qual caminha, estabelecendo

uma continuidade entre corpo e espaço. O narrador, baleado, caminha pela cidade: “Sinto que apodreço. Se ando, é para ver se disperso esse odor acre” (Ibidem, p.73), diz ele. A impossibilidade de repouso mantém o personagem em movimento. Longe de quaisquer solenidades e rituais, o narrador de Naves anuncia que morrerá ao longo de sua caminhada.

“Aventura” é um gerúndio, um “estar morrendo” dilatado no tempo, e o espaço percorrido da cidade só é particularizado ao final da narrativa, em que o narrador tenta visitar uma antiga namorada, perfazendo sua viagem de metrô. Chama a atenção, no texto, a ausência de interpelação por parte de outros passantes. A cidade de Rodrigo Naves é um local solitário: a personagem mais marcante faz parte do passado do narrador, Bárbara, e ela é trazida como lembrança; quando ele tenta visitá-la, não há ninguém em casa. Já dentro do metrô, “os outros” estão presentes, e a morte do protagonista aparece como provável distúrbio na ordem pública, incômodo para os demais:

Procuro os vagões mais vazios. Temo que meu cheiro já possa ser sentido pelos outros. Os carros vão ficando tão longos, tão afunilados. Pudesse repousar. As luzes cada vez mais baças, um cansaço enorme. Devo morrer em breve. (NAVES, 1998, p.75)

Existe, assim, uma espécie de indiferença sugerida com relação à condição do narrador, ferido e em processo de morrer. Sua morte só diz respeito aos demais na medida em que ela pode causar algum desconforto, pelo mau cheiro. A coletividade está desconectada da morte. Em “Aventura”, o antigo *flâneur* da modernidade encontra seu paralelo contemporâneo, agônico e melancólico, na figura do moribundo que caminha a esmo; num caminhar que “é apenas perfazer” (Ibidem, p.74). Enquanto caminha, se aproxima de sua expiração; antagonicamente, o perpétuo deslocamento não deixa de ser uma modalidade de negação da morte, na medida em que o movimento se opõe à imagem do cadáver, inerte. A tensão entre morte e deslocamento é da mesma ordem daquela operada entre o título e o conto, já que “aventura” remete, tradicionalmente, a acúmulo de experiências; originalmente, em latim, aventura significa as coisas que estão *por vir*², reforçando a oposição entre o destino do narrador no conto e o sugestivo título.

Em *Rútilo nada*, trata-se de outro contexto. Lucius sofre a perda de Lucas, seu amante, que se suicidou após ser violentamente agredido a mando do pai do narrador, que descobrira a união homoafetiva entre os personagens, a qual não aceitava. A sensação de estar no velório traz também a despersonalização das pessoas ao redor; Lucius se atira “sobre

o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão” (HILST, 2003, p.85). As referências às pessoas por partes de seus corpos, mostrando a visão de Lucius, parcial e fragmentada, insinuando também a posição baixa de sua cabeça, será frequente no texto. Nesta outra passagem, amplia-se a descrição dada aos participantes do funeral:

Eu Lucius Kod neste agora me sei mais uma esqualida cadela, a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? amigos? minha filha adolescente? meu pai? teus jovens amigos? Caras graníticas, ódio mudo e vergonha, palavras que vêm de longe, evanescentes mas tão nítidas como fulgentes estiletos, palavras de supostos éticos Humanos

Constrangedor Louco Demente

Absurdo Intolerável (Ibidem, 2003, p.86)

O narrador utiliza a figura de uma “esqualida cadela”, identificando-se com a morte, a fragilidade e a privação. Pode-se ampliar esta identificação, observando a expressão “caras pétreas”, que pode tanto remeter à indiferença e falta de expressão dos presentes, quanto compará-los, pela imobilidade que “pétreas” e “graníticas” sugerem, a cadáveres, bem como a lápides. As palavras ouvidas por Lucius, destacadas do parágrafo no texto original, são carregadas de preconceito: o homossexual é caracterizado como louco e intolerável. A oração “estou caindo” na terceira linha do texto indica o início do desmaio de Lucius, mas também reforça o campo semântico relativo à morte, lembrando que a própria etimologia da palavra cadáver envolve cair, queda. Como explica Kristeva ao escrever sobre o abjeto:

Le cadavre (*cadere*, *tomber*), cequi a irremediablement chute, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l’identité de celui qui s’y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] J’y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. [...] Si l’ordure signifie l’autre côté de la limite où je ne suis pas et qui me permet d’être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, le cadavre, est une limite qui a tout envahi. Ce n’est plus moi qui expulse, “je” est expulse. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite? (KRISTEVA, 1980, p.11)

[2] <<http://etimologias.dechile.net/?aventura>>
<<http://www.etymonline.com/index.php?term=adventure>>
Acesso em janeiro de 2015

A situação-limite de proximidade com a morte expulsa o próprio sujeito de si mesmo, como diz Kristeva. Nos textos em análise, incorporar a situação-limite ao foco narrativo implica em aceitar uma identidade processual, levar o sujeito em permanente constituição e mudança às últimas consequências. Se a identidade na contemporaneidade é fluida e instável (BAUMAN, 2001; TURKLE, 1995; HAROCHE, 2004), ao se deparar com a morte, ela fica em suspenso, desarticulada. A temática da morte é absorvida esteticamente pelos narradores dos três textos, culminando numa percepção singular, que investe o ambiente (no caso de *Teatro* e “Aventura”) e os demais personagens no caso de *Rútilo nada*) de negatividade.

Retomando os trechos de *Rútilo nada*, nota-se, assim, que a morte é ampliada tanto para os participantes do funeral – através de suas “caras pétreas” – quanto para o próprio narrador, através da metáfora trazida pelo fato de *cair*. Percebendo seu desmaio, o grupo que participa da cerimônia leva Lucius para fora, a fim de encontrar um carro, levá-lo para algum outro lugar. É neste momento que surgem as vozes de passantes, curiosos sobre o que poderia ter ocorrido.

Estou caindo mas sou erguido, ali ali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui, meus olhos olham o chão, sapatos pretos de verniz movendo-se afoitados sobre as tábuas largas, babas de mim, alguém diz o carro deve estar ali mais adiante, meus olhos olham outro chão, folhas na manhã de ventos, outros sapatos e outras vozes coitado o que foi hein? tá demais branco o homem, olha ali, saiu de um velório, quem é que morreu? foi o filho dele foi? foi a mãe? saiam da frente, a gente precisa achar o carro, mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha (HILST, 2003, p.86)

A frase “ele está desfigurado” também guarda identificação com a figura do morto, no contexto do livro, uma vez que era Lucas, e não o narrador, quem havia sido desfigurado pela agressão sofrida antes de se matar.

Transitório, alguém disse, tudo passa, irmão. Escarros na calçada, dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro minha própria boca e grito LUCAS LUCAS

ah era o filho é?

foi o filho que morreu é? (Ibidem, p.89)

A interessante imagem dos “dedos-garra” retoma o campo semântico relativo aos animais, já utilizado em “esquálida cadela”. Aqui, a ideia de ser freado pelas garras apresenta os personagens em torno de Lucius como predadores, reforçando a fragilidade do protagonista em relação à situação vivenciada.

Na obra de Hilst, Lucius sofre extremo preconceito e Lucas é agredido por ser homossexual. Cabe lembraro comentário de Paulo Sérgio Pinheiro, em seu ensaio *Estado e Terror* (2007, p. 271):

O mais democrático dos Estados é sempre regime de exceção para enormes contingentes. Loucos, prostitutas, prisioneiros, negros, hispânicos, árabes, curdos, judeus, ianomâmis, aidéticos, homossexuais, travestis, crianças, operários irão nascer e morrer sem terem conhecido o comediamento do Leviatã. As graves violações dos direitos humanos pelo Estado revelam a rotina do Terror no cotidiano das populações

E também Andreas Huyssen, em seu ensaio “Mapeando o pós-moderno”, pontua:

Existe a suspeita de que a virada conservadora dos últimos anos tenha algo a ver com a emergência sociologicamente significativa de várias formas de ‘alteridade’ na esfera cultural, as quais são percebidas como ameaça para a estabilidade e a pureza das normas e tradições. (1991, p.47)

Em *Teatro* isto é claro, através do encarceramento de Daniel II, narrador de “O meu nome”, da xenofobia insinuada em “Os são” e a perseguição a Ana C., homossexual e ator pornográfico na segunda parte do romance. Em *Rútilo nada*, percebe-se dinâmica semelhante. O romance indica que a homossexualidade está excluída do registro afetivo comum, não sendo contemplada no discurso, e sendo alvo de violência e exclusão.

Como se fosse um interdito da linguagem, o registro homoafetivo é relocado para longe, e acumulado num mesmo eixo semântico, que, em *Teatro*, une homossexualidade, loucura e estranheiridade, estabelecendo também um paralelo entre corpo, sexualidade e linguagem. Daí também, em *Rútilo nada*, a narrativa ter início com a frase “Os sentimentos vastos não têm nome” (HILST, 2003,p.85). Trata-se de explorar aquilo que toca a fronteira do indizível, experiência-limite.

A própria forma das narrativas incorpora, à maneira descrita por Adorno em sua “Teoria Estética”, tais antagonismos contextuais (1970, p.16), apresentando estratégias estéticas não convencionais, que bus-

cam exprimir aquilo que não seria possível num registro realista, com um narrador cartesiano. Os focos narrativos dos textos em análise são descentrados, bem como sua forma, à maneira do que diz Hossne: “acumulação e desestabilização da forma mostram-se, portanto, vias das mais produtivas na literatura brasileira contemporânea”, culminando em obras que incidem não só na crise da representação, mas também chamam ao texto “as crises maiores da experiência e da subjetividade” (2009, p.171).

Teatro, por exemplo, é um romance estruturado na ideia de representação, representação da representação, crítica à função referencial, privilegiando a instabilidade e a indefinição, de modo a constituir um texto repleto de simulacros e *mise-en-abyme* que não direcionam o leitor a *um* fio condutor, mas sim contribuem para a dispersão da narrativa. Em outras palavras, as narrativas contidas no romance e as diferentes versões expostas pelos narradores *não* são organizadas hierarquicamente – não existe uma voz narrativa que se sobreponha à outra de modo definitivo. Seria antes a observação de vários relatos discrepantes colocados *lado a lado*, sem atribuição de valor de verdade a nenhum deles. Na base desta estratégia formal está uma concepção de tempo inovadora, que permite uma espécie de polifonia que não se submete ao registro cronológico. Não se trata apenas de uma fragmentação do tempo, como ocorria na narrativa moderna do início do século XX, com Proust, Woolf, Lispector entre outros. Trata-se de uma diluição da própria categoria de tempo, em que a ordenação de eventos está posta em xeque. Num relato fragmentário, seria possível, se assim se desejasse, reordenar os eventos em ordem cronológica. Já em *Rútilo nada*, por exemplo, trata-se do “tempo-água” (HILST, 2003, p.99), ou seja, um tempo *processual*, que imbrica-se à experiência subjetiva não apenas sendo governado por ela, mas sendo integralmente incorporado pela voz narrativa. A construção do tempo na narrativa se dá enquanto a voz narra, não está posta *a priori*. Em “Aventura”, o narrador está condenado a um “presente sem remissão” (NAVES, 1998, p.74), também uma experiência particular de tempo, aqui conectada ao “estar morrendo”. Conforme já notara Giddens, as estratégias formais modernas e contemporâneas parecem indicar “anaccurate expression of the ‘emptying’ of time-space” (1981, p.16).

A peculiaridade do tratamento dado ao tempo nas obras relaciona-se com a temática da morte. Afinal,

À dimensão existencial da morte está estritamente ligada a dimensão do *tempo*: se não houvesse morte, não haveria tempo. O ser-ai toma conhecimento do tempo com base em seu saber a respeito da morte. Essa conexão entre morte e tempo é um aspecto fundamental, tanto do ser-para-a-morte como do simulacro da morte. (PERNIOLA, 2000, p.183)

Em vez de tratar a morte como finitude, as narrativas em análise abrem a possibilidade da existência de uma pulsão narrativa que continua, a despeito da morte. Trata-se de narrar a experiência-limite da morte confrontando-a a todo instante, e propondo que ela seja investida de uma percepção singular, problematizada através da escolha de foco narrativo.

Em “Aventura”, o narrador oscila entre a vida e a morte, tomando consciência, a todo momento, de que irá morrer – justamente o oposto do que se nota na contemporaneidade já que, segundo Bauman (1992), a estratégia *pós-moderna* de sobrevivência seria o ápice da negação da morte, iniciada na modernidade. A cultura asseguraria, segundo ele, que nos mantivéssemos o mais distante e inconscientes da morte. Bauman recupera Freud em sua obra *Mortality, Immortality and other life strategies*, reafirmando, como havia proposto o psicanalista, que só se pode pensar a própria morte como espectador do evento, já que seria impossível refletir acerca da morte sem necessariamente se implicar como um observador. Os textos literários discutidos neste trabalho desafiam essa proposição, na medida em que trazem uma aguda consciência da morte incorporada ao processo narrativo. Como visto, em “Aventura”, isso se dá através do foco no processo de morrer. Em *Teatro*, o leitor se confronta com um texto cujo narrador morre duas vezes – uma vez numa simulação de sua morte, providenciando uma lápide e um túmulo falsos, e outra vez ao final de “Os são”, quando Daniel I encomenda a própria morte de um matador “vigilante” do país de seus pais. Não bastassem as mortes de Daniel I, o enredo toma novos rumos em “O meu nome”, sugerindo que o relato inteiro de “Os são” possa ser um manuscrito do personagem Ana C., que poderia estar morto. A despeito do autor morto e do narrador morto, a narrativa se impõe. Em *Rútilo nada*, a construção do personagem Lucius está vinculada à de Lucas, morto, numa íntima relação de identificação entre o protagonista enlutado e o cadáver de seu amante. Cabe lembrar que Lucas, em *Rútilo nada*, era poeta, e são seus poemas, assinados, que encerram a narrativa, sugerindo que a voz do morto prevalece sobre a voz do narrador Lucius. A descrição da cena de agressão é feita também por Lucas, sem que haja nenhum tipo de transição formal entre a narrativa de Lucius e a descrição de Lucas.

Os conceitos de morte e experiência são dotados de uma interdependência a partir de Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”. Para o frankfurtiano, a morte seria “a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (1996, p.208).

Paralelamente à baixa nas ações da experiência que Benjamin assinala na modernidade, dá-se a negação progressiva da morte, estabelecendo íntima relação entre as duas ideias.

A busca por experiências, sejam elas reais ou virtuais, toca a própria ideia de morte. Em novembro de 2014, páginas de notícias na internet divulgavam que japoneses tinham então a possibilidade de simular como seriam seus funerais através dos serviços oferecidos pela empresa *Endof Life*³. Os clientes escolhem caixões, onde se deitam; fazem a seleção de músicas, podem jogar cinzas. Paradoxalmente, esta simulação da morte vem exatamente ao encontro de sua negação: a tentativa de vivenciar o próprio funeral parece uma tentativa de controlar a morte. Inserir-la numa lógica de mercado, transformar os elementos em torno dela, bem como seus rituais, em bens de consumo, negando a finitude. Como se notara previamente em *Teatro*, trata-se da morte “ao alcance de todos” (CARVALHO, 2006, p.25).

Se é possível abrir espaço para simulações perversas da morte, pouco ou nada se discute a respeito da morte propriamente dita. Como já citado anteriormente, Lipovetsky (2005) nota, e também o faz Bauman (2011), um deslocamento da ideia de morte para a ideia de doença, sugerindo que, no limite, a medicina seria capaz de deter o avanço do tempo. O indivíduo contemporâneo torna-se responsável por sua morte, devendo evitá-la.

Se o morto é esquecido na contemporaneidade, da mesma forma que a alteridade é encarcerada ou expulsa do espaço público, então pode-se dizer, a partir da breve análise empreendida neste trabalho, que as narrativas de Hilst, Carvalho e Naves apresentam críticas ao tratamento da morte como tabu. Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, afirma: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p.62). Os autores do *corpus* selecionado fazem justamente isso, tornando a morte onipresente nos textos, e dando voz aos mortos – no caso de Hilst e Carvalho – ou ao agonizante – no caso de Naves. ■

[3]

<<http://mais.uol.com.br/view/my1ye4q0g9q3/como-a-morte-e-certa-japoneses-simulam-seus-funerais-04028D1C3662E4915326?types=A&>> e <<http://boaforma.uol.com.br/videos/assistir.htm?video=como-a-morte-e-certa-japoneses-simulam-seus-funerais-04028D1C3662E4915326>> Acesso em janeiro de 2015

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de ficção:

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HILST, Hilda. **Rútilo Nada**. In.: *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

NAVES, Rodrigo. **Aventura**. In.: *O Filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Scenários**. In.: *Comédias da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

Obras teóricas e críticas:

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. **O que é o contemporâneo?** In.: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente: da Idade Médica aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Mortality, immortality & other lifestrategies*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

_____. *Vida em fragmentos: sobre a ética pós-moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In.: *Magia e técnica, arte política*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ELIAS, Norbet. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

ENDO, Paulo. **O consumo de imagens violentas: pacto e alienação.** In.: *Psicologia Clínica* 18.1. São Paulo, 2005.

FRANCO, Clarissa de. **A crise criativa no morrer: a morte passa apressada na pós-modernidade.** In.: *Revista Kairós* n. 10(1), pp. 109-120. São Paulo, junho de 2007.

GIDDENS, Anthony. **Modernism and post-modernism.** In.: *New German Studies, Special issue on modernism.* Winter 1981.

HAROCHE, Claudine. **Maneiras de ser, maneiras de sentir do indivíduo hipermoderno.** In.: *Ágora.* Rio de Janeiro, volume 7, 2004.

HUYSEN, Andreas. **Mapeando o pós-moderno.** In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós Modernismo e política.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HOSSNE, Andrea Saad. **Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira contemporânea.** In.: *Revista Teresa* número 10-11. São Paulo: Editora 34, 2009-2010.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur.* Paris: Seuil, 1980.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo.* São Paulo: Manole, 2005.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização.* Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PELBART, Peter Pál. **A vida desnudada.** In.: AMORIM, Claudia e GREINER, Christine. *Leituras da morte.* São Paulo: Annablume, 2009.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo.* São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estado e terror.** In.: NOVAES, Adauto (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TURKLE, Sherry. *Life and the screen identity in the age of internet.* New York: Simon and Schuster, 1995.



PROSA, DRAMA E PERFORMANCE NA OBRA FINAL DE SAMUEL BECKETT

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014 e indicados para publicação pelo Profº Fábio de Souza Andrade.

SAMUEL BECKETT:

DE DRAMATURGO A ENCENADOR

— FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar o percurso de Samuel Beckett como encenador de suas próprias peças de teatro, a partir de uma análise de aspectos do processo de encenação da peça *A última gravação de Krapp* [*Krapp's last tape*], dirigida por Beckett em 1969 no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim. A reflexão terá como ponto de partida a relação de Beckett com a encenação teatral, desde seu primeiro contato acompanhando processos de criação de encenadores renomados como Roger Blin, e a transição de observador e conselheiro de projetos de outros diretores a encenador, tendo como premissa um cuidadoso rigor estético sobre o material dramaturgico e sobre a transposição desse material para o palco, a partir das particularidades relativas ao trabalho de interpretação dos atores e à própria encenação teatral, ou seja, a tensão entre texto e cena.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Beckett diretor, dramaturgia, encenação, texto e cena

ABSTRACT

This article aims to investigate the course of Samuel Beckett as director of his own theatre plays, from an analysis of aspects of the staging process of Krapp's last tape, directed by Beckett in 1969 at the Schiller-Theater Werkstatt in Berlin. The reflection will have as a starting point Beckett's relationship with the theatrical staging, from his first contact accompanying processes of creation of renowned directors such as Roger Blin, and the transition of observer and adviser of projects of other directors to director, taking as its premise a careful aesthetic rigour on the dramaturgic material and on the transposition of this material to the stage, from the particularities relating to the work of interpretation of the actors and the theatrical staging, namely the tension between text and scene.

Keywords: Samuel Beckett, Beckett as director, dramaturgy, staging, text and scene

1. A TRAJETÓRIA DE DRAMATURGO A ENCENADOR

Samuel Beckett foi um dos mais importantes dramaturgos do século XX, cuja influência em relação ao teatro contemporâneo pode ser percebida não apenas no campo da dramaturgia, mas também nos campos da estética teatral, da iluminação teatral e sobretudo

da encenação teatral. Este artigo tem como tema central a trajetória de Beckett como encenador, e para tanto faremos uma opção pela reflexão sobre as peças que refletem a estética desenvolvida em seu teatro a partir de *Esperando Godot*, deixando de lado, portanto, suas primeiras experiências ligadas ao palco, relacionadas a suas primeiras obras dramáticas, *Le kid*, paródia dramática do *Cid*, de Corneille, *Human wishes*, fragmento abandonado e não concluído pelo autor, e *Eleutheria*, obra que precedeu *Esperando Godot* e que foi publicada apenas após a morte do autor, mantendo o foco em seu trabalho como encenador de suas próprias peças, iniciado em 1967 com a encenação de *Fim de partida*, no Schiller-Theater de Berlim, e encerrada com a encenação de *Dias felizes*, apresentada no Royal Court Theatre de Londres em 1979.

O caminho de Beckett rumo à encenação teatral se inicia realmente quando é chamado por Roger Blin para acompanhar os ensaios de sua montagem de *Esperando Godot*, cuja estreia ocorre em Paris no dia 19 de janeiro de 1953, no Théâtre de Babylone. É neste momento, coincidentemente, que Beckett inicia o trabalho de tradução de suas próprias peças. O contato com Blin, um dos mais renomados encenadores franceses do período, descortina a Beckett o universo da encenação profissional parisiense. A partir desse momento, Beckett iniciará uma série de parcerias com Blin e outros encenadores, como o americano Alan Schneider, trabalhando como consultor acerca de suas peças, como uma forma de assegurar certo parâmetro em relação à forma e à estética de sua dramaturgia.

Durante os ensaios de *Godot*, Beckett ainda não tinha a grande experiência com teatro que adquiriu posteriormente, mas já dispunha de um conhecimento muito preciso do teatro como espetáculo, ou seja, como um acontecimento que se desenrola sobre um palco. [Aliás, note-se que, ao contrário de tantos outros autores, ele sempre se recusou a escrever sobre teatro ou especificamente sobre suas obras.] No texto, ele indicava os movimentos, os tempos que desejava, mas essas indicações dirigiam-se sobretudo ao leitor: uma vez no palco, as coisas mudam. É preciso levar em conta o imponderável da personalidade do ator, as imposições materiais, o valor expressivo de certas palavras. Ali, Beckett rapidamente se deu conta daquilo que apenas antecipa abstratamente, e submeteu-se de bom grado a minhas indicações: buscando uma estilização *a priori*, aprovava os ajustes na execução. Não se mostrava inimigo dos achados, mas fazia absoluta questão que fossem orgânica e totalmente justificados. (BLIN *apud* BECKETT, 2005, p. 203)

Portanto, a falta de experiência prática em teatro profissional foi sendo gradativamente substituída por um aprendizado junto aos encenadores com quem Beckett trabalhava como consultor e em especial com Roger Blin, com quem trabalharia em parceria em diversas montagens, entre elas *Fim de partida* e *Dias felizes*. Segundo Luiz Fernando Ramos:

[...] entre a estreia de *Esperando Godot*, em 1953, e a primeira montagem em que assina a direção – *Fim de jogo*, no Schiller-Theater de Berlim, em 1967 – passaram-se catorze anos de aprendizado da carpintaria teatral. Foi um tempo em que as convicções do escritor sobre o teatro foram temperadas pelas muitas horas de vivência de palco, experimentadas ao longo de diversas montagens de textos seus, uma boa parte das quais sob a direção de Roger Blin. O diretor francês foi, desde a primeira hora, um colaborador solidário, que, sem impor-se como autoridade cênica sobre o texto de Beckett, não se limitou a seguir cegamente as indicações do dramaturgo, introduzindo elementos novos sempre que se mostraram necessários. Essa verdadeira parceria Beckett-Blin, além de ter sido responsável por algumas das mais antológicas montagens da dramaturgia beckettiana, serviu ao próprio Beckett como aprendizado. (RAMOS, 1999, p.77)

A partir desse primeiro contato com a encenação profissional de suas peças, o acompanhamento de montagens de outros diretores por Beckett aumentou gradativamente, bem como seu interesse em relação aos problemas específicos ligados à carpintaria teatral, especialmente no que se refere ao uso do espaço cênico e à iluminação. De acordo com Ruby Cohn:

Entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 seu aconselhamento foi muitas vezes procurado para a encenação de suas peças, e seus conceitos em relação à performance dominaram várias produções dirigidas por outros encenadores, notadamente *Fim de partida* e *Krapp* em Londres em 1958, um *Godot* de 1961 e uma *Comédie* de 1964 em Paris, um *Fim de partida* em Paris-Londres em 1964, e o *Godot* do Royal Court em 1964. As encenações independentes de Beckett de suas próprias peças se iniciam em 1965, embora a primeira obra a ter o seu nome como diretor foi a peça televisiva *Eh Joe* em Stuttgart, no ano de 1966. (COHN, 1980, p.231, tradução nossa).

Foi este treinamento prático, equivalente a uma verdadeira formação como encenador, realizado pela via tradicional do aprendizado como assistente de direção [no caso de Beckett mais como observador

e conselheiro do que como assistente], onde o contato com o dia a dia dos ensaios, a resolução dos problemas de ordem prática, a busca por soluções esteticamente inventivas, o diálogo constante com os atores dentro do fazer teatral, a preocupação com o texto que é falado em cena modificaram e aprimoraram a visão de Beckett em relação ao teatro e à própria cena. Não é de se estranhar quando Beckett menciona que para ele, durante o processo de encenação de *Esperando Godot* em 1953, o texto da peça parecia excessivamente verborrágico, como se não tivesse sido criado para o palco (GONTARSKI, 2008).

Esse acompanhamento das encenações por parte de Beckett e o progressivo aprendizado mencionados permitiram que ele se aventurasse no terreno da direção teatral, se responsabilizando como encenador por montagens de *Fim de partida* em 1967, de *A última gravação de Krapp* em 1969, de *Dias felizes* em 1971, de *Esperando Godot* em 1975, de *Footfalls* e *That time* em 1976, e de *Play* em 1978 no Schiller-Theater berlinense, de *Dias felizes* no Royal Court Theatre de Londres, em 1979, bem como de trabalhos esporádicos em Paris e Londres.

Outro aspecto importante que parece ter conduzido Samuel Beckett em direção à encenação de suas peças foi a conhecida obsessão do autor pela versão final de suas obras. São conhecidas as inúmeras versões de determinados textos de sua autoria, especialmente no que se refere à dramaturgia, onde em alguns casos, devido às sucessivas revisões em busca do que Beckett chamava de “versão definitiva” de seus textos, chegavam a circular entre as casas editoriais que publicavam suas obras [Faber and Faber, Grove Press, John Calder e Éditions de Minuit] diferentes versões dos manuscritos beckettianos. Isso pode ser observado comparando-se algumas versões de suas peças, publicadas em diferentes edições, nas quais podemos notar pequenas modificações no texto, algumas das quais efetuadas após encenações realizadas pelo autor, como o aumento do número de passos em *Footfalls* de sete para nove ou a retirada do nariz purpúreo clownesco em *A última gravação de Krapp*. Essa preocupação constante com a forma final de suas obras parece ter contribuído bastante para o interesse do autor em relação à prática da direção teatral.

Dentro desse aspecto, a busca de Beckett em se aprofundar cada vez mais no terreno da prática teatral parece, sem dúvida, estar mais ligada a uma busca pelo desenvolvimento e aprimoramento de uma estética teatral complexa e minimalista do que uma mera busca por controle de suas produções, ao contrário do que muitos que não conhecem a fundo sua obra pensam.

Recuperando o conceito de encenação, que surge na Europa na segunda metade do século XIX, mais especificamente dentro do que Patrice

[1] APPIA, Adolphe. “Acteur, espace, lumière, peinture”, in: *Théâtre populaire*, n. 5, enero-febrero, 1954, p. 38.

[2] Op. cit., p. 385.

[3] Em depoimento dado a Jonathan Kalb em 16 de novembro de 1986, Samuel Beckett deixava claro o motivo de sua oposição a métodos e práticas de encenadores contemporâneos: “Eu detesto esta escola moderna de direção. Para estes diretores o texto é apenas um pretexto para a sua própria ingenuidade”. (BECKETT *apud* KALB, 1991, p. 71, tradução nossa)

Pavis chama de espacialização, “a encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto em escritura cênica” (PAVIS, 1983, p.385, tradução nossa). Segundo o teórico da encenação Adolphe Appia¹, “a arte da encenação é a arte de projetar no espaço o que o dramaturgo pode projetar somente no tempo” (APPIA *apud* PAVIS, 1983, p.385, tradução nossa). Portanto, para Pavis², “a encenação da obra de teatro consiste em encontrar para a partitura textual a concretização cênica mais apropriada ao espetáculo”. Nesse sentido, parece que essa seria a verdadeira busca empreendida por Beckett ao iniciar seu trabalho como encenador de suas próprias peças, inclusive pelo fato de que ele se colocava como um “outro” ao encenar suas peças, como se seus textos tivessem sido escritos por um “outro”, estabelecendo uma relação de alteridade dentro de sua própria obra.

Embora fosse um diretor extremamente metódico, realizando para cada uma de suas encenações longos estudos prévios das particularidades e estrutura dos textos, bem como a produção de cadernos de direção, preparados antes mesmo dos ensaios começarem, parece que Beckett não se interessava por métodos práticos de interpretação teatral ou de encenação³, como podemos observar quando afirma que “não é para mim esses Grotowskis e Métodos” (BECKETT *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa). Por outro lado, em depoimento dado a Jean Reavey em Paris, em agosto de 1962, ele afirma que “você deve visualizar cada ação de seus personagens. Conhecer precisamente em que direção eles estão falando. Conhecer as pausas” (BECKETT *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa). Portanto não se trata de rejeitar qualquer método prático acerca da encenação teatral ou do trabalho prático dos atores, mas sim de rejeitar modelos pré-existentes em vigor no período em que trabalhava como diretor de suas peças em favor do desenvolvimento de seu próprio método de direção, que se por um lado muitas vezes parece algo rígido e ainda regido por princípios anteriores ao advento da encenação moderna [como a centralidade excessiva do texto e das leituras do diretor aos atores durante os ensaios], por outro lado demonstra um alto nível de consciência acerca das particularidades e do grau de complexidade de suas peças, bem como das necessidades práticas para que sejam transpostas para o palco. Mas se fizermos uma leitura atenta de alguns dos preceitos metodológicos stanislavskianos, para darmos um exemplo, percebemos que o ator e diretor russo trabalhava, como Beckett, com o que também chamava de visualização, e como Beckett, desenvolvia esse trabalho junto aos atores principalmente no início do processo de ensaios de um espetáculo, como Beckett procurava fazer antes do início de suas montagens, sendo que ambos, de diferentes maneiras, procuravam desenvolver o trabalho

com a visualização de forma meticulosa, para somente em um segundo momento começarem a abordar as cenas no palco de forma prática.

Sobre a questão das leituras que Beckett fazia com os atores no início do processo de ensaios de suas peças, podemos pegar como exemplo o comentário de Billie Whitelaw acerca de sua relação como atriz em espetáculos dirigidos por Beckett:

Eu nunca trabalhei sem ele. Uma vez que eu o ouvi dizer ainda que duas ou três linhas de uma peça, então eu tenho uma ideia da área em que ele está trabalhando, o tempo dela. Então eu pego isso e vou mais e mais nessa direção, e, gradualmente, como um balão, isso começa a crescer. (WHITELAW *apud* KALB, 1991, p. 234, tradução nossa)

Mas essa visualização, ao que parece, não seria utilizada por Beckett apenas no momento dos ensaios práticos de uma montagem, mas sim desde o início do processo de escrita de uma obra, pois como menciona em um depoimento a Jean Reavey citado anteriormente, “eu nunca escrevo uma palavra sem antes dizê-la em alto e bom som” (BECKETT *apud* McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa). Isso nos mostra claramente que a questão da visualização de suas criações começava desde o ato da escrita de um texto, e naturalmente, em relação à encenação, se estendia e aprofundava no processo de ensaios de suas peças. E mais do que isso, parece que a intenção de desdobrar seu olhar desde o processo de escrita de uma peça, atuando como um observador mental de sua própria obra amplie a perspectiva da visualização no sentido de propor diferentes perspectivas, possibilidades de produção de sentidos diversos por parte do leitor [e também do espectador]. Segundo Beckett, ainda em depoimento a Jean Reavey:

Quando eu escrevo uma peça, eu me coloco dentro dos personagens, eu também sou o autor suprimindo as palavras, e eu me coloco na plateia visualizando o que acontece sobre o palco. (BECKETT *apud* McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa)

Em relação às suas montagens dirigidas no Schiller-Theater de Berlim, um dos atrativos para Beckett teria sido o distanciamento de suas peças gerado pelas traduções feitas por Elmar Tophoven, tradutor com quem Beckett trabalhou de forma próxima durante todas as suas encenações berlinenses. Isso parece reforçar a ideia de que Beckett, como encenador, buscava sempre tratar suas peças como objetos artísticos independentes, seja em relação a seu próprio trabalho de encenador, seja

em relação ao trabalho de outros encenadores. A perspectiva da alteridade, sempre presente, permeia tanto sua dramaturgia como a própria forma de pensar e dirigir suas encenações, seja através da presença de um outro que atormenta a existência do sujeito, através de um olhar que observa impiedosamente esse sujeito ou até mesmo da necessidade da presença desse outro para poder existir.

Em relação ao trabalho das montagens de suas peças em Berlim, Beckett desenvolveu uma forma única e precisa de abordagem, burilada durante os longos anos de aprendizagem e observação de outros diretores, somada à experiência progressiva de seu próprio desenvolvimento como encenador. A pesquisadora Ruby Cohn faz uma síntese interessante acerca das etapas do processo de encenação das peças de Beckett por ele mesmo no Schiller-Theater:

Para as produções em Berlim, Beckett abordava suas peças basicamente da mesma maneira: 1) exame meticoloso das traduções para o alemão feitas por Tophoven e a subsequente correção a partir de sua própria versão em inglês [pelo fato de Tophoven traduzir a partir do francês]; 2) intensa visualização da peça no espaço teatral – o que Beckett chama de “tentando ver”; 3) compromisso do texto revisado alemão para a memória [incluindo direções de palco]; 4) composição de um caderno de direção ao qual ele não se referia durante os ensaios [...]; 5) transmissão de ideias sobre design a seu amigo Matias, que realiza uma primeira interpretação enquanto eles ainda estão em Paris. Apenas quando essas etapas estão completas que Beckett chega em Berlim Ocidental, onde as peças eram preparadas. (COHN, 1980, p. 236, tradução nossa)

Falando sobre a encenação alemã de *Esperando Godot*, dirigida por Beckett no Schiller-Theater em 1975, Walter Asmus [seu assistente de direção e futuro diretor de montagens de peças de Beckett] menciona que:

Os ensaios são conduzidos de maneira convencional: após uma relativamente rápida leitura-geral do texto, o trabalho detalhado segue com intensidade crescente. O conteúdo não está sendo discutido, apenas [se necessário] as situações são esclarecidas, com algumas explicações sobre os personagens fornecidas. A grande precisão do trabalho e a luta para se manter a forma o mais amarrada possível são fascinantes por si só. (ASMUS *apud* GONTARSKI, 1986, p. 281, tradução nossa)

Ainda segundo Asmus, Beckett submetia seu próprio *script* constantemente a um controle crítico da maneira mais incrível e simpática.

Também estava sempre aberto a sugestões durante os ensaios, e chegava até mesmo a pedir por elas (GONTARSKI, 1986, p. 281). Isso demonstra claramente um olhar de diretor sensível, extremamente consciente da necessidade de diálogo com os atores durante o processo de ensaios, permitindo através desse diálogo a sugestão criativa de seus parceiros atores e até mesmo remodelando a estrutura de seus textos a partir dos problemas práticos advindos da encenação.

Um exemplo interessante em relação a isso foi a modificação da iluminação de *A última gravação de Krapp* a partir de um ensaio prático, onde o ator que interpretava o personagem Krapp, ao levantar-se, bateu com a cabeça na luminária que ficava posicionada próxima ao tampo da mesa do personagem. Ao realizar esse movimento [que poderia obviamente ser entendido como um erro], o ator proporcionou a Beckett uma visão interessante acerca da iluminação da cena, que passou a oscilar por alguns instantes imediatamente após o choque, provocando uma quebra interessante da iluminação estática e opressiva da peça. Outro exemplo, também advindo dos ensaios de *A última gravação de Krapp*, foi o acaso da iluminação do gravador de fitas de rolo iluminando a face do personagem após o *blackout* final da peça, proporcionando uma espécie de detalhe ambíguo, que prende a atenção do espectador e mantém a tensão da encenação mesmo após o término das ações físicas do personagem.

Um aspecto inventivo e inovador em relação à estética naturalista foi o uso diferenciado da quarta parede, tão cara a Stanislavski, em uma de suas direções. Em sua encenação de *Footfalls* em 1976, no Schiller-Theater, Beckett em um determinado momento paralisa a personagem May, como se estivesse em repouso, com sua cabeça apoiada na parede, mas essa “parede” seria a quarta parede do palco, isto é, justamente o espaço vazio e aberto da boca de cena, de onde o público observa o espetáculo.

Dessa maneira, a invisível quarta parede do teatro naturalista adquire uma nova e incomum dimensão. Como a sequência de tempo é incerta na primeira parte, conseqüentemente, na segunda parte, o espaço físico também se torna dúvida e misterioso. (KNOWLSON *apud* GONTARSKI, 1986, p. 355, tradução nossa)

Também é digna de nota a preocupação de Beckett, como encenador, em relação a aspectos que vão além da questão do texto dramático, aspectos práticos e técnicos que envolvem a encenação de uma peça, como som, luz e movimento. James Knowlson, ao abordar a encenação de Beckett da peça *Footfalls* em 1976, afirma que:

Cada elemento em *Footfalls* é parte de uma coreografia total de som, luz e movimento. Como as notas de produção de Walter Asmus demonstram, Beckett era ansioso como diretor em fazer o nível da iluminação e do som uma parte do padrão formal como era o texto verbal. (KNOWLSON *apud* GONTARSKI, 1986, p. 356, tradução nossa)

Para Gontarski (2008, p. 262), o Beckett que passa a dirigir suas peças a partir da encenação de *Fim de partida* em 1967 era um “outro”, ou seja, não se tratava mais do Beckett que publicara *Esperando Godot* anos antes, mas sim um “outro” Beckett, um “outro” artista do teatro procurando olhar para suas peças escritas anos antes com um olhar nada canônico, no sentido de que não buscava apenas a mera execução e reprodução exata de suas obras dramáticas na cena, mas que procurava dialogar com seus textos de forma a atualizá-los a partir de sua agora vasta experiência em sala de ensaio e no palco. Portanto, as encenações beckettianas buscavam um aprofundamento das questões centrais propostas inicialmente nos textos escritos, experimentando possibilidades para o melhor desenvolvimento e ambientação das cenas no palco e, ao mesmo tempo, mantendo abertas as possibilidades de entendimento e produção de sentidos por parte do público.

Se a forma como Beckett olhava para suas peças mudara, e podemos atestar isso na já citada passagem em que o autor, como encenador, critica a verbosidade excessiva de *Godot*, o cuidado em deixar as situações em aberto, a ausência do menor comentário, inclusive em relação aos atores, acerca dos significados complexos de suas peças, isso se manteve absolutamente da mesma forma em relação à sua postura como autor dramático no início da década de 1950.

2. O CADERNO DE DIREÇÃO DE A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP

Samuel Beckett encenou, a partir de 1967, as principais peças de sua dramaturgia e para cada montagem, produziu antecipadamente um caderno de direção, contendo de início todo seu complexo estudo acerca da encenação a ser realizada, bem como sugestões de modificação em relação aos textos escritos, como cortes e acréscimos, além de mapear detalhadamente os movimentos dos atores, configurando uma verdadeira partitura de ações físicas para cada personagem.

O registro dessas anotações, acessíveis até sua morte apenas a estudiosos, atores, diretores e demais colaboradores próximos a Beckett, foi publicado na forma da série *The theatrical notebooks of Samuel*

Beckett, dividida em quatro volumes [*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's last tape* e *Shorter plays*], além do volume acerca de *Happy days*, intitulado *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. Nestes volumes, publicados em parceria pelas editoras Faber and Faber e Grove Press, e tendo como editor geral o biógrafo e estudioso da obra beckettiana James Knowlson, são apresentados os cadernos de direção de Beckett de forma completa e integral, a partir de uma edição *fac-simile* dos originais, contendo também extensas anotações acerca das passagens marcadas por Beckett nos *notebooks*, bem como versões das peças contendo todos os cortes e alterações feitos por Beckett ao longo do processo de ensaios de cada montagem. Esses documentos constituem um verdadeiro achado para aqueles que se interessam pela obra teatral beckettiana, especialmente no que se refere à reflexão da cena como um todo, abarcando, além da dramaturgia, os elementos que concernem tanto à prática da interpretação, e consequentemente à visão que Beckett tinha acerca do trabalho do ator em sua dramaturgia, quanto à prática da direção teatral, e como a encenação de suas próprias peças era entendida por Beckett.

Conforme afirma Stanley Gontarski:

Esta associação autor-diretor ocorreu cerca de dezesseis vezes no palco e outras seis vezes no estúdio de televisão, durante vinte anos [1967-1986], com Beckett dirigindo suas peças em três idiomas, o inglês, o francês e o alemão. Durante cada um destes encontros Beckett apoderou-se da direção de seus textos para serem ambos, o “eu” e o “outro”, ou seja, refinando, senão re-definindo, sua visão criativa para continuar a descobrir as possibilidades latentes de seu texto e reafirmar as fundações da estética modernista em seu trabalho. Expurgava então qualquer elemento que estimava estranho, assim demonstrando novamente seu envolvimento, senão sua preocupação com a forma, com o perfil estético de seu trabalho. (GONTARSKI, 2008, p.262)

Acerca do complexo e extenso sistema de anotações que Beckett elaborava para cada montagem que dirigia, novamente citamos comentário de Stanley Gontarski:

Somente os cadernos de direção de *Jogo [Play]*, escrita em 1962-3 e encenada por Beckett em 1978, contém em torno de 25 complexos e completos esboços, separados, organizados visual e oralmente, colocados lado a lado, paralelos ao respectivo texto escrito. Reverberações e ecos na preparação de sua própria encenação. (GONTARSKI, 2008, p. 262)

Portanto, para Gontarski, “Beckett, resumindo, se transforma num grande teórico do espetáculo no processo de encenar e reescrever seu próprio texto dramático” (GONTARSKI, 2008, p. 262).

Segundo James Knowlson, na introdução do *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. III* (KNOWLSON, 1992) acerca da montagem de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater Werkstatt, Beckett escreveu a peça nos dois primeiros meses de 1958, tendo desde o início o ator Patrick Magee em mente para o papel. Segundo o autor, a qualidade da voz “rachada” e envelhecida [ou gasta] do ator, além do acento e entonação irlandeses, foram os grandes atrativos para a criação do personagem, cujas características físicas talvez façam um paralelo a essa qualidade vocal do ator que gerara um grande interesse em Beckett, a ponto de a peça ter sido intitulada, por algum tempo, *Magee monologue*.

A primeira encenação, dirigida por Donald McWhinnie e interpretada por Patrick Magee, estreou no Royal Court Theatre de Londres, em outubro de 1958, e assim como a encenação parisiense estreada dezoito meses depois, e dirigida por Roger Blin, contou com a presença de Beckett como conselheiro durante os ensaios. No início de 1960, Beckett também se correspondera com o diretor americano Alan Schneider, por motivo da estreia da peça no Off-Broadway de Nova York, em um *double-bill*⁴ com *Zoo story*, de Edward Albee.

A encenação de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater Werkstatt não seria a única a contar com Beckett na direção ou no aconselhamento de outros diretores. Nos anos subsequentes, Beckett dirigiria o ator Jean Martin no papel de Krapp, no Théâtre Récamier em 1970, bem como acompanharia à distância uma encenação da peça para a BBC londrina, dirigida por Donald McWhinnie em 1972, além de auxiliar a montagem dirigida por Anthony Page, com Albert Finney no papel-título, preparando um detalhado texto contendo as alterações desenvolvidas por ele em sua montagem de 1969 no Schiller-Theater Werkstatt, bem como acrescentando diversas sugestões à encenação. Beckett ainda dirigiria a peça em mais duas ocasiões, na França com Pierre Chabert como Krapp, no Théâtre d'Orsay em abril de 1975, e mais uma vez em inglês com Rick Cluchey no papel de Krapp, apresentada em Berlim, no Akademie der Künste, em setembro de 1977. Mais uma vez, Beckett mantivera as alterações propostas por ele durante a montagem berlinense de 1969, adaptando cada uma das duas encenações aos atores que interpretavam Krapp, bem como ao contexto de cada produção, e também procurando incorporar ao texto da peça as mudanças desenvolvidas durante os ensaios que considerava pertinentes.

Ainda segundo James Knowlson, na introdução do volume sobre *A última gravação de Krapp* (KNOWLSON, 1992), o objetivo das alterações

[4] Espécie de dupla representação em uma mesma noite, com duas sessões de espetáculo distintos sendo apresentados sequencialmente, ligados por temática ou autor, comum no teatro norte-americano.

propostas por Beckett logo na abertura de sua primeira encenação da peça seria de atingir uma maior simplicidade e clareza das linhas gerais e para evitar qualquer elemento que parecesse supérfluo. Outra intenção importante seria de estabelecer contrastes maiores entre um silêncio meditativo e imobilidade, e, por outro lado, atividade rápida e barulhenta. Beckett escreveu em seu caderno de direção que havia cortado “tudo o que interfere com a súbita mudança da imobilidade para o movimento ou que torna isso lento” (BECKETT *apud* KNOWLSON, 1992, p. XIV, tradução nossa).

James Knowlson faz um levantamento detalhado das alterações em relação ao espaço cênico, bem como dos objetos cenográficos e jogos de cena de Krapp, incluindo sua gag com a banana:

Como consequência, algumas ações de Krapp foram removidas do jogo cênico inicial no palco: não existia mais o trancar e destrancar das gavetas tanto no início ou antes da gravação ao vivo de Krapp; as duas gavetas trancadas na parte da frente da mesa foram substituídas por uma gaveta destrancada lateral, situada no lado da mesa e, mais convenientemente, à esquerda de Krapp; Krapp não remexe mais em seus bolsos em busca de um envelope no qual ele escrevera anotações para uso no momento da gravação; os sons do primeiro drink foram totalmente removidos, com Krapp fazendo ao invés disso três jornadas separadas antes do jogo com a banana em direção ao cubículo iluminado nos bastidores, que foi acrescentado ao set pela primeira vez na produção do Schiller e a partir do qual ele carrega o livro de registro, as caixas [de estanho ao invés de papel cartão] contendo as fitas gravadas e, finalmente, o gravador de rolo em si. Talvez a mais importante dessas mudanças tenha sido a introdução desse recesso nos bastidores, pois isso oferecia um grande número de benefícios práticos: uma resposta à questão de para onde Krapp teria ido em busca de seus livros e sua bebida – um covil dentro de um covil para um homem que deliberadamente separou-se dos outros – uma outra fonte de interesse visual e, porque ficava acesa durante toda a peça, um elemento de iluminação ecoando a zona de luz na mesa de Krapp e contrastando com o escuro que o cercava. (KNOWLSON, 1992, pp. XIV-XV, tradução nossa)

Essa detalhada descrição das alterações sofridas pela peça nos mostra o nível de rebuscamento almejado por Beckett em suas encenações, procurando enfatizar sentidos e circunstâncias dramáticas que imaginava como potentes e definidoras do texto dramaturgico, bem como minimizando e até mesmo eliminando tudo aquilo que seria excessivo ou que,

segundo Beckett, afetaria o melhor desenvolvimento da ação dramática e seus desdobramentos.

Outro ponto importante que foi mantido na encenação berlinense, segundo James Knowlson, teria sido o jogo clownesco com a casca de banana, mas com pequenas modificações, como por exemplo, em vez de atirá-la no primeiro momento em direção à plateia, Krapp passaria a atirá-la em direção ao fundo do palco, que se mantém na escuridão. Isso, segundo o pesquisador, seria uma forma de manter a ação dramática da peça confinada a área de ação cênica, pois, para Beckett, uma peça extremamente contida dentro do espaço da caixa cênica não apresentaria condições coerentes para a ruptura da quarta parede no momento em que Krapp, no texto original, empurrava a casca de banana em direção à plateia. Também foram modificados detalhes do figurino, especialmente aqueles de aspecto mais clownesco, como as calças curtas demais para o personagem, os bolsos grandes e característicos de espetáculos circenses e de clowneria, e até mesmo a alusão sexual na cena em que a banana é colocada de volta em um dos bolsos do colete do personagem para em seguida ficar apenas com sua ponta para fora. No lugar dessa ação cênica, Beckett optou na encenação de Berlim por uma estratégia diversa, onde o restante da banana era atirado por Krapp em direção ao fundo do palco, para que ele pudesse, em seguida, correr em direção ao cubículo iluminado no fundo do palco em busca de seus apetrechos, para finalmente poder ouvir sua gravação.

Beckett demonstrou certo descontentamento com a excessiva clowneria original do texto de 1958, optando quando da montagem no Schiller-Theater Werkstatt por uma representação do personagem como um velho cansado, fraco e falho, em contraponto à imagem original clownesca do personagem. Portanto, fica claro que as mudanças proporcionadas pela direção se não buscavam tornar a representação naturalista, ao menos buscaram eliminar quaisquer elementos excessivamente exagerados que pudessem proporcionar uma leitura por parte do espectador no sentido de uma clowneria ou de um espetáculo com características próximas ao circo e ao music-hall e, mais precisamente, forneceram ao velho Krapp uma potência expressiva e uma limpeza em relação à sua linguagem cênica que ampliaram sua força dramática.

Outro ponto interessante das montagens de *A última gravação de Krapp* por Beckett se refere às imagens em branco e preto. Conforme menciona James Knowlson:

Quando dirigiu *Krapp's last tape*, Beckett estava preocupado não apenas [...] em estabelecer uma complexa teia de imagens em branco e preto,

mas também com a organização e o tempo das várias sequências de montagem. Ele trabalhou, por exemplo, com os vários atores que representaram Krapp sob sua direção em busca de distinguir claramente a voz mais jovem em relação à mais velha, e suas notas de direção são focadas em como o Krapp que vemos em cena reage de formas contrastantes a diferentes assuntos, climas e tons das gravações. Com *A última gravação de Krapp* Beckett criou, portanto, uma aparentemente simples embora complexa peça que utiliza uma mistura de som e imagem e coloca em operação alguns dos princípios de montagem delineados por Arnheim [teórico do cinema cujos escritos foram estudados por Beckett em sua juventude]. Dirigindo a peça, ele deve ter sentido algumas vezes que não estava longe de realizar algumas de suas ambições de juventude, embora em um veículo diverso. (KNOWLSON, 2003, p. 120, tradução nossa)

Procuramos abordar, embora de forma rápida e superficial, a extensa e documentada relação de Samuel Beckett com a encenação de suas peças teatrais. Partindo dos elementos que o levaram a se tornar um encenador teatral, ou mais especificamente, um encenador-revisor de si mesmo, como define Stanley Gontarski (GONTARSKI, 2008), e passando pela reflexão acerca de depoimentos de encenadores, atores e estudiosos de sua obra teatral, este artigo busca esboçar, ainda que em linhas gerais e de forma sucinta, as principais características do Beckett diretor de teatro. Tendo como foco comentários e análises acerca de sua primeira encenação de *A última gravação de Krapp*, procuramos desenvolver uma reflexão que também dialogasse com aspectos provenientes de outras encenações da mesma peça, bem como de outras obras teatrais de Beckett. Acreditamos que esse mergulho em uma obra tão fascinante e complexa, amplamente registrada e documentada por atores, diretores, especialistas e pelo próprio autor, tenha apenas se iniciado com este trabalho, que sem dúvida deixa aberta a possibilidade de realização de estudos posteriores mais aprofundados e extensos que abordem a relação entre o Beckett dramaturgo e o Beckett encenador. ■

FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS – Graduado em Artes Cênicas pela ECA-USP. Mestrando em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC-SP. E-mail: felipedesouza.teatro@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Notes on Beckett. In: *Journal of Beckett Studies*. 2010, Vol.19, n.2, pp. 157-178.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ASMUS, Walter D. Practical aspects of theatre, radio and television – rehearsal notes for the german premiere of Beckett's That Time and Footfalls at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- _____. *A última gravação de Krapp*. Trad. Felipe de Souza. São Paulo: 1999.
- _____. *Passos*. Trad. Felipe de Souza. São Paulo: 1998.
- _____. *Fim de partida*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Dias felizes*. Trad. e prefácio Jaime Salazar Sampaio. 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- _____. *Dias felizes*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- BERRETINI, Celia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERRETINI, Celia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.

COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

_____. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010. pp. 65-111.

ESSLIN, Martin. *Twentieth century interpretations of Samuel Beckett: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

_____. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FARIAS JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha. *Beckett: silêncios*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLETCHER, John; SPURLING, John. *Beckett: a study of his plays*, London: Eyre Methuen, 1972.

GONTARSKI, S. E. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GONTARSKI, S. E (Org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.

GONTARSKI, S. E. *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. 4: The shorter plays*. London and New York: Faber and Faber and Grove Press, 1999.

GONTARSKI, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n.8, pp. 261-280.

GUSSOV, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KNOWLSON, James. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.

KNOWLSON, James. Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.

KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougald (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1994.

KNOWLSON, James (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's Last Tape*. London: Faber and Faber, 1992.

KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (eds.). *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007.

LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MCMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.

MCMILLAN, Anna. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.

POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

ROBINSON, Michael. *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London: Rupter Hart-Davis, 1970.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

POSIÇÕES

— MARIO SAGAYAMA

RESUMO

Neste artigo, articulo algumas questões caras à obra de Samuel Beckett, buscando traçar questões estéticas e políticas que se apresentam no início de sua obra, mais especificamente na conhecida “Carta alemã”, de 1937, e que permanecem latentes em sua obra final, cujo enfoque, neste artigo, repousa sobretudo no livro *O despovoador*. Assim, busquei estabelecer uma relação entre a almejada “literatura da desp palavra” e a figura do despovoador. Considero este texto o marco do início de minha pesquisa de Mestrado, momento em que me permito levantar diversas questões que serão revisadas e desenvolvidas posteriormente.

Palavras-chave: Samuel Beckett, desp palavra, psicanálise, prosa, drama

ABSTRACT

*This article mobilizes certain subjects appertaining to Samuel Beckett's oeuvre while attempting to map some of the aesthetic and political problems presented in his early work, specifically, in the text known as the “German Letter” of 1937, and that will remain as an undercurrent in his mature texts. The focus here will lie mainly on the book *The Lost Ones*. Thus, I sought to establish a relation between the coveted “unword literature” and the figure of “its lost one”. I consider this text to be the steppingstone for my M.A. research, and I therefore have allowed myself to ask questions that will later on be reviewed and developed upon.*

Keywords: Samuel Beckett, unword, psychoanalysis, prose, drama

Onde há palavra, há povo: escrever é pertencer. Romper o véu da língua é também romper o véu do povo: a desp palavra despvoa. Uma relação negativa conduz a escrita de Samuel Beckett, algo que põe em tensão o fundamento social da linguagem. Por isso, para pensar *O despovoador*, passo em primeiro lugar pela “Carta alemã”, enviada por Beckett a Axel Kaun em 1937. Das diversas reflexões suscitadas pela carta, tais como a escrita bilíngue ou a relação com James Joyce, proponho pensar como a negatividade está implicada em modos diversos de relação entre o sujeito e a palavra, entre o sujeito e o povo. O paralelismo que encontro entre esses dois modos negativos de criar relações é atravessado por dois traços marcantes da obra do autor:

por um lado, a dramaticidade da prosa, inscrita nas relações entre o sujeito e os diversos mecanismos de alteridade – outros sujeitos, outras instâncias do sujeito, a linguagem enquanto outro –, por outro lado, a enunciação teatral, modulada entre o controle dramatúrgico das rubricas – que aprisiona o corpo enquanto o faz presente – e a narrativa do passado – na qual a ausência convoca o espectador a imaginar mundos para além do palco.

Na “Carta alemã”, Beckett busca alternativas à “apoteose da palavra” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 170) joyceana, algo que, em “Dante... Vico... Bruno... Joyce”, o autor compreendia como a identificação profunda entre forma e conteúdo que faria a escrita, para além da representação, *ser algo*.¹ O dilema consiste em encontrar um outro modo de trabalhar com a “natureza viciosa da palavra” (IDEM, *ibid*, p.169) sem que isso resulte na simples eliminação da palavra. A preocupação de Beckett nesse momento é sobretudo material:

Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta faz-se necessária (IDEM, *ibid*).

Em seu “ataque às palavras em nome da beleza” (IDEM, *ibid*, p. 170), Beckett compreende com clareza que a linguagem verbal, diferentemente da matéria de outras artes, impossibilita a dissolução total de seu material. A articulação em significante e significado do signo linguístico, tal como formulada por Saussure, parece levar à aporia a tentativa de romper com o véu da linguagem, pois esse véu é constituído pela articulação de dois planos. Com isso, o rompimento total do signo, por meio da despalavra, teria de levar em conta tanto o plano coletivo de produção de sentido, o significado, quanto o plano material, o significante. Quando, na carta, Beckett critica Baudelaire, o que parece estar em jogo é o projeto estético das *correspondências*, que faz da *sugestão*

sonora um transporte à “tenebrosa e profunda unidade” (BAUDELAIRE, 1961, p.11). O que está em jogo, para Beckett, é a própria impossibilidade de chegar à unidade, ao ponto em que se apaga a articulação do véu da língua – o pacto entre o sujeito e a sociedade que impõe descon continuidades no mundo, que torna as coisas visíveis e silencia nas trevas a profunda unidade.² *Corresponder* é escrever movido por uma força de conjunção: é buscar transpor o limite dos elementos descontínuos, das coisas nomeadas por palavras, para alcançar o contínuo. *Despalavar* é escrever movido por uma força de disjunção: é cavar buracos no limite, no “véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 169). Recusando qualquer possibilidade de interpretação, bem como a presença de símbolos nas coisas, a escrita de Beckett se põe a investigar a opacidade do mundo, esse lugar que sempre mantém uma margem de silêncio estrangeira aos limites da linguagem. A palavra que esconde o mundo é a mesma que possibilita investigá-lo. A despalavra é horizonte sempre fugidio da escrita que tenta chegar ao mundo – escrita que se constitui como “hermenêutica da experiência”, segundo Carla Locatelli.³ Nos anos 30, à época da carta aqui discutida, Beckett publica seu ensaio sobre Proust, no qual não poupa críticas a Baudelaire, dizendo que “Sua *correspondance* é determinada por um conceito, portanto estritamente limitada e esgotada em sua própria definição” (BECKETT, 2003, p. 85). A insistência em criticar Baudelaire em *Proust* parece ser fruto do esforço de Beckett a diferenciar seus dois predecessores no que eles se assemelham: a

[1] “Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*” (BECKETT, 1984, p. 27).

[2] Sigo aqui a reflexão de Alain Didier-Weill, que, em *Les trois temps de la Loi*, propõe uma reflexão sobre o silêncio e a linguagem a partir da leitura da *Gênese*. Para o psicanalista, há dois silêncios: o silêncio do abismo, que espera a nomeação, e o silêncio das trevas, que não abriga uma fala possível: “Dans la mesure où l’abîme désigne le lieu du réel qui ne sera d’aucune façon nommé, le silence qu’il fait entendre est radicalement différent de celui que font entendre les ténèbres, pour autant que celles-ci, en attente d’être nommées, font retentir un silence désespéré, c’est-à-dire un silence qui n’est pas sans soupçonner l’espoir d’une parole possible” (1995, p. 51).

[3] “It is clear that Beckett is moving on the way of what he calls the “literature of the unword”, as he is choosing to leave behind any starting point, be it of his own choice (something like a “personal” style) or imposed on him (by the tyranny of linguistic “common usage”). His reductions keep indicating the intrinsic fallacy of believing in the “free thinking” without seeing the weight of “starting points”. This concern with linguistic presuppositions will lead him to concentrate on the communicative circuit rather than on a specific message or on linguistic description, starting where the self surrenders in order to speak. At some point he will declare: “once a certain degree of insight has been reached [...] all men talk, when talk they must, the same tripe”. However, the actual flow of words, that is, their specific movement, can indicate the shortcomings of language, as well as give rise to the hypothesis or trace of a subject, which is other than merely namable, referential, or thematic (other than “the same tripe”). Thus, the Beckettian gnoseological quest implies the urgency of working on, and with, all the available means of communication, so that the metamorphosis of meaning can show a variety of aspects and alternatives of representation. In fact, I think that in retrospect we can see that aesthetic representation in Beckett comes to coincide with a linguistically based hermeneutics of experience, and that the ineliminable (yet ambivalent) nature of representation emerges as the pervasive horizon of human experience” (LOCATELLI, 1990, p. 53).

luta contra o tédio. Já na abertura das *Flores do Mal*, no famoso poema “Ao leitor”, o tédio figura como o mais imundo dos vícios, aquele que “em um bocejo engoliria o mundo” (BAUDELAIRE, 1961, p. 6). Contudo, para Beckett, o “simbolismo intelectual de um Baudelaire, abstrato e discursivo” (BECKETT, 2003, p. 84) não seria suficiente para “um homem de sentimentos” (IDEM, *ibid*) como Proust, que tem como motor de sua obra o rompimento involuntário do tédio, a quebra do hábito que traz lembranças há muito tempo adormecidas.

O Hábito, tantas vezes narrado por Proust, é para Beckett um véu que protege o sujeito do “espetáculo da realidade” (p. 21), assim como o véu da língua. O paralelismo entre hábito e língua desvela a concepção de um sujeito fundado por modos de mediação que escondem a “essência – a Ideia – do objeto na névoa dos conceitos” (p.22). Falar uma língua é produto do hábito, do “acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio” (p. 17): é o pacto que permite a sociabilidade, que torna o mundo visível, mas contém o tédio da determinação – da trama de um véu que acorrenta o sujeito como “um cão a seu vômito” (p.18). O elogio de Beckett a Proust contém a admiração por quem sofre ao buscar viver nas “zonas de risco” (IDEM, *ibid*), por quem sente a experiência do tempo ao ver apagar-se o hábito. Talvez a escrita de Proust seja conduzida pelo sofrimento justamente porque a literatura procura zonas de risco valendo-se da palavra que doma a percepção:

A trégua dura pouco: “de todas as plantas humanas”, escreve Proust, “o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua”. Dura pouco e é perigosamente dolorosa. A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O sofrimento representa a omissão desse dever, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa seu cumprimento adequado. O pêndulo oscila entre esses dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística –, e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e apurados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos (IDEM, *ibid*, p. 27-28).

Ao buscar o que o tédio esforça-se em apagar, a estética se faz política, como pensa Jacques Rancière, por fazer da forma a instauração de um *dissenso*, de uma “ruptura com a antiga configuração do

possível”.⁴ Manter a sensibilidade indomável ao hábito é o esforço constante de libertar o mundo daquilo que Rancière chama de “ordem da polícia”: escrever é manter o mundo em criação, é valer-se do véu da palavra, daquilo que nomeia o visível, para buscar o invisível:

La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles. Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes (RANCIÈRE, 2008, p. 66).

Com isso, pode-se compreender que a crítica de Beckett a Baudelaire aponta para relações distintas do sujeito com a linguagem. Ao repudiar o ideal de Baudelaire, ao compreendê-lo como “unidade abstraída da pluralidade” (BECKETT, 2003, p. 85), o que Beckett faz é recusar o sonho da *correspondência*, lugar em que o sujeito pode se reconhecer. Esse lugar do reconhecimento, para Baudelaire, se realizava à audição da música. O poeta diz, em carta enviada a Wagner, que sentia já conhecer as peças musicais do compositor ao ouvi-las pela primeira vez. E em seu texto “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, Baudelaire descreve a música como uma experiência comparável àquela que experimenta com o ópio, a droga que o leva para além do hábito.⁵ Assim como a droga, a música pode levar o sujeito à vertigem do mundo, ao ponto em que se vê despontar o uno, levando inclusive

[4] “Art et politique tiennent l'un à l'autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible. Il y a une esthétique de la politique au sens où les actes de subjectivation politique redéfinissent ce qui est visible, ce qu'on peut en dire et quels sujets sont capables de le faire. Il y a une politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible” (RANCIÈRE, 2008, p. 71).

[5] “Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium” (BAUDELAIRE, 1961, p. 1214).

Baudelaire a citar um trecho do poema “Correspondências” como parte de seu argumento:

ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer
la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie,
et que le son et les couleurs fussent impropres à traduire des idées;
les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque,
depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et
indivisible totalité.

La nature est un temple où des vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y traverse à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
(BAUDELAIRE, 1961, p. 1213).

O filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, em seu livro *Musica ficta*, formula uma compreensão histórica do que pode significar o reconhecimento que Baudelaire encontra na música de Wagner. Em linhas gerais, Lacoue-Labarthe ancora o pensamento do poeta no tempo em que a música era vista como a “arte do sujeito”: a via de acesso ao mais íntimo que se dá pelo som puramente sensível – a “língua universal” do significante sem significado –, e não pela palavra, que sempre impõe a mediação entre o sujeito e o mundo.⁶ Tendo em vista a arte de Wagner, Lacoue-Labarthe preocupa-se em demonstrar como o

“Wagner de Baudelaire não é Wagner” (1991, p. 77). De modo muito breve, cabe destacar que a leitura de Lacoue-Labarthe argumenta que Baudelaire, ao buscar escrever Wagner, insiste na temática cristã, pois ela lhe permitiria introduzir a ideia de um sujeito dividido, para o qual a reconciliação seria impossível.

O lugar inalcançável da unidade do sujeito, de onde nasceria sua expressão pura, é o sonho da correspondência baudelaireana: como se perfumes, cores e sons se confundissem em ecos de um espaço que o sujeito pode habitar além da palavra, além do povo. Nessa perspectiva, as correspondências seriam a *política do sujeito contra a polícia do significado*: lugar não coberto pelo véu do hábito, pelo véu da língua. Porém, para Beckett, o lugar da expressão pura não desperta um sonho, mas sim, uma obrigação: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 175). Ao ler Beckett, penso que é tão profunda a violência que inscreve o sujeito no povo, que mesmo o rompimento com o vínculo da palavra só pode ser movido pelo vínculo com o outro, com alguma alteridade misteriosa que desperta o sentimento de social obrigação. Seguir o imperativo da linguagem para rasgar o véu social. Seguir o imperativo da sociedade para rasgar o véu linguístico. Talvez essa alteridade se coloque como um compromisso com o silêncio que subjaz ao véu: como se sua escrita buscasse lidar com o silêncio que se afasta a cada vez que a palavra estende seu domínio sobre o mundo: como se novos modos de visibilidade fundassem uma invisibilidade possível.

Frente à impossibilidade de transpor o véu, Beckett sabia dever “se satisfazer com pouco”; via como possibilidade apenas a “atitude de ironia para com as palavras, através das palavras” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 170). O tempo da escrita parece construir a todo instante, com cada palavra, a barreira que afasta da despalavra o sujeito que a busca – quando as palavras são o modo de mediação com o mundo, este passa a ser fundado na descontinuidade, na instituição do que é visível. A busca pela despalavra se constitui, assim, enquanto dramaticidade enunciativa, o que leva a prosa “à teatralização dos processos interiores da consciência criadora”, como pontua Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2010, p. 26). Se não é possível romper a materialidade da palavra, a despalavra parece ser o que afeta o enunciador, parece ser o objeto perdido, que faz a escrita mover-se pelo desejo de “Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor” (BECKETT, 1989, p.101). Quando o véu não pode ser rompido, a dramaticidade desponta no momento de enunciar, no momento em que

[6] “Ou si l'on préfère: plus la musique exprime ou signifie le purement subjectif, l'intimité pure de l'intuition singulière, plus elle est à même de dire l'universel, le « purement humain ». Ce que ne peut pas faire la littérature ou, plus généralement, le langage en tant qu'il prétend déjà à une certaine universalité qui lui interdit de revenir à la pure intériorité subjective. C'est pourquoi la littérature, en aucun cas, ne peut accéder au rang de *l'art du sujet*: le langage interdit au sujet de s'atteindre et de s'approprier. Il n'y a qu'un moyen d'appropriation subjective, et c'est la musique. [...] La métaphysique du langage ici à l'œuvre est toujours la même: elle est au fond rousseauiste. Elle appartient à ce que Derrida, dans *De la grammatologie*, avait délimité comme « L'époque de Rousseau ». Elle repose sur l'opposition simple, elle-même surdéterminée par l'opposition de l'intelligible et du sensible, entre le langage ou la langue – instrument des idées abstraites – et la musique comme expression de la sensibilité, c'est-à-dire en l'occurrence du sentiment ou du cœur (« les mobiles purement humains »)” (LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 45-49).

a palavra será posta em uso. Como propõe Žižek, a partir de Lacan,⁷ a linguagem é ao mesmo tempo o que constrói a separação e o que permite pressupor que há algo além.⁸

Buscar a despalavra com palavras funda a escrita no desejo frustrado de negação da linguagem: é a busca de um resto do mundo não dominado pela palavra, um resto do mundo que subjaz a tudo, o inominável. A linguagem nunca silencia o mundo por completo. O sujeito nunca pode transpor seu limite sem erigir novos muros de linguagem. A palavra é a margem que se refaz a cada passo, que faz da escrita, deriva: um “vai-e-vem na sombra, da sombra interior à sombra exterior” (BECKETT, 2004, p. 50). A alternativa, então, é habitar o limite tênue, buscar a indeterminação entre interno e externo – em vez de reconhecer-se em sensações ou ideias, vibrar como um tímpano, como n’*O inominável*:

répondez franchement, si je me sens une oreille, eh bien non, tant pis, je ne me sens pas une oreille non plus, ce que ça va mal, cherche bien, je dois sentir quelque chose, oui, je sens quelque chose, ils disent que je sens quelque chose, je ne sais pas ce que c’est, je ne sais pas ce que je sens, dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je

[7] Nesse ponto, Žižek parece retomar o Lacan de “Fonction et champ de la parole et du langage”, em que o psicanalista debate a possibilidade de encontrar uma “fala plena” do sujeito, algo que vá além do “muro de linguagem”: “Lci c’est le mur de langage qui s’oppose à la parole, et les precautions contre le verbalisme qui sont un thème du discours de l’homme “normal” de notre culture, ne font que renforcer l’épaisseur » (LACAN, 1966, p. 280). Nesse ponto, a teoria lacaniana aponta a uma *ontologia negativa*, à fundação do sujeito e do desejo pela linguagem, pelas palavras que afastam o discurso consciente do sujeito do inconsciente inacessível ao discurso: “L’inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient” (LACAN, 1966, p. 257). A tão citada frase de Lacan “o significante é o que representa o sujeito para outro significante” quer dizer, entre outras coisas, que o significante não pode representar plenamente o sujeito, mas que o sujeito tem de ser pensado como a distância, o furo, a abertura entre a linguagem e si, “como desapropriação” rumo ao furo, à ausência fundada pela linguagem. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *Le titre de la lettre*, podem ser citados para que fique mais clara a relação do sujeito com o significante: “D’une part, le sujet de la signification, de cette “signification”, du moins, dont les “mots” sont prêts à se charger dans l’opération purement signifiante, n’est pas la subjectivité maîtresse du sens. Pas plus que la signification ne peut s’achever, s’arrêter, pas plus que le signifié ne peut être soustrait à son perpétuel glissement – pas plus le sujet ne peut être cela, ou celui, qui donnerait un sens au sens, qui ferait ou constituerait le sens. La « présence » du signifiant « dans le sujet » ne peut donc pas être, selon les intentions de Lacan, un renversement des rôles, la subordination du premier au second. Le sujet est bien plutôt lui-même commandé par ce qui se présente, ainsi, en lui – et le « sens » lacanien du signifiant « sujet » est plutôt celui de: lieu – topique et, on va le voir, tropique – du signifiant, ce qui reviendrait à dissoudre ce « sens », à le faire glisser, dans la fonction signifiante elle-même” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1973, p. 67).

[8] “Though it may appear that there is a contradiction between the way discourse constitutes the very core of the subject’s identity and the notion of this core as an unfathomable abyss beyond the ‘wall of language’, there is a simple solution to this apparent paradox. The ‘wall of language’ which forever separates me from the abyss of another subject is simultaneously that which opens up and sustains this abyss – the very obstacle that separates me from the Beyond is what creates its mirage”(ŽIŽEK, 2008, p. 62).

suis, ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi je l’aurai entendu, sans oreille je l’aurai entendu, et je l’aurai dit, sans bouche je l’aurai dit, je l’aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c’est peut-être ça que je sens, qu’il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c’est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d’une part le dehors, de l’autre le dedans, ça peut être mince come une lame, je ne suis ni d’un côté ni de l’autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j’ai deux faces et pas d’épaisseur, c’est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d’un côté c’est le crâne, de l’autre le monde (BECKETT, 2004, p. 160).

Agora, interrompo o pensamento sobre a pura expressão do sujeito como além da palavra, e passo à discussão sobre a pura presença do corpo aquém da palavra. Para tanto, é possível evocar o Letrismo, a neovanguarda contemporânea a Beckett, que tentou superar a tradição da poesia ao fazer do poema um espaço de produção oral, rompendo os sons articulados da língua, indo em direção a toda produção sonora da qual um corpo é capaz.⁹ O *Manifesto da poesia letrista* contém um diagnóstico similar ao da “Carta Alemã”: “As sensações exigem o espaço vital. *Impressionante a saturação enojada dos poetas pelas palavras escritas*. As coisas e os nada a comunicar tornam-se todos os dias mais imperiosos” (MENEZES, 1992, p.46). O rompimento que realiza esse projeto vanguardista reside na concepção da materialidade da poesia como algo que se realizava apenas a partir dos sons de uma língua – sons que o sujeito produz somente ao ter seu corpo inscrito em um sistema simbólico. Libertar o corpo, exercer uma *política do corpo contra a polícia do significante*, consiste em produzir poesia a partir da justaposição dos fonemas, os elementos descontínuos, e de todo o som que é relegado ao posto de resto corpóreo, de contínuo excluído do sistema simbólico.

Como propõe o psicanalista Michel Poizat, na castração simbólica, no sentido da psicanálise lacaniana, a voz é sacrificada para que o

[9] A discussão sobre essa vanguarda foi tema de minha pesquisa de Iniciação Científica, sob orientação de Álvaro Faleiros, com incentivo da CNPq, cujo texto final não foi publicado. Para uma introdução às vertentes da poesia fonética e sonora, remeto à entrevista que realizei com o professor e poeta Jacques Donguy, publicada no primeiro número da revista *Cisma* (SAGAYAMA, 2012, p.78-81).

corpo possa produzir sentido.¹⁰ De toda a gama sonora que o aparelho fonador abrange, produzimos apenas alguns sons selecionados por cortes, pela descontinuidade. Condicionar a boca às vogais e consoantes de uma língua, deixar o hábito dominar o corpo: como na primeira *foirade* de Beckett, em que um corpo constitui sua memória pelo hábito, ao caminhar em um corredor escuro, espremendo-se entre paredes estreitas, ajoelhando-se, arrastando-se de acordo com as imposições do espaço; aprender a falar é aprender a adaptar o corpo, segundo o “jogo normal das articulações”, à “harmonia” de túneis estreitos, como n’*O despovoador*:

Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d’ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s’y étendre. Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne. Harmonie que seul peut goûter qui par longue fréquentation connaît à fond l’ensemble des niches au point d’en posséder une image mentale parfaite. Or il est douteux qu’un tel existe. (BECKETT, 2007, p. 11).

Para Poizat, o *infans* (aquele que não fala), que depende totalmente do Outro para sua subsistência, tem sua voz sacrificada mesmo antes de aprender a falar. Quando o bebê grita e sua mãe interpreta seu grito como uma demanda por comida ou cuidados, esse grito, que miticamente seria uma *pura* expressão de desprazer, passa a ser um grito *para* o Outro. Já nos primórdios da infância, a voz pura, quando posta em relação com o Outro, se torna um objeto-voz, no sentido psicanalítico de *objeto perdido*. Então, a demanda pelo Outro é o que impossibilita à voz o lugar de presença, pois ali já há um sentido; a demanda torna a voz ausente, assim como as palavras agem sobre as coisas.

[10] “On peut donc véritablement parler, en l’occurrence, de sacrifice : le sacrifice de la voix qu’il convient d’accomplir pour prendre la parole. On conçoit dès lors que la prise de parole ne soit jamais quelque chose qui aille de soi : prendre la parole suppose toujours inconsciemment que l’on accomplisse ce sacrifice ; prendre la parole exige toujours l’effort d’accepter cette perte. Compte tenu de l’enjeu de jouissance qui se trouve misé, selon la modalité rappelée plus haut, c’est donc l’acceptation d’une perte de jouissance qui se trouve en jeu dans la prise de parole et d’une façon plus générale dans le rapport de langage. Cette coupure de la jouissance, opérée par le langage, le signifiant et sa loi dont l’Autre est, comme on l’a vu, le lieu et la source, c’est ce que Lacan appelle *la castration symbolique*. Pour l’être humain, être un « homme de parole » se paie donc du prix fort, celui de la castration symbolique, celui de la coupure radicale d’avec cette jouissance primitive, mythique, qu’il n’aura de cesse de vouloir retrouver” (POIZAT, 2001, p. 132-133).

A fala cala a voz, reduz o corpo ao silêncio, ao lugar de suporte da enunciação que é tornado *transparente* para que o sentido possa advir.¹¹

Escrever é tornar a voz opaca, é a busca do grito puro calado pela palavra, do mundo calado sob o véu do hábito: “O ar fica repleto de nossos gritos (*escuta*), mas o hábito é uma grande surdina”, diz Vladimir em *Esperando Godot* (BECKETT, 2010, p. 91). A poesia fonética, por sua vez, busca essa mesma opacidade destruindo de vez a palavra: a voz enquanto possibilidade corporal de encontrar na matéria viva pontos ainda não silenciados pela linguagem. O choque causado pela poesia letrista é inquietante no sentido que a psicanálise lhe atribui: ao trabalhar aquém do significado, a poesia fonética busca trazer ao primeiro plano o que há de mais familiar no estranho: o silêncio do corpo apagado pela linguagem.¹² Contudo, o esgotamento do choque vanguardista se dá ao tornar explícito e recorrente o que inquieta por ser surpreendente: “*Unheimlich*, segundo Freud, seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p.338). E além disso, buscar, por meio da destruição da palavra, o corpo aquém do sacrifício, culmina em um ato contraditório justamente ao se dar enquanto *poema* fonético ou sonoro: o objeto poema, como objeto da arte, é um espaço de atribuição simbólica, fundado na história e na cultura.

Mundo e corpo: lugares de opacidade irreduzível. Habitar o que resiste à linguagem é resistir às forças de determinação. Tornar a escrita um processo constante de indeterminação dos lugares já dados – eu e outro, interno e externo, visível e invisível, linguagem e silêncio, drama e prosa – é fazer da literatura a morada da opacidade. Pensar uma ética da leitura é pensar o que fazer quando fragmentos de opacidade serão dominados pela linguagem. Será, então, que o papel do crítico é sempre esclarecer, entregar a opacidade à cultura?

[11] “La parole fait taire la voix, la réduit au silence. Support de l’énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de s’effacer littéralement derrière le sens du discours qu’elle énonce. [...] Aux distinctions saussuriennes signifiant-signifié-référent, il convient donc d’ajouter en amont et à un autre niveau, la distinction voix-signifiant. Ces observations nous amènent ainsi à reconsidérer la définition de la voix et à la définir non plus comme « l’ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales (Petit Robert) », mais comme le support corporel et par voie de conséquence, pulsionnel, d’une énonciation langagière, quelle qu’en soit la modalité sensorielle. Ou même, plus justement encore, comme la part de corps qu’il faut consentir à sacrifier pour produire un énoncé signifiant” (POIZAT, 2001, p. 127-129).

[12] “Podemos encetar dois caminhos agora: explorar que significado a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich*, ou reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante, inferindo o caráter velado do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. Já antecipo que os dois caminhos levam ao mesmo resultado: o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” In: FREUD, Sigmund, “O inquietante”, *Obras completas, vol. 14*, p. 331, trad. Paulo César de Souza.

*

Séjour où des corps vont cherchant **chacun** son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C’est l’intérieur d’un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l’**harmonie**. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l’agite. Il s’arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur **séjour** va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. [...] Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. Elle passe de l’un à l’autre extrême en quatre secondes environ. **Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir.** Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se **parcheminent**. Les corps se frôlent avec un **bruit de feuilles sèches**. Les muqueuses elles-mêmes s’en ressentent. Un baiser rend un **son** indescriptible.[...] Sol et mur sont en **caoutchouc dur ou similaire**. Heurtés avec violence du pied ou du poing ou de la tête ils sonnent à peine. C’est dire le **silence** des pas. Les seuls **bruits dignes du nom** proviennent du maniement des échelles et du choc des corps entre eux ou d’un seul avec soi-même comme lorsque soudain à toute volée il se frappe la poitrine.[...] Voilà un premier **aperçu** du séjour. (BECKETT, 2007, p. 7, grifos meus).

E assim o leitor d’*O despovoador* é empurrado para dentro do cilindro, como se a escrita o levasse a testemunhar a vida desses duzentos corpos que buscam cada um a saída do lugar que os encerra. A primeira palavra do livro, “séjour”, em português traduzida por “recinto”, ao surgir novamente algumas frases depois poderia ser traduzida por “estadia”. Quando tempo e espaço são constituídos pela palavra “séjour”, a escrita torna visível um mundo em que a duração incerta da estadia se inscreve no enclausuramento do recinto. A palavra que aprisiona é mesma que permite pensar que a busca pelo despovoador poderá chegar ao fim: por isso, imaginar o futuro é imaginar outro solo para o corpo. O fim da estadia por vezes ameaça despontar, mas se torna apenas um intervalo: o intervalo da oscilação de temperatura e luz, que congela os corpos. Nesse mundo regido pela harmonia, onde a mesma palavra pode abrigar tempo e espaço, o povo aprisionado se põe em busca de uma saída movido por uma ilusão do particular: como se houvesse para cada corpo, um despovoador.

Há povo, mas não palavra, para os corpos do cilindro. Os corpos não falam. Os corpos não têm nome. Os corpos parecem já estar aquém da palavra: de cada corpo uma pessoa se ausenta, como se faltassem poucos passos para a regressão aquém-povo.¹³ Corpos que a fala não cala, que não são inscritos no povo segundo nomes próprios partilhados, são corpos que agem como se a palavra não tornasse ausente a singularidade da matéria viva. Atos de corpos sem palavras são descritos com palavras: o despovoador nunca é encontrado porque a escrita que permite imaginá-lo é a mesma que aprisiona: o muro do cilindro é o muro da linguagem. Escrever é constituir um espaço vasto o suficiente para buscar, e restrito o suficiente para que toda fuga seja vã. Não há corpo na escrita que não tenha a pele feita “pergaminho” [“Elles se parchement”, supra]: assim como luz e temperatura ressecam o corpo, a escrita os faz superfície para a linguagem. Mas onde faltam poucas subtrações para transpor a fronteira aquém-povo, os corpos agem segundo cortes no espaço que determinam modos de buscar: mesmo que não possam se comunicar com palavras, há uma sintaxe espacial partilhada pelos corpos – pensando com Lacan, é como se os corpos fossem falados pela sintaxe. A esperança do fim para essa ordem espacial sintática se dá quando a oscilação de temperatura e luz se acalma por alguns instantes, antes que a oscilação retome seu fluxo: assim como a sintaxe corta o espaço com suas regras, a esperança do fim surge a partir de um novo corte possível, de algo que interrompa a oscilação de temperatura e luz. De modo semelhante, é esperançoso o encontro com túneis que só se tornam visíveis do alto das escadas, e que mostram aos corpos que a harmonia do cilindro se dá pelo engano da percepção, já que vistos do solo, os muros são perfeitamente lisos. Buscar a saída em cortes erige novos muros a cada tentativa, torna mais amplo o espaço descontínuo que afasta o contínuo:

Vu du sol le mur sur tout son pourtour et sur toute sa hauteur présente une surface ininterrompue. Cependant sa moitié supérieure est criblée de niches. Ce paradoxe s’explique par la nature de l’éclairage dont l’omniprésence sans parler de sa faiblesse escamote les creux. Chercher d’en bas une niche des yeux ne s’est jamais vu. Il est rare que les yeux se lèvent. Quand ils le font c’est vers le plafond. Sol et mur sont vierges de toute marque pouvant servir de point de repère (BECKETT, 2007, p. 48-49).

[13] “Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne. Yeux baissés ou clos signifient abandon et n’appartiennent qu’aux vaincus.” (BECKETT, 2007, p. 27)

Movidos pela esperança do corte, os corpos rastejam em túneis cavados na superfície do cilindro assim como a escrita atravessa a superfície da linguagem. Cavar a linguagem com palavras faz da escrita uma busca cujo fim é tão impensável quanto o fim da vida no cilindro: assim como a escavação de um túnel é abandonada por falta de coragem (cf. BECKETT, 2007, p.11), a escrita não encontra saída para a linguagem pois “tudo não foi dito e nunca será” (p. 45). E também o início da vida no cilindro é impensável pois só as regras que povoam os corpos fazem pressupor que havia, em um tempo mítico, corpos sem regras: como se a escrita fosse um apelo ao corpo perdido atrás da linguagem.

Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. A genoux il écarte la lourde chevelure et soulève la tête qui n'offre pas de résistance. Dévoré le visage mis ainsi à nu les yeux enfin par les pouces sollicités s'ouvrent sans façon Dans ces **calmes déserts** il promène les siens jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place (BECKETT, 2007, p. 53-55, grifos meus).

Se os intervalos fazem a esperança nascer da calmaria, a oscilação de temperatura e luz resseca pele, olhos e mucosas. No fim do livro, há apenas um último a buscar a saída. Quando seus olhos secos encontram os olhos da “primeira vencida”, a escrita imagina a saída com uma metáfora para a percepção: os olhos são “calmos desertos” que passeiam. Nesse passeio de olhos desertos, a percepção pode encontrar a saída somente quando o hábito da linguagem, da vida em uma sintaxe, está prestes a acabar de vez com os corpos: como se a violência sintática que determina a vida dos corpos os levasse a um grau de secura limítrofe, em que se está, ao mesmo tempo, a um passo da morte e a um passo do encontro com o que pode estar além do cilindro. Talvez, então, a saída só se anuncie quando o que está além dos muros do cilindro passe a habitar os corpos – se *ser é ser percebido*, segundo a máxima de Berkeley tão cara a Beckett, encontrar desertos nos olhos é romper a percepção do mundo com uma imagem, é ser percebido enquanto o que está posto fora dos muros que nos aprisionam.

*

Algo como uma frieza descritiva constitui o cilindro sob o signo da harmonia: para comportar duzentos corpos, o espaço é imaginado com a área de duzentos metros quadrados. Lendo com atenção, a exatidão descritiva

mostra ser movida por dinâmicas conflituosas, por uma performance enunciativa que põe em relação os corpos do cilindro com o corpo do enunciador. Diversos parágrafos são caracterizados como “observações” [aperçu], algo que remete a um tipo de texto que assume graus de imprecisão, e a um modo de dizer que tem origem na visão. Quando a enunciação se funda na visão, um modo conflitante de enunciar é posto em jogo. Por um lado, a observação pode remeter a um testemunho de um “olho de carne” (BECKETT, 2007, p. 38) que ocorre no presente da enunciação, e que implica o corpo de quem vê a partir de pronomes demonstrativos, e que, em formulações como “este velho recinto” (p. 53), sugere que a vida do enunciador acompanha a vida dos corpos enclausurados. Por outro lado, ao fundar a visão na suposta objetividade, a enunciação põe em jogo algo que Adriana Cavarero, em seu livro *Vozes plurais*, compreende como a “ordem videocêntrica” (2011, p. 58) da metafísica ocidental. Para a filósofa, a constituição da verdade como *presença* foi concebida como imagem mental, o que só pode se constituir às custas da “desvocalização do logos” (IDEM, *ibid*, p. 50-65). Com isso, a emissão sonora das palavras passaria a ter menos valor que seu conceito, o que relegaria a voz corpórea ao segundo plano. O olho que busca conceitos tenta a todo custo se sobrepor ao olho de carne, gerando uma hesitação enunciativa que compreende a vida no cilindro a partir de noções, mas não sabe se poderá mantê-las.¹⁴ Mantendo-se ou não as noções, a enunciação por vezes se corrige somente para mostrar mais precisão, como ao descrever a oscilação de luz e temperatura no cilindro. Há, aliás, nuances de uma tonalidade argumentativa que se inscrevem nessa busca de objetividade, algo que remete a Lucky, de *Esperando Godot*, cuja subjetividade era completamente apagada pela dominação de Pozzo, fazendo de sua relação com a linguagem uma reprodução da dominação: a alienação em fórmulas de um discurso acadêmico. De modo distinto, n’*O despovoador* esses traços argumentativos buscam enganar o leitor, levando-o a crer que o que é dito corresponde plenamente à intenção do enunciador:

[14] O termo hesitação enunciativa foi pensado a partir da leitura do prefácio de Fábio de Souza Andrade à edição brasileira do *Despovoador*: “Espaço imaginário que convida a leituras alegóricas (além de Platão e Dante, já se falou nas câmaras de gás dos campos de concentração, fábrica de corpos forçados à indistinção e roubados da humanidade), a descrição do cilindro poderia, na eterna reversibilidade da disposição de seus habitantes, sugerir um lugar imaginário ideal, imune à ação do tempo. Mas, da mesma forma que a voz narrativa agrega, sorrateira contrabandista, elementos de desconfiança e perturbação à sua pretensa objetividade (a começar das declaradas dimensões do espaço, comportando cifras de área incompatíveis em seções diversas do texto, passando pelas locuções adverbiais que sinalizam hesitação, como “se tal noção for mantida”), ela introduz no espaço fechado um vetor histórico, um momento remoto, de origem, quando todos os corpos buscavam, inquietos, uma possibilidade de evasão e um termo final, entrópico, quando todos se imobilizaram, vencidos e desistentes” (BECKETT, 2008, p. 25).

Il est donc convenu que passé un certain délai difficile à chiffrer mais que chacun sait mesurer à une seconde de près l'échelle redevienne libre **c'est-à-dire** à la disposition dans les mêmes conditions de celui dont c'est le tour de monter facilement reconnaissable à sa position en tête de queue et tant pis pour l'abuseur. La situation de ce dernier ayant perdu son échelle est délicate **en effet** et il semble exclu **a priori** qu'il puisse jamais revenir au sol. [...] Il est rare **en effet** que celui dont c'est le tour veuille monter dans la même niche que son prédécesseur et **cela pour des raisons évidentes qui apparaîtront en temps voulu** (BECKETT, 2007, p. 21, grifos meus)

Mesmo que travestido de objetividade, o olho de carne engana-se ao constituir o espaço: sabe-se que o cálculo das medidas do cilindro não se mantém igual ao longo dos parágrafos, algo que foi corrigido por edições em língua inglesa e mantido na edição francesa. Esse olhar hesitante, que faz minar pouco a pouco as noções abstratas, descreve corpos sem fala em um mundo hostil ao som, composto por um muro de borracha dura ou algo similar. Nesse recinto, corpos se roçam emitindo o ruído de folhas secas, e a secura dos lábios faz o som de um beijo ser indescritível. No cilindro, a ínfima camada sonora se torna um resto inapreensível à enunciação objetiva – em busca de exatidão, o olhar não consegue nomear toda produção sonora, pois há apenas alguns “ruídos dignos do nome” (IDEM, ibid, p.8). A escrita da visão, quando se volta ao som, encontra uma camada de opacidade que resiste à enunciação, o que a faz ter de produzir metáforas para descrever o que é visto, já que o timbre de folhas secas não pode ser decomposto em elementos discretos. Esse núcleo intransponível à visão, o timbre, é compreendido por Jean-Michel Vives como o aspecto *real* do som, no sentido lacaniano – aquilo que só se apresenta enquanto dejetos da inscrição significativa. Para o psicanalista, o timbre, a cor do som, é imensurável: ao não poder ser definido objetivamente, o timbre é a “negativização do simbólico pelo real”.¹⁵

[15] “Le timbre caractérise ce qu'on appelle également la « couleur » du son. Celui-ci n'est en effet jamais pur, mais résulte d'un enchevêtrement complexe dans lequel d'autres fréquences sonores (harmoniques, réverbérations) viennent se greffer sur la fréquence initiale. Le timbre dépend aussi du « contour temporel du son (attaque, chute, tenue, extinction). On ne peut « mesurer » le timbre d'un son donné, mais on peut afficher son spectre sonore à l'aide d'analyseurs identifiant et permettant de visualiser les diverses fréquences qui lui sont associées. Deux sons peuvent avoir la même hauteur et la même puissance, ils ne peuvent avoir le même timbre, celui-ci dépendant de la façon dont il est « attaqué » et des résonateurs privilégiés. Le timbre est la négation du symbolique par le réel ou, autrement dit, il est ce qui échappe au pouvoir de symbolisation et reste intraduisible. [...] Il est donc en prise directe avec le réel du corps et se trouve relativement peu modifiable, en dehors, justement, des manifestations du réel que sont la puberté, la ménopause ou la maladie laryngée. Le timbre est sans doute un indice de « présence » puissant, précisément parce qu'il ne peut, en dehors de certaines situations psychopathologiques, être évoqué arbitrairement”(VIVES, 2012, p. 220-221).

O real sonoro é algo que despertou a preocupação de Beckett à escrita da rubrica de peças como *Eh Joe*, na qual o timbre da voz deveria conter “pouca cor” (IDEM, 1986, p. 361-362). Ao buscar controlar até o real inominável, Beckett levava os atores a experiências insuportáveis, como relata Billie Whitelaw sobre seu trabalho em *Not I*, peça na qual Beckett exigia que a voz da atriz não contivesse nenhuma cor (cf. BRATER, 1986). Em *Eh Joe*, o controle dramatúrgico beckettiano, ao inscrever até o que está fora do simbólico, mostra os limites de sua dominação quando o *close* final deixa ver uma gota de suor escorrendo sobre a boca do ator Deryk Mendel, assim como a boca de *Not I*, salivando solitária na escuridão do palco. A impossibilidade de constituir um espaço simbólico que cale tudo o que lhe é externo foi algo que John Cage notou ao entrar em uma câmara anecóica. Dentro da câmara, que deveria produzir um silêncio completo ao isolar todo som externo, Cage reparou que ainda conseguia ouvir um som, que depois descobriu ser emitido por seu sistema nervoso e sua circulação sanguínea (CAGE, 1973, p. 22-23). Nesse ponto, Cage nos ajuda a voltar ao cilindro: já que “os ouvidos não têm pálpebras” (NANCY, 2002, p. 34), a audição não pode estabelecer a fronteira entre interno e externo, criando um contínuo entre o corpo e o muro erigido pela linguagem. Mesmo que na contramão da valorização do acaso na música de Cage, algumas passagens da obra de Beckett parecem formular que qualquer espaço é um espaço-corpo, que há sempre algo que escapa ao campo de visão da linguagem.

De tout temps le bruit court ou encore mieux l'idée a cours qu'il existe une issue. [...] Sur la **nature de l'issue** et sur son emplacement deux avis principaux divisent sans les opposer tous ceux restés fidèles à cette vieille croyance. Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant **comme dit le poète aux asiles de la nature**. Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles. Les revirements sont fréquents dans les deux **sens** si bien que tel qui à un moment donné ne **jurait que par le tunnel** peut très bien dans le moment qui suit ne **jurer que par la trappe** et un moment plus tard se donner tort de nouveau. Ceci dit il n'en est pas moins certain que de ces **deux partis** le premier se dégarnit au profit du second. [...] **Ce glissement est dans la logique des choses.** [...] Tandis qu'aux **partisans** de la trappe ce démon est épargné du fait que le centre du plafond est hors d'atteinte. **Ainsi insensiblement l'issue se déplace du tunnel au plafond avant de n'avoir jamais existé** (BECKETT, 2007, p. 18, grifos meus).

Ao operar segundo o distanciamento enunciativo entre palavra e matéria narrada, a enunciação desse livro parece hesitar porque se ancora em uma língua. Ao substituir a expressão idiomática “le bruit court” por “l’idée a cours”, a objetividade da enunciação entra em conflito com a verdade da língua, já que não poderia haver rumor sobre a saída se os corpos não falam. Ao corrigir-se para buscar mais exatidão, a enunciação hesita ao ver a língua atravessar seu posicionamento objetivo. O rumor da língua corre sob toda posição enunciativa: não há como tomar partido sem envolver-se no véu da língua. Quando a palavra “natureza” pode deslizar entre a “natureza da saída” e o “asilo da natureza”, o que parece ocorrer é o enfraquecimento da adequação entre a descrição e a matéria descrita, criando uma “lógica das coisas” que ameaça a objetividade da enunciação. Mas a falência da objetividade não se dá somente no conflito entre enunciação e língua, entre a posição do enunciador e o sistema linguístico que possibilita a produção de sentido. Se o sentido dos enunciados vai pouco a pouco arruinando a posição do enunciador, os corpos descritos, por sua vez, têm o sentido de suas ações completamente determinados pelas posições que tomam. A crença que move esses corpos faz haver duas posições possíveis: jurar que a saída está em um dos túneis ou jurar que está no centro do teto – a negação *ne que* anuncia que a crença se divide em dois partidos excludentes (“ne jurait que par la trappe”, “ne jurer que par le tunnel”). Somente ao abandonar um partido o corpo pode fazer o sentido *deslizar*: as posições tomadas criam a “lógica das coisas”. O impasse d’*O despovoador* reside, então, entre duas “lógicas das coisas”: por um lado, os corpos descritos que podem flutuar entre posições que determinam as ações, e, por outro, a enunciação que mantém a mesma posição, mas tem seu modo de agir objetivo indeterminado pelo sentido que produz.

Debout au sommet de la grande échelle développée au maximum et dressée contre le mur les plus grands peuvent toucher du bout des doigts le bord du plafond. Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d’explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l’est aucunement. Car un tel recours à l’échelle se conçoit. Il suffirait d’une vingtaine de volontaires décidés conjuguant leurs efforts pour la maintenir en équilibre à l’aide au besoin d’autres échelles faisant office de jambes de force. **Un moment de fraternité. Mais celle-ci en dehors des flambées de violence leur est aussi étrangère qu’aux papillons. Ce n’est pas tant par manque de cœur ou d’intelligence qu’à cause de l’idéal dont chacun est la proie** (BECKETT, 2007, p. 18-24, grifos meus).

Os corpos andam em círculo, sobem escadas para rastejar em túneis, têm sua ação determinada por posições que ocupam. As leis que criam a harmonia do cilindro são leis que aprisionam os corpos em posições determinantes. É paradoxal buscar despovoar-se punindo quem não obedece às leis do povo, entregar-se ao hábito em busca do desconhecido, às certezas do espaço que separam os corpos do que se põe para além do cilindro: o mistério (IDEM, 2007, p. 38). Mas se o que move a vida no cilindro é a busca do que despoeva, há algo que inscreve os corpos em um povo, e os faz punir quem escape às “convenções de origem obscura”. Talvez, então, seja o caso pensar que a dramaticidade desse livro se constitui segundo a tensão de três posições: a posição enunciativa fixa que se indetermina, a posição flutuante dos corpos que os determina, e a posição do despovoador, esse ideal que desperta a fraternidade em momentos de fúria coletiva. Nesse ponto, o leitor aprisionado na clausura beckettiana vê abrir-se a saída pela alegoria, “essa gloriosa entrada dupla, onde, para cada crédito na conta do dito, há um débito no que se quis dizer, e vice-versa” (BECKETT, 1984, p. 90), que faria do cilindro um campo de concentração. O enfraquecimento da leitura alegórica, além de “reduzir e banalizar a força do horror, o terror do indizível, do inominável”, como propõe Fábio de Souza Andrade, retira da posição do despovoador todo o seu caráter paradoxal (ANDRADE, 2001, p. 39).

Para leituras alegóricas, a estrutura imaginada no livro coincidiria com a política nazista, já que a fraternidade surge somente quando um corpo rompe com a harmonia do espaço e se faz *outro*. Seguindo o caminho da alegoria, é possível recorrer à *Psicologia das massas*, de Freud, para ancorar a violência em uma “desinibição da afetividade”, em um “rebaixamento da atividade intelectual” do “indivíduo da massa” (cf. FREUD, 2011). Para o psicanalista, a massa seria constituída pela identificação entre indivíduos que têm seu ideal do Eu substituído por um só objeto. Com isso, a violência da massa decorreria porque os indivíduos, que querem ser amados igualmente pelo ideal das massas, seriam unidos pelo sentimento de justiça social, fundado na “renúncia libidinal igualitária”: “na inversão de um sentimento hostil em um laço de tom positivo, da natureza de uma identificação” (IDEM, *ibid*, p. 83). A violência desponta quando se está frente ao outro, pois o ideal do Eu, que constitui a massa, ao ocupar o lugar da moral, faz com que a massa não se sinta culpada por nada que faz em nome do ideal. A teoria freudiana das massas responderia ao comportamento violento dos corpos encerrados no cilindro, mas não dá conta do paradoxo entre o conteúdo desse ideal, despovoar, e o efeito causado por sua posição, a constituição da massa. Ao formar uma massa que busca o fora do povo, a posição que o

despovoador ocupa para os corpos se faz mais forte que seu conteúdo: como se a escrita imaginasse o efeito sobre corpos de um *ideal negativo*. Então, muito brevemente, nota-se que a leitura alegórica perde de vista um aspecto formal fundamental para a obra beckettiana: a dramaticidade contraditória que se cria entre o sujeito e as diversas posições possíveis, e, igualmente, entre a posição enunciativa e o conteúdo dos enunciados.

N’*O despovoador*, a escrita reverbera em um drama de posições: a posição que os corpos ocupam determina sua ação; a posição do ideal do Eu é negativa; a posição enunciativa é indeterminada pela matéria descrita. Nessa prosa dramática, a negatividade parece ser fruto da distância entre a posição e aquilo que ela vem assujeitar: os corpos do cilindro e o sujeito da enunciação. Quando a distância é o solo para a escrita, pensar um engajamento literário em Beckett não residiria, como de costume, na posição estética da obra em relação com o contexto histórico, mas sim, nos ruídos entre o sujeito e a linguagem: uma *política da distância contra a polícia das posições*. Se a linguagem está sempre em relação negativa com o sujeito, o mundo, o corpo, uma escrita da distância faz pensar que não somente a linguagem constitui a experiência, mas que outros mundos podem ser buscados no deserto entre o sujeito e sua posição na linguagem, entre o corpo e o espaço que habita. ■

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Nohow On*. Londres: John Calder, 1989.

_____. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004b.

_____. *L’innomable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. *Fim de Partida*. trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007

_____. *Esperando Godot*. trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Disjecta – Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. New York: Grove Press, 1984.

_____. *Le Dépeupleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.

_____. *O Despovoador*. trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo : Martins Fontes, 2008.

_____. *Proust*. trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Brater, Enoch. *Beyond Minimalism – Beckett’s late style in the theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Cavarero, Adriana. *Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

Didier-Weill, Alain. *Les trois temps de la loi*. Paris : Seuil, 1995.

Freud, Sigmund. *História de uma neurose infantil : ("O homem dos lobos"); além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Locatelli, Carla. *Unwording the World – Samuel Beckett's prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: Univeristy of Pennsylvania Press, 1990.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc. *Le tittre de la lettre*. Paris : Éditions Galilée, 1973.

Menezes, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

Nancy, Jean-Luc. *A l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

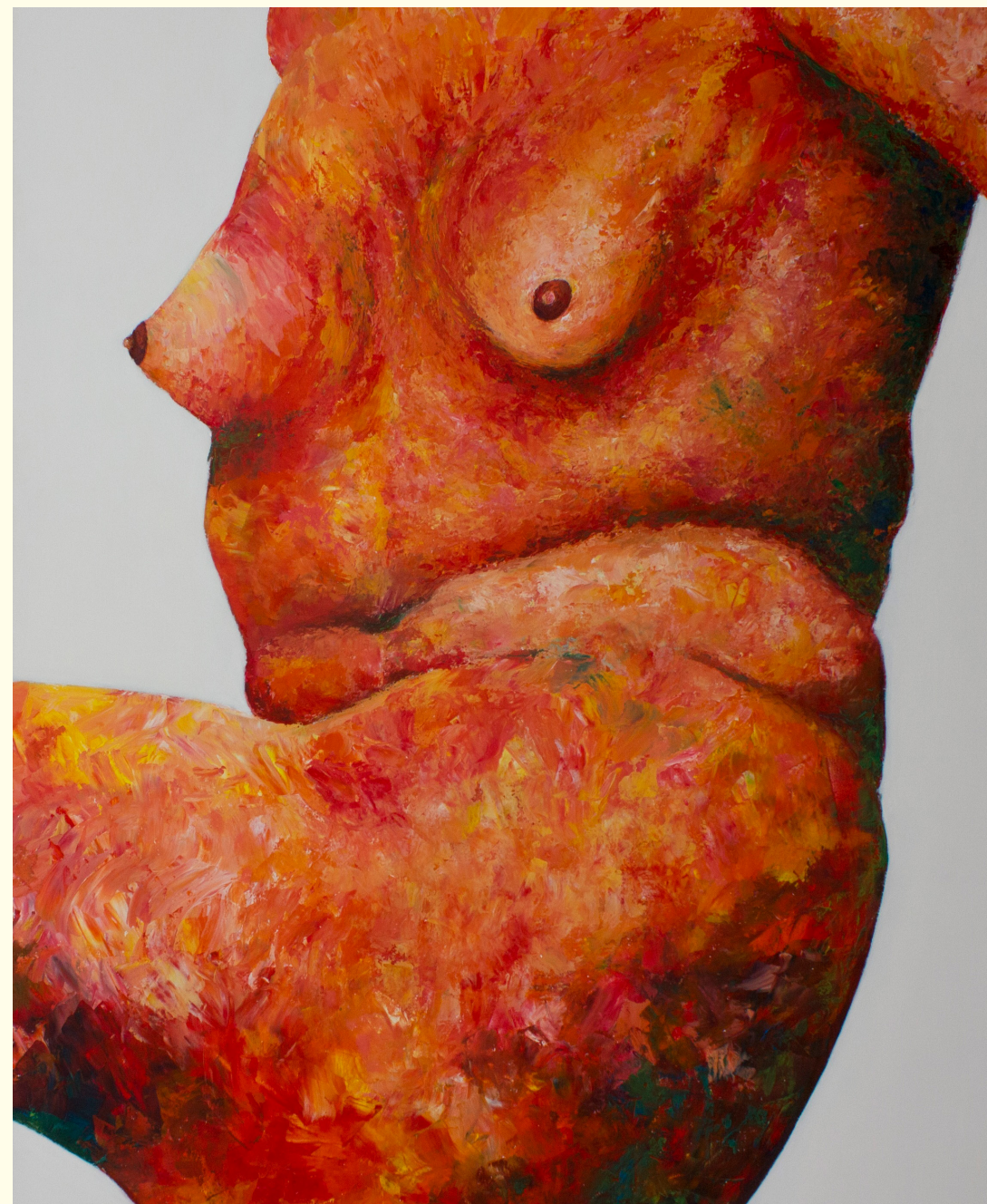
Poizat, Michel. *Vox Populi, Vox Dei – voix et pouvoir*. Paris : Editions Métailié, 2001.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
_____. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique-éditions, 2008.

Sagayama, Mario. "Entrevista com Jacques Donguy". In: *Revista Cisma*, vol. 1, 2012. Disponível em : <http://www.revistas.fflch.usp.br/cisma/issue/view/58>.
Último acesso : 06/05/2015.

Vives, Jean-Michel. *La voix sur le divan – musique sacrée, opéra, techno*. Paris : Flammarion, 2012.

Zizek, Slavoj. *Violence*. London : Profile Books, 2008.



POÉTICAS E POLÍTICAS DA VOZ

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014 e indicados para publicação pelo Profº Roberto Zular.

ENTRE CARNE E SOPRO:

CORPOS DA VOZ EM NUNO RAMOS

— ANDRÉ GOLDFEDER

RESUMO

O trabalho propõe atravessar alguns nichos das produções literária e plástica de Nuno Ramos (1960) mobilizando certo vocabulário em torno de *voz* e *materialidade*. No âmbito literário, parte de uma abordagem de *Ó* (2008), passando também por *Cujo* (1993) e *Junco* (2011), enquanto no campo da obra plástica dá ênfase sobretudo a trabalhos que se valem da incorporação de vozes, produzidos na década de 2000.

Palavras-chave: Nuno Ramos, Voz, Materialidade, Literatura e artes plásticas, Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The work intends to travel across a few niches of Nuno Ramos' (1969) literary and visual production by putting in motion a certain vocabulary about voice and materiality. In the literary realm, it starts from an approximation to Ó (2008), also approaching Cujo (1993) and Junco (2011), whereas in the plastic sphere it emphasizes mostly works that incorporate voices, produced in the 2000s.

Key-words: Nuno Ramos, Voice, Materiality, Literature and visual arts, Contemporary brazilian literature.

Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas (RAMOS, 1993, p. 75).

Esse texto, localizado pouco antes do final do livro de estreia de Nuno Ramos, *Cujo* (1993), dificilmente passaria despercebido pelo leitor/espectador disposto a frequentar a obra inicial do artista. Já dois anos antes do lançamento do livro essas linhas estavam presentes em uma escultura datada de 1991, intitulada *Vidrotexto II*. Suas letras apareciam escritas em parafina, em tamanho muito superior à escala tipográfica de um livro de leitura, sobre seis espelhos retangulares que recobriam uma placa de madeira de trezentos centímetros de altura por seiscentos centímetros de largura. Sua visibilidade não era perturbada pela sobreposição da imagem do observador à imagem observada, o que seria de esperar de um texto escrito sobre espelhos, pois estes estavam quase completamente privados da produção de reflexos, graças a uma camada de resina que os recobria de modo irregular – espessa e homogênea em certas regiões; rala, escorrida ou desgastada, em outras. A mesma resina, no entanto, comprometia consideravelmente a legibilidade do texto, recobrando-o parcialmente em sua maior parte e escondendo-o completamente na extremidade inferior esquerda e nos dois últimos espelhos localizados à direita. Dois anos depois, as experiências do espectador e do leitor certamente se reencontrariam, durante a leitura de outro trecho de *Cujo*:

Tudo o que reflete some. Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete [...] Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha [...] A identidade de um objeto depende antes de mais nada de sua opacidade (RAMOS, 1993, p. 49).

Novamente, nas duas últimas montagens da exposição *III*¹, inspirada pelo massacre ocorrido em outubro de 1992 na Casa de Detenção de São Paulo, o texto marcava presença, agora impresso em um tule que fechava um dos ambientes da segunda exposição e separava dois ambientes na terceira. Ainda, o nome composto de cinco palavras, justaposto entre parênteses na quarta linha, *coisas-mapa para homens cegos*, reaparece inscrito a tinta em meio à justaposição tensa e instável de espelhos, tecidos, folhas, plásticos, metais e outros materiais que compunham um quadro realizado pelo artista na mesma época (*sem título*, 1991). Enquanto termo comum a esses três sistemas formais,

próximos e diversos entre si, essa espécie de “coisa-nome” é índice, em primeiro lugar, da localização da obra de Nuno Ramos em um campo de *atravessamentos* entre suportes, materiais e modos de agenciamento heterogêneos. Ao mesmo tempo, é índice da coextensão desse campo com um espaço de *morte*, a ser ocupado por ao menos dois tipos de incidência do gesto: o que realiza a forma como rastro, corpo morto, resultado de atos de velamento, enterramento ou embalsamamento; o que apresenta a forma retendo-a em estado de decomposição produtiva, no estado-limite da conformação da matéria. Sobretudo, a hipótese da “coisa legível” apresenta como aglutinação o que se constitui também, ou, a rigor, irredutivelmente, como um atravessamento, decisivo, entre trabalho de linguagem e concretude matérica. De modo que, se essa legibilidade truncada (“opacidade”) cristaliza-se nessa formação linguageira, entre metáfora e concreção, no plano da visibilidade (ainda que negativa, “cegueira”), é em seu funcionamento enquanto parte de uma dinâmica da *voz* que se propõe aqui apreendê-la.

De fato, o texto inicialmente reproduzido contém em germe um universo semântico visual e uma experiência da ordem do olhar que estão no núcleo de *Cujo*, em um cruzamento intrínseco ao eixo da voz e da escuta que este trabalho poderá apenas indicar. Aliás, a ideia de um turvamento da visão forneceria uma boa imagem da ausência de estabilidade figural instaurada desde a primeira oração, pela dúvida acerca da origem e natureza desse “eu” e do “nós” de que participa. Instabilidade esta desdobrada frase a frase, à medida que sucessivas ressemantizações constroem um conjunto de sentido dificilmente formulável de modo unívoco. Mesmo a negociação que estrutura o trecho, entre a constituição de uma cena ficcional e a produção de concreção sonoro-imagética, ainda pode ser alcançada nessa dimensão. Entretanto, é já no âmbito do funcionamento da voz que se dá o corte na pele-texto, desenrolada enquanto o próprio texto lido, por meio da remissão a uma voz turva, opaca, corporal (“estes urros”), que realiza a autoindicação da instância enunciativa e secciona o sujeito falante, entre a implicação na cena constituída e o descolamento com relação a ela. Sendo, demais, que esse movimento se dá em contiguidade com uma dificuldade de fixar uma imagem unívoca do sujeito da enunciação que se espalha por todo o livro e que, por sua vez, reproduz em escala menor uma forma de estruturação mais fundamental, passível de ser caracterizada como um ritmo de germinações, sedimentações e erosões de modos de agenciamento do material verbal. Pois, por um lado, os contornos da figura pressuposta por trás da fala que anuncia o aviso ao peixe borram-se junto à fluidez dos contornos das outras falas que movem o livro. E,

[1] Todos os trabalhos plásticos mencionados no presente trabalho têm documentação disponível no site oficial do artista: <www.nunoramos.com.br>.

por outro, os próprios nexos de sentido entre o texto e o livro carecem de solidez, na medida em que, neste último, diferentes textualidades constroem-se e justapõem-se enquanto a urdidura do conjunto parece constantemente ameaçar dissolver-se².

É tendo em vista essa problemática que se vai buscar, aqui, exercitar certo vocabulário em torno de *voz* e *materialidade*, em duas dimensões que se reenviam mutuamente: a mobilização de um léxico da materialidade em funcionamento no processo da voz do texto; o esboço de desdobramento dessa dimensão para o âmbito de modos de atravessamento de vozes com a concretude matérica em trabalhos plásticos realizados por Nuno Ramos na década de 2000. Tendo a primeira dimensão como ponto de partida, trata-se de falar na *voz* como o processo textual de encenação de uma fala, e desta enquanto movimento de organização rítmica do sujeito e do discurso³. Por essa via, visa-se inicialmente compreender a “semântica específica”, para falar com Meschonnic, da textualidade de Nuno Ramos, marcada pela produção de zonas de instabilidade e estabilidade textuais, bem como de agenciamentos linguageiros heterogêneos cruzados.

Para tanto, sugere-se falar em uma *difração interna da voz*⁴, lugar de ativação de tensionamentos entre zonas de determinação e indeterminação do sujeito e no âmbito das relações entre gesto e material, bem como palco de uma produção de materialidade que poderia ser inicialmente definida enquanto perturbação da relação entre o dizer e a materialidade do dizer, o efeito do dizer e a mobilização de seu suporte material. Daí uma atenção específica a modos de ocorrência de *excessos de voz*, assim como uma primeira forma de recurso ao tratamento de extração lacaniana do tema da voz. Ocorrências bem ilustradas por Jean-Michel Vivès ao retomar ideias de Michel Poizat:

Quando o enunciado significante é perturbado, como, por exemplo, no canto por uma altura que torna difícil e mesmo impossível a articulação, ou quando se efetua numa temporalidade diferente daquela em que deveria se dar ele tornará a voz ‘opaca’” (VIVÈS, 2012, p. 86).

*

“Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”. Por sob esse postulado de semelhança que inicia o texto de abertura de Ó, “Manchas na pele, linguagem”, encontra-se um feixe de diferenciações que dá acesso à *démarche* essencial do livro. Trata-se de uma não identidade de percepção corriqueira, porém dotada de poder de disrupção da organização corpórea-subjetiva-vocal cotidiana: de um lado, o corpo; de outro, a consciência? A intencionalidade? A instância enunciativa que diverge e depende do suporte corporal para dizer “meu”? De modo que, buscando-se uma alternativa a esta última hipótese, seria insuficiente colocar “voz” em oposição simples a “corpo”.

[2] Uma apresentação mais detida desse argumento pode ser encontrada, embora em texto de estruturação mais livre, em “Gradação da sombra. Ato, matéria e linguagem em *O Filantropo e Cujo*”, in: *Revista Criação & Crítica*, v. 11, 2013, p. 89-93.

[3] Na base dessa formulação está um possível contato entre as reflexões de Dominique Maingueneau em torno da *encenação da enunciação* e uma dimensão da teoria da oralidade de Henri Meschonnic. No cerne da primeira entrada está o ponto de vista segundo o qual “Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada” e a cenografia da fala, o “processo fundador” por meio do qual o ato enunciativo da obra literária se apresenta simultaneamente como origem do discurso e produto engendrado por esse mesmo discurso (2012, p. 252-53). Em um primeiro momento, portanto, trata-se de entender a voz como o meio e o resultado dos dispositivos enunciativos construídos, localizada simultaneamente “a montante e a jusante” do texto, como na metáfora da água e do rio, de que se vale o autor. Já o campo aberto por Meschonnic remonta uma renovação da visada de Benveniste acerca do *rhuthmos* enquanto “configurações particulares do movente”, “arranjo característico das partes de um todo” e “forma do movimento” (*Critique du rythme*, apud BOURRASSA, 2013, p. 97), desenvolvida no âmbito de uma “teoria do ritmo como organização do sujeito e do discurso” (MESCHONIC, 2006, p. 37).

[4] A formulação é emprestada ao contexto da discussão de Jean-Luc Nancy acerca do conjunto dos registros sensíveis como “acesso ao si” e ao “sentido” (NANCY, 2002, p. 31, nota 1), mas sua funcionalidade se transportará aqui para outras ênfases.

Mais produtivo, talvez, seria colocar a “voz” *entre* ou enquanto *meio* (que se pense, por exemplo, na tinta, veículo da experiência ótica e simultaneamente matéria pictórica modelada) da relação assimétrica entre os dois termos da hipótese precedente, entre o que na voz diz e o que nela permanece enquanto suporte, diga-se nesse contexto, corporal. Diferenciação esta, afinal, que pode colaborar para uma aproximação a *Ó*, lançando luz sobre uma fala em primeira pessoa propensa a uma espécie de alargamento, que abriria espaços de não coincidência entre o efeito do dizer e a mobilização do suporte material do dizer. Ilumina-se assim, em plano mais amplo, uma voz do texto, internamente diferida, clivada entre uma fala direcionada a um “dizer” e associada à figura de um emissor dominante em boa parte do texto (o ensaísta, com sua “voz” e com seu corpo pressuposto) e a dinâmica de desarticulação dessa associação constitutiva dessa fala, mais próxima a uma “produção” do que a um “dizer”⁵.

[5] De fato, seria possível atravessar o livro acompanhando as múltiplas e desiguais ordens de desenvolvimento da mútua ancoragem entre a relação voz/corpo em que se assenta a figura narradora e a aproximação discursiva à dinâmica da matéria, ora em regime de transporte, ora de contaminação. Por ora, contudo, basta apontar de passagem para apenas um primeiro indício da topografia incerta implicada pela presença de um corpo em um texto. Em *Ó*, a voz inicia construindo um corpo para a figura do eu no espaço ficcional, o delinea e estabiliza progressivamente, constituindo sua evidência – em um campo visual, vale adiantar. Contudo, pode-se afirmar, com mais de um horizonte semântico, que uma voz pressupõe um corpo, um corpo em primeira pessoa, se é válida a peripécia languageira, o que abre um amplo espectro de possibilidades dentre as quais é não tão infrequente a de um corpo dentro-fora do enunciado, pressuposto sob a forma mais literalizada de um *ethos*. (Tem-se em mente a noção “encarnada” do *ethos* retórico proposta por Maingueneau, relativa à construção de uma figura do locutor, mostrada na enunciação e não dita no enunciado, sempre em potencial atravessamento com a fala desse locutor – Cf. MAINGUENEAU, 2012, p. 266-273). É assim que *Ó* jogará com a abertura de espaços de não coincidência entre a figura-eu delineada pela escuta e as expectativas criadas quanto ao estatuto referencial-visual, assim como com a ancoragem da retórica matéria-corporal em torno de uma insinuação do corpo sob a figura enquanto contínuo à própria matéria “corporal” agenciada pelo texto. Ao mesmo tempo, seria penoso não antecipar duas ideias extraídas de Nancy e que dão corpo de modo agudo ao lugar de disrupção da autoafeção estruturalmente ligado à voz. Uma primeira poderia ser apropriada um tanto livremente no contexto de *Ó* visando-se falar em “zonas de identidade inteligível” do dizer na voz e zonas instáveis de “individuação sensível” da corporeidade e da materialidade da voz (2002, p. 24). Já a segunda dá acesso precisamente ao atravessamento entre voz e olhar próprio a essa disrupção, que, embora Nancy pareça não levar em conta a dimensão decisiva da “esquize entre o olho e olhar” (LACAN, 1979, p. 104), apresenta uma sugestão valiosa: “De acordo com o olhar, o sujeito se reenvia a ele mesmo como objeto. De acordo com a escuta é de algum modo nele mesmo que o sujeito se reenvia ou se envia (2002, p. 26)”. Daí, por exemplo, a possibilidade de se perguntar se o que ocorre dentro da “moldura” estabelecida entre os dois espelhos que abrem e fecham *Ó* não seria, nos melhores momentos, a reflexão turva, esparsa do corpo indicado pela fala do “protagonista” e a dispersão do vínculo entre sujeito e identidade imaginária quando este perde o esteio visual e se estilhaça pela voz.

Ao mesmo tempo, trata-se de um desenvolvimento que é parte de uma estruturação mais ampla. Não fosse uma forte tendência à sedimentação das camadas da fala ensaística e de suas variações, que introduz constantemente o risco de estancamento da potência desses alargamentos, não haveria ressalvas em colocar a concepção da estrutura ao lado da de *Cujo*, enquanto uma estruturação do texto como fluxo de modos de agenciamento da fala – nos deslizamentos do pseudoensaio a pequenas narrativas ficcionais, a pequenos fragmentos teatrais e destes aos fluxos “materiais” e assim por diante. Mas se no livro de estreia, a operação organizadora da continuidade entre as partes era a de uma justaposição elíptica e incerta, que atravessava um ritmo de germinações e sedimentações, no livro de 2008, o que sobressai são os deslizamentos, as desestabilizações de zonas estáveis do movimento de uma fala, divisão em textos parciais parece ter peso menor. Ao mesmo tempo, é significativo que algo paralelo ocorra na organização de “assuntos”, operada, com raras exceções, por “encaixes” cujos encontros resultantes produzem instâncias terceiras intermediárias, ecoando soluções conhecidas da obra do artista (que se pense nas *Pedras marcantônio*, ou nos *Manorás*). Pois é nesse plano que se apresenta a proliferação “verbal” dominante no livro, o efeito de um “impulso retórico” que anima as espirais de reflexões amalucadas que se estendem pelo volume.

Contudo, em “Manchas na pele, linguagem”, esse caminho remonta, antes, ao contexto da exposição de uma teoria quasi-mítica da origem da linguagem. Enquanto o corpo cotidiano “foge ao nosso controle”, anunciando “nossa fusão indeterminada na matéria”, o uso da linguagem e, mais especificamente, “o entusiasmo das palavras vagas” apareceria primeiramente como escape, “um misto de olhar para longe e de respiração,” “que me põe para fora do corpo”⁶. Essa narrativa, contudo, irá abalar as oposições que a sustentam em direção ao fim do texto, cedendo passo a uma narrativa da origem da linguagem ligada a um ato de recalçamento originário, no sentido do esquecimento de um regime de continuidade entre coisas e nomes pela inauguração do campo simbólico⁷.

[6] Todas as ocorrências entre aspas neste, e no parágrafo seguinte são citações extraídas de “Manchas na pele, linguagem”.

[7] A referência aqui é WEILL, 1995, de onde se extraiu a ideia de *comemoração*, enquanto atualização residual do campo de potencialidade pré-simbólico no ato de fala, por oposição à impossibilidade de “rememoração” do recalçamento – a permanência do ato de esquecimento em detrimento do conteúdo esquecido.

De modo que o arrazoado, tecido com motivos reativados em diferentes momentos do livro, culmina na evocação do desejo de “comemoração” de “uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram índice livre para aquele pássaro flechado”. Culmina, assim, no aceno para uma assunção da “maldição” do “pacto de origem”, que teria se “abrigado” “em nosso próprio corpo”, mais especificamente, num “corpo profundo”, ainda “inexplorado e mudo”, em consonância com a “inexpressividade da natureza”, aos poucos resquícios de um *fora* da linguagem (g.a.).

Afinal, se teríamos “trocado” a união “ao fluxo de tudo”, um regime de alteridade fundado no “tato”, pelas “finas modulações da voz” e pelos falsos “duplos” das coisas substituídas por nomes, é digno de nota que a voz apareça aqui ao lado do vento, como única “*matéria*” que teríamos “selecionado” dentre todas as matérias. Quem fala ao final do texto, almeja, enfim, estar próximo a hipotéticos “heróis mudos”, caso tivessem renunciado ao império do nome e do duplo e construído uma linguagem a partir dos restos materiais de uma antiga linguagem das coisas. Aparece, enfim, como parte de um mesmo “caos, desta correnteza de lava e de morte” e contaminado pela “potência do vento *lá fora*” (g.n.), em suma, utopicamente capaz de *escrever com pedaços e destroços*. Entretanto, de volta à não coincidência, à autodiferenciação: como aproximar “toque” e “nome” de *dentro da linguagem* e, condição igualmente universal, *de fora-de-dentro* do corpo? Esta, talvez, a pergunta oculta sob a alternativa infernal estampada em passagem exemplar:

Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo – tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases. Sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, *olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem?* (RAMOS, 2008, p. 18, g.n.)

Decisivo, o trecho final convida a pensar, agora, a encenação da voz como o lócus da operacionalização textual do par conceitual matéria/linguagem, tão disseminado pela obra de Nuno Ramos. Nesse

sentido, valeria ressaltar o contraste entre o regime de simultaneidade vigente na primeira fórmula, remetente a um funcionamento enunciativo paradoxal – “do alto e de dentro” – e o falso regime de mútua exclusão (“ou”) com que se apresenta o referido par conceitual. Não seria preciso entrar nos meandros da teorização lacaniana em torno do *objeto voz* para lembrar que a voz carrega em si o corpo, a voz é a intersecção entre linguagem e corpo (Cf. DOLAR, 2006, 70-74). Do mesmo modo, a superfície de uma frase de Valère Novarina como “A língua é uma matéria inominável, invisível e muito concreta, sedimentada” (2009, p. 16) seria suficiente para trazer à tona a ideia de que a linguagem é, também, matéria, tanto (mas não apenas) no sentido de que constitui o material a partir do qual a fala “põe-se para fora” do próprio domínio do seu suporte material, quanto no sentido de que a linguagem “chama” o mundo, e, assim, a fala se dá “*durante* a matéria”⁸. É assim que a ausência de nome próprio associado à figura narradora-ensaísta poderia ser o indício mais trivial da possibilidade de que a voz encenada não se estanque nessa figura, em consonância com a presença marcante de uma problemática do nome que reverbera também em *Cujo* e *Junco*. Problema do nome que mata a potência de vida, e da fala enquanto ato pelo qual o que foi morto vem à tona, em latência, na voz. Mas, também, problema indissociável da impossibilidade de se pensar em um “fora da linguagem” a partir da linguagem, que resta como pano de fundo desse lugar enunciativo indeciso e paradoxal onde o gesto e o sujeito apresentam-se simultaneamente como produtos da materialidade da cena produzida e como dela apartados.

De modo que outro tensionamento se evidencia, enquanto linha de força que ativa as diferenciações sugeridas, entre *separação* e *participação*. É o que se faz presente no parágrafo seguinte, em que a voz em primeira pessoa anuncia “entrar” – em cena – por uma “via intermediária”, para permanecer à sombra dos meandros morosos daquela alternativa, em “torpor indagativo”. A solução final saindo de uma fantasia de continuidade entre

[8] Remissão ao título do livro de notas publicado por Novarina em 1991, *Pendant la matière*. Trata-se de alusão direta ao pensamento de Novarina em torno das relações entre linguagem, Real, fala e matéria, que opõe um modo de relação entre fala e mundo invocativo, instaurador, de mimesis produtiva a outro, nomeador, identificador, de reprodutibilidade mimética. Ver, por exemplo, NOVARINA, 2009, p. 24, onde se lê que “A fala não nomeia, chama. É um raio, um relâmpago: as palavras não evocam, elas talham, racham a pedra”.

toque e nome⁹ para ficar entre o compromisso e o paradoxo, a um só tempo dedicada a uma nomeação turva, híbrida do “nomear” e do “chamar” e à aceitação da indiferença muda e intransigente da matéria. Caberá, então, apreender a impossibilidade-possibilidade do projeto – *unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas* – primeiramente enquanto projeção discursiva metafórica, onde o corpo no texto ficaria à margem no mundo (“na relva”), com coisas e nomes à mão. Mas, também, na região onde a voz do texto difere internamente, separando-partilhando (*e/ou*) dimensões diferenciadas assimetricamente, como a tinta, ou como o personagem que rompe a ilusão dramática revelando-se ator, mas que, como tal, permanece parte da cena. Um lugar, portanto, em que, na dimensão mais bem resolvida do texto, a metáfora de um corpo *do* texto, ou melhor, a dinâmica de corporificação que poderia não coincidir com o dizer translúcido assumiria realidade, dobrando-se e desdobrando-se, entre o enunciado que se projeta para fora e o suporte enunciativo que o materializa restando como meio. É desse tipo de excesso, de *proliferação material* que se trata, no âmbito de um procedimento altamente recorrente em *Ó*, no tipo de enumeração com que se inicia a passagem reproduzida acima. Aqui algo ressoa do “murmúrio de nomes confusos” sugerido pelo falso ensaísta, entre o “nomear” e o “chamar”, porém escorrendo como parte de um fluxo sonoro e imagético, como que esgarçando o tecido mesmo em que ocorrem deslizamentos mais imediatos na relação “voz/corpo”, cujo caso mais gritante é o da dissolução da expectativa estabilizada na voz-narrador para a explicitação de um corpo híbrido de homem e salmão (p. 242 e ss.). Uma fluidificação rítmica, seria possível dizer, mais no âmbito de um abalo na articulação estável das camadas do texto do que no que toca à saliência da modelagem temporal-sonora, e que chega a suas últimas consequências nos segmentos intitulados “Ós”, espécie de estado de decomposição ou desarticulação do tecido dessa textualidade.

Já outra dimensão pode ser convocada com remissão a depoimento de Nuno Ramos de acordo com o qual a realização de *Ó* daria forma a um “impulso retórico” que o autor iria “preenchendo com conteúdos”, de modo a constituir uma “uma voz, uma forma, um ritmo”. Esta, segundo a formulação do autor, que moveria a maior parte dos “ensaios falsos” que comporiam o livro, enquanto nos cinco textos identificados como “Ós”,

tratar-se-ia “da voz lírica sem conteúdo”¹⁰. Talvez coubesse, então, antes de contestar a hipótese de uma efetivação de um impulso de fala que não fosse ele mesma a manipulação de “conteúdos”, em uma disjunção difícil com produções de concreção ou com o próprio esteio imaginário, chamar atenção para certos aspectos de um funcionamento próximo ao que Ana Kiffer identificou no livro como “um movimento espiralar do corpo e da linguagem” (2010, p. 38). Desse modo, seria o caso de perseguir a cisão introduzida a partir do corpo enquanto metáfora do jogo de contiguidades desenvolvido em *Ó* entre as dinâmicas do corpo, da matéria e do próprio texto. É o que começa a se sugerir em “Manchas na pele, linguagem”, com o relato da figura protagonista acerca da observação de seu corpo. Isso na medida em que esse relato leva a um pensamento ficcionalizado, voltado para a experiência universalmente compartilhada do testemunho das próprias transformações corporais involuntárias (o envelhecer e o engordar), que, mais à frente passam a alargar-se para além da literalidade do corpo, retornando desde sob a forma da aquisição de “manias” até como uma teoria da matéria como ciclo eterno de repetição.

Com efeito, no raciocínio acerca do “amálgama de carne e de tempo” a que todos estão sujeitos o falso ensaísmo de *Ó* já está simultaneamente no domínio do enfrentamento especulativo do que se poderia chamar a dinâmica da matéria, sua auto-organização avessa ao controle de qualquer agência. Enfrentamento, por sua vez, cujos volteios se encontram em contiguidade com um movimento de fala cíclico, espiral e em regime desejante e de “atualidade”. É o que se pode apreender de modo mais explícito nos textos 9, 12, 21 e 22 e na concepção geral dos “Ós”. No nono texto, o decisivo “Bonecas russas, lição de teatro”, o leitor escuta falar-se de “uma mesma digestão, de um mesmo cair para dentro num liquidificador”, como forma fenomênica do “grande alvoroço da matéria” (p. 103). Daí, simultaneamente, que este último “não nos surpreende mais”, de modo que “somente nossa gratuidade e espanto conseguem quebrar este ciclo – como uma espécie de pele impenetrável, uma parte de nossa atividade vital não consegue aderir a ela, gravando-se numa matéria diversa, que morre conosco”, mas cuja “potência-ó”, “destino-voz” nos é conhecida (p. 104).

De fato, nos volteios de gratuidade dos *Ós* nota-se algo como um movimento pulsional espiralar, próxima a uma tentativa de dar presença

[9] “Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. Posso, até mesmo, anotar em meu caderno características do que toco [...] Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo” (RAMOS, op. cit, p. 19).

[10] Entrevista registrada em vídeo, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vo4rwboCKJE>>. Último acesso em 14/05/2015. “Ensaio falsos” aparece em entrevista à revista *Cult*, de 2010, disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos>>. Último acesso em 14/05/2015.

ao impulso mesmo da fala, fazer aflorar no texto algo de um “querer dizer” subjacente ao dizer que tem a ver com a invocação e com a imagem do sopro (NANCY, 2002, p. 53). Assim como de dar corpo performativo à utopia de fazer coincidir ato de fala e performance da voz (“é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora”, RAMOS, op. cit, p. 270). Chegando a insinuar no eu uma figuração da força que não se conforma às formas (“Não há corpo que me prenda. Não há corpo que me cubra”, p. 175), e almejando fazer do conjunto dos cinco textos o encorpamento do processo de perseguição cíclica, desejante da fonte do canto: “nem posso apertar a alcateia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estrume – *porque não ouço o que para mim é o ó*” (p. 92, g.n). Evidenciando assim algo que rebate até nos métodos de escritura do autor, na toada de um trabalho guiado por um desejo de escuta, e que tem a ver com uma dimensão daquilo que Marília Librandi-Rocha chama uma “escrita de ouvido”, não por acaso tendo em mente também uma presença inequívoca no livro, a Clarice Lispector sobretudo de *A Paixão segundo G. H.* e *Água-Viva*^{11 12}.

[11] “Sugiro que escrever de ouvido é aliado a um método improvisional que busca alcançar um estado ideal de integração entre interior e exterior, entre palavras e coisas, capturar o material vivo e irrepetível” (LIBRANDI-ROCHA, 2011, p. 3). Quanto ao tema geral deste parágrafo, a ideia do desejo de escuta é desenvolvida por WILLEMART, 2014 e poderia se estender por um arco de alto interesse para o contexto mais amplo desse trabalho, emblematicamente pelo contato entre o tema da voz e o trabalho em torno da psicanálise por um autor como Pascal Quignard e chegando, com reflexões como as de Dolar e Nancy, ao problema da “enunciação pura” e, desse modo, às relações entre voz, ética e política (Cf. DOLAR, 2006, caps. 4 e 5). Ao mesmo tempo, mereceria posição muito mais central do que a do rodapé a explicitação da presença nuclear da problemática lacaniana do *objeto voz* neste parágrafo e nesta discussão como um todo. Vale, assim, ao menos ressaltar um dos feixes de constituição paradoxal da fala e do sujeito na voz explicitados pela conjectura teórica da voz enquanto encarnação do objeto *a*. Isso pois, enquanto encarnação do “objeto causa do desejo”, o objeto voz mobilizaria e escrita (bem como a leitura) como busca pela escuta de uma “voz áfona” (VIVES), e, mais precisamente, enquanto recuperação residual do gozo localizado no pré-simbólico, ou a “fala enquanto ato pelo qual o que foi morto vem à tona, em latência, na voz”, como se sugeriu anteriormente. Mas isso no mesmo passo em que “Esse objeto [o objeto voz] dá corpo à impossibilidade mesma de se alcançar autoafecção; ele introduz uma cisão, uma ruptura no meio da presença plena, e a refere a um vazio – mas um vazio que não é simplesmente uma falta, um lugar vazio; é um vazio ao qual a voz vem para ressoar” (DOLAR, 2006, p. 42).

[12] Já outra particularidade do livro, que começa a explicitar certas ambiguidades tratadas em seguida, encontra-se na confluência de uma retórica e uma lógica da introjeção, presente em uma retórica da ordem do *comer*, de um lado, e uma assunção da *carnalidade* da fala, de outro, que trazem à tona duas dimensões de um pensamento em torno de uma *bucalidade* anterior-concomitante à enunciação. Em um primeiro plano, há uma “vontade de cantar e vomitar ao mesmo tempo”, para depois “achar os pedaços” da “refeição” (RAMOS, op. cit, p. 61). Desde já, então, em um segundo plano, é a contaminação da fala pela carnalidade presente desde a abertura da boca que se manifesta. A começar pelo nível mais sonora e literalmente bucal: “a trama da saliva e a da derme, do sopro batendo por dentro dos dentes, dá à voz a digital de um fantasma” (IDEM, p. 157). Mas, mais do que isso, é a partir da boca enquanto o nó de carne e sopro em que se amarram o dizer e seu suporte material que a voz pretende fazer o corpo do texto “caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinzas”, como no início do primeiro “Ó”. Com isso anunciando-se a decisão de incorporar radicalmente, ou melhor, “corporalmente” o lugar de onde se fala, ou, ainda, um *falar a partir do corpo*. Não o corpo íntegro e biológico que ancora a voz pessoal, e não só o corpo-volume marcado de afetos, memória e origens, mas uma espécie de devir-corpo através do qual sealaria e seria falado, da carne em que a fala se faz *com* as coisas e onde o sujeito é constantemente produzido pela materialidade da linguagem que, por sua vez, o produz. (IDEM, p. 176).

Por outro lado, cabe neste ponto ao menos anunciar uma direção de abordagem das dificuldades de Ó que se começou a sugerir em referência à tendência à estabilização da fala da figura-ensaísta. De modo breve, talvez seja possível sintetizá-las em três níveis solidários e coextensivos à tendência mencionada. Primeiramente, quanto à produção de alteridade no discurso, colocando-se em jogo o delineamento de bordas e as operações texuais que dariam corpo às relações de incorporação apontadas. Que se pense nos literais *atravessamentos* de móveis antigos por placas de mármore negro e de vidro em *Para Goeldi II* (2000), com seu modo de relação pelo choque, pelo encontro abrupto e forçado entre o sedimento de memória e o plano – em sentido pictórico –, para se ter em vista o contraste de contundência com o ideal de impureza da voz, de “mistura” presente no livro de 2009. Além disso, tem-se em mente dificuldades que poderiam ser ilustradas novamente por um atrito entre realização e discurso do autor, quando este afirma que nos “ós” existiria “uma voz imanente das coisas”, consoante com um desejo de “dar voz de alguma forma a essa matéria, transformando-a em material narrativo, onde *Tudo* narra, *Tudo* fala”¹³. Nesse sentido, o atrito se daria com um arraigamento dos modos de subjetivação constituídos pela linguagem em uma figuralidade humana estabilizada, ou um predomínio estável do “rosto”, colidente com a retórica do contínuo entre espécies e do humano ao inumano, o que se poderia resumir na afirmação da impossibilidade de associar o giro dos “Ós”, por exemplo, ao lugar da *bucca* anterior ao os mobilizados por Sarah Guyer. Ou seja, na afirmação da distância do Ó com relação ao “o” de que fala Nancy em *Ego sum*, que “não é apenas um ato de ‘rosteamento’ ou ‘desrosteamento’, mas a contração de uma boca sem rosto. O ‘o’ da primeira pessoa’ é o ‘o’ de *ego*, *cogito*, *existo*, o ‘o’ da boca em sua abertura e declaração, o ‘o’ do zero (em vez do dois, o tu) que antecede a primeira pessoa” (apud GUYER, 2015, p. 13). Esses dois níveis desaguando, enfim, no constante risco de o impulso retórico imunizar o potencial excessivo da voz, ou, de acordo com contexto similar levantado por Meschonnic, imunizar um funcionamento “histórico” da linguagem,

[13] Em entrevista de 2012, disponível em: <<http://nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade>>. Último acesso em 14/05/2015 (grifos presentes na transcrição original).

que faria do poema “o momento em que as metáforas se realizam”, “não mais um dizer, nem um dito, mas um fazer” (2006, p. 66)^[14].

*

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
Escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu ponte, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
junto aos juncos.

Mesmo em uma leitura apenas passageira é possível perceber como o poema número 1 de *Junco* dá corpo sinteticamente a uma problematização da voz enquanto meio de agenciamento linguageiro da matéria, espécie de pano de fundo de toda a questão da materialidade interna à voz na textualidade de Nuno Ramos. É o que o poema realiza em primeiro plano, por meio da instauração de um tensionamento estrutural entre, de um lado, a encenação de uma continuidade de voz do texto e matéria e, de outro, a descontinuidade exposta pelas contradições internas ao gesto enunciativo. Nesse sentido, o que dá especial contundência à composição, para além de dar corpo a tensões recorrente do trabalho literário de Ramos sob a tônica da mobilização de uma adesão hesitante à versificação codificada, é sua ancoragem em uma negociação complexa produzida a partir de duas instâncias. Em uma primeira camada, a primeira estrofe abre o discurso com o estabelecimento de um circuito

de invocação, nomeação e escuta que dramatiza o plasmar-se de voz e matéria em uma só melodia (que soa literalmente nas rimas toantes e em suas retomadas). O sujeito, aqui, para antecipar uma ideia emprestada adiante a Jean-Luc Nancy, apresenta-se como “lugar de ressonância”, porém fazendo da voz que se escuta no poema um meio aquoso compartilhado pelo chamamento da matéria à voz. Já uma segunda camada atravessa a primeira, fazendo atravessarem-se enunciado e enunciação, a partir da manipulação oscilante do verso decassílabo, abalado pela acentuação variante e pelos deslizamentos para o endecassílabo e os últimos versos de oito e três sílabas e pelos *enjambements* introduzidos com a segunda estrofe. É assim que, por um lado, a versura encarna aqui a “trava” exercida pela “matéria” – aqui seria mais preciso dizer “do material” – que segundo Ramos a matéria faria contrapesar a tendência proliferante de sua escrita^[15], submetendo o fluxo-voz a um ritmo de determinação e indeterminação do material. E, finalmente, uma ideia de *corte* (“partir”) é materializada enquanto tensionamento performativo dado entre o enunciado da continuidade sedimentar da paisagem e as desarticulações instauradas pela “inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica” (AGAMBEN, 2002), de modo agudo na segunda estrofe e na passagem desta à terceira.

É, aliás, situando momentaneamente a discussão no campo da escuta que se pode abordar mais alguns matizes da questão da materialidade interna à voz textual. Matizes estes que permitirão alcançar, ainda que a mero título de esboço, um horizonte comum entre essa questão e o âmbito de uma espacialização da fala, palco de atravessamentos entre materialidade plástica e inscrição de materiais vocalizados. É o que se pode buscar selecionando-se alguns entre os muitos desdobramentos do mais-de-voz lacaniano que informou parte do percurso até aqui – e especialmente acompanhando-se a visada de Mladen Dolar –, por meio da explicitação de seu contato com a possibilidade, trazida por Jean-Luc Nancy em *À l’écoute*, de amplificar-se a apreensão da experiência da voz como uma experiência da escuta. Chame-se atenção brevemente, por um lado, para a compreensão da voz, por Dolar, como “ponto pivotante precisamente na intersecção entre ausência e presença” (2006, p. 55) e enquanto operador da divisão entre interior e exterior (2015). E, por outro, nos quadros de um pensamento do ser e do sentido como *ressonância*,

[14] Talvez seja possível encontrar uma ilustração das mais contundentes desse tipo de bifurcação entre concepção e realização comparando-se a produção do truncamento rítmico (no sentido mais amplo que se espera das imediações dessa última citação) de “Dentro do pátio sem luz” (*O pão do corvo*) com o caráter onírico, paradoxalmente translúcido, da imersão algo espetacular do eu no universo de Oswald Goeldi em “Perder tempo, vontade, uma cena escura”.

[15] Em entrevista de 2012, disponível em: </nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade/>. Último acesso em 14/05/2015.

como reenvio do si para o si como outro, para a consideração por Nancy de um sujeito que não o escópico-fenomenológico, mas, sim, um sujeito da escuta como “lugar de ressonância”, espaço de reenvios partilhado entre os registros sensíveis e entre estes e o registro inteligível, entre “identidade inteligível” e “individuação sensível”, assim como entre “o som e o sentido” (2002, p. 24, 26). Este, como se advertiu anteriormente, o ensejo para se pensar em termos de algo como uma “difração interna” da voz, a encenação desta sendo entendida precisamente como a *mise-en-acte* da ressonância entre esses raios, camadas ou regiões difratadas na voz. Ao mesmo tempo, valerá, na última seção do presente trabalho, ao menos anunciar o terreno comum entre o que vem aqui se pensando como “presença” no âmbito da voz silenciosa da enunciação no texto e da reenunciação na leitura e a presença situada em um tempo-espaço físico e pressupondo um “corpo ressoante”, com que se ocupa boa parte do raciocínio de Nancy.

Afinal, trata-se, para o filósofo, de pensar a escuta como uma *abertura* da presença enquanto algo “indissociavelmente ‘meu’ e ‘outro’, ‘singular’ e ‘plural’, tanto quanto ‘material’ e ‘espiritual’ e ‘significante’ e ‘assignificante’” (p. 31), além de próprio a um “presente sonoro” e a um “lugar sonoro” em que se experimenta do modo mais ostensivo “a condição *aisthética* como tal”: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio” (p. 33). Com efeito, desde *Cujo* é possível falar em uma oscilação ou hesitação entre separação e participação, no que toca ao modo de aparição do sujeito implicado na aproximação à dinâmica da matéria. Com efeito, em *Cujo*, amar as “coisas paradas”, estar *como* as coisas paradas significava o desejo de participar, pelo trabalho da linguagem, do “*contínuo* sem queda, a duração elefante”, agregar-se a “O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do céu de dentro” (RAMOS, 1993, p. 59, 69 – g. n.). Ao mesmo tempo, porém, a participação na temporalidade paradoxal da vitalidade inorgânica arraigava a fala em regime de divisão, ausência/presença: “Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui” (IDEM, p. 29). Algo que ecoa, de certa forma, na oscilação hesitante entre as duas gestualidades no espaço de morte sugerido no início deste trabalho. E, também, de modo mais amplo, desde no próprio objeto linguageiro “ó”, formação bífida entre o índice da emissão mínima do canto (“Dizemos ó / e nosso corpo / expande a baía / badala a amídal” – *Junco*, poema 41) e a autoindicação dessa emissão (“tenho vontade de cantar e canto – ó isto é um canto” – “Quinto ó”); até em uma instauração enunciativa paradoxal do sujeito em *Junco*, “distinto e contíguo ao batimento aqui cardíaco” (*Junco*, poema 17) (“O que de mim se ama / não sou eu, é esse nome [...] que roda

aqui, ó– (eu mostro) / bem aqui, ó / redondo / sob a blusa”) // (aponta o peito) aqui” – *Junco*, poema 39).

Por outro lado, encontram-se consequências de outra ordem à medida que o movimento espiral de Ó se submete ao ritmo de separação e participação. Pois, se “a expansão do grito simboliza a da carne” (RAMOS, 2008, p. 79) ¹⁶, o alçar-se para fora do corpo não é inteiro e está no horizonte também, ora como operação, ora como tema, uma perturbação da relação entre vontade e matéria, como o figurado no encaixe do tema das manias a uma condição de sobrevivência circular na trincheira de uma guerra cujo sentido já é pateticamente perdido (“Manias, na trincheira”). Mas, mais que isso, o que interessa destacar agora é o jogo paradoxal de ausência/presença contíguo ao ritmo mencionado, que faz retornar a *Cujo*, ressoa em *Junco* e se espraia por toda uma lógica e uma imagética do *rastros* disseminada pela obra e especialmente pelos dois primeiros livros. O canto aparecendo como “a digital de um eco”, “o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças” (p. 177), “nas cinzas do último dia, atrás do vidro natural que me separa de tudo” (p. 60). Algo que assume papel central em “Bonecas russas, lição de teatro”:

Com olhos dentro dos olhos observo teu corpo de manhã; com dedos dentro dos dedos toquei você ontem à noite. Minha saliva antiga bebeu a tua, não a nova, e em minha raiva foi o veneno velho, copiado, diluído, que se lançou contra todos. Não sou a réplica do que fui, nem do que serei, mas do que acontece comigo neste exato momento. Como uma luz espelhada, já cansada do que iluminou, retorno, pasmo de retornar. Estou aqui. Aqui é. [...] Concatenado à relojoaria noturna, circular, das bonecas russas das galáxias, girando dentro de si mesmas em velocidades espantosas, olho enfatuado por um olho que já não é meu, já tomado pelo que viu e vê ainda. Um olho que tem a luz colada, em dobras de repetição e de contagem. Cada vez que pisco, encontro o que já via antes. Como é possível isto? (p. 101)

Ressaltem-se, em primeiro lugar, os muitos ecos que a imagem das bonecas russas produz com relação a todo o tratamento da dinâmica da matéria e de sua relação com a forma na obra de Nuno Ramos. Com um primeiro deles, vem à tona uma tendência da obra de “cair sobre si

[16] “Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua e quer respirar e gemer e suar de novo – a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo”.

mesma”, emblematizada por uma espécie de autoenglobamento recursivo da forma, que é a tônica, com variações, em trabalhos como *Dois fornos*, *Dois casas*, *As vezes* (1996). Mas atentando para um movimento mais amplo, é possível identificar aqui um prisma de refração de algumas das principais preocupações que mobilizam a produção artística de Nuno Ramos da virada para os anos 2000 até ao menos 2010. De saída, é possível tomar como mote certa “rima” entre a caracterização da natureza “como uma enorme boneca russa” que aparece no início do texto arquitetado em torno dessa última imagem e as ênfases postas por Ramos em seu “A terra (Euclides da Cunha)”, que abre a seção “A terra (Literatura, canção)” de *Ensaio Geral*. Pois um primeiro núcleo das considerações tecidas no ensaio de 2001 diz respeito à centralidade que a ideia de “ciclo” teria no pensamento do autor de *Os sertões*, enquanto “modo operativo por excelência da terra – *um retorno perpétuo do mesmo, diante do qual nada podemos*” (p. 28, g. n). Esta uma linha possível para se traçar os caminhos comuns que levam da presença truncada explicitada na passagem reproduzida à radicalização contemporânea pelo artista do enfrentamento dos problemas da recepção, da opacidade e da literalidade e que assume forma sintética na “lição de teatro” encenada em *Ó*. Lição esta que correspondia à dramatização de uma “teoria da inexpressividade” atribuída a um fictício diretor de teatro, tendo como principal diretriz tratar “o público como uma parede branca” (p. 105) e como principal característica cênica a imobilidade e a execução de textos compostos de quase nenhuma fala ou ação em tempos estendidos por horas, dias ou mais.

Pois nessas “olhos dentro dos olhos” tem-se, embora não apenas, a figuração de um truncamento que é a relativização do poder instaurador de qualquer ato, de uma vontade cuja fenomenalização é possível apenas sob o amortecimento dado pelo entranhamento em uma dinâmica da matéria fadada à repetição e à sedimentação. De modo que as espirais de Nuno Ramos estão aqui próximas à terra de Euclides da Cunha, enquanto “mais do que palco”, “túmulos de todo ato” (p. 28) e, com isso, ao contexto do problema da suspensão da história na obra de Helio Oiticica, discutida em “À espera de um sol interno”, do mesmo ano. Mas é também da suspensão da recepção da obra de arte que se tratava no comentário acerca de Oiticica¹⁷, assim como na aposta na figura da espiral

como chave interpretativa para uma narrativa da arte moderna brasileira, pontuada pela hipótese da existência comum de “certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo” que “retornaria como energia narcísica para a própria obra” (2013, p. 71). De modo que o teatro da inexpressividade em que o giro das bonecas russas deságua culmina em pergunta semelhante à que conclui o diagnóstico – cujo alcance efetivo não se propõe discutir aqui – do autor acerca da causa desse mecanismo narcísico, a “absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere” (IDEM, *ibid*) nesse processo histórico brasileiro. Próximo ao “alguém do outro lado?” de “No palácio de Möbius”, o teatro invocado em *Ó* culmina em um “Quem é você afinal?”.

Ao mesmo tempo, trata-se de um teatro cuja essência é uma espécie de saturação material do sentido, com as peças, atos, falas e até palavras submetidos a um arrastamento da experiência do tempo que bem poderia lembrar a dinâmica de um dos materiais preferidos do artista, o breu, líquido cuja baixíssima velocidade o faz parecer um sólido. De modo que esse teatro aponta não apenas para um refluxo da vontade, extraviada de um investimento produtivo na matéria, como se sugere com a pedofilia do professor Ancona Lopes. Mas, também, para um nicho de problemas que assume posição mais central no trabalho de Ramos desde o fim dos anos 1990 e atravessando a década de 2000, momento em que se notam novas consequências associadas à entrada em cena do signo *terra*, além de uma incorporação mais estrutural do *lugar* no trabalho plástico a partir desse momento. É, de fato, o período, por exemplo, em que tanto o *site-specific* quanto a *land art* assumem papel mais crônico na obra do artista, retomando-se o fio solto desde *Matacão*, de 1996, e multiplicando-se as intervenções em móveis e coleções culturais derivadas da linha iniciada em *Fungos* (1998) e exponenciadas com a inserção de vozes a partir de *Pergunte ao* (2008).

Porém, o que mais vale destacar neste ponto talvez seja uma possibilidade de identificar algo como uma “superativação”¹⁸ de um jogo de tensionamento entre o que é da voz e o que é da resistência da matéria, visível em obras preconizadas por *Luz negra* (2002) e desencadeadas decisivamente com *Morte das casas* (2004). E que passará pela tentativa de diálogo poético com um “pertencimento dos atos a um solo que os

[17] Ao tratar da discussão das contradições internas que levariam a que no projeto de Oiticica “materializar a obra no mundo [acabasse] por criar um refúgio dentro dele”, dado um “princípio de autossuficiência e passividade”, que deixaria “em suspenso a *recepção* da obra” e faria com que a história fosse “posta de lado” (2007, p. 123, g.a.).

[18] Recorre-se, aqui, à expressão utilizada por Jean-Michel Maulpoix para tentar dar conta do campo de trânsitos entre o literário e o teatral, passando pelo pictórico, em que se localiza a obra de Valère Novarina: “L’écriture de Novarina rapproche la page, le tableau et la scène: espace poétique, espace théâtral, espace scénique, voilà ce que l’écriture ajointe. Agitant la langue, la traitant comme un matériau, elle fait du théâtre le lieu de la suractivité du poème: ‘le théâtre est le lieu où faire apparaître la poésie active, où montrer à nouveau aux hommes comment le monde est appelé par le langage’” (MAULPOIX, s/d, s/p).

retém e anula”¹⁹, como em *Vai, Vai* (2006); à clivagem do espaço e do volume escultórico por um teatro representado para ninguém em trabalhos como *Ai de mim* (2006)²⁰; ou até mesmo o encerramento da obra em um curto-circuito de recepção e espelhamento de si mesma, como em *Pergunte ao* e *Monólogo para um cachorro morto* (2008). Sobretudo, seria questão de pensar uma dimensão da passagem da materialidade interna à voz à espacialização do atravessamento entre o trabalho linguageiro e a concretude matérica que se desse menos por transporte que por contágio. Do movimento da voz como encenação da ressonância entre as regiões sugeridas a sua “superativação” no espaço físico, assim como à entrada em cena de algo do domínio de uma “separação radical entre voz e corpo”²¹ e de um “descompasso” recíproco entre voz e olhar (DOLAR, 2006, cap. 3). Isso, porém, mediante um corte na continuidade, que evidencia um salto entre o “dar à voz a matéria, dar à matéria a sua voz” de Ó (p. 155) e o “dar às coisas a sua voz”²² no contexto das esculturas e instalações. Pois nesse segundo domínio, dar voz ao mundo material – burrico, feno, esculturas, a chuva – é algo que se opera sempre por encaixes, incrustações, justaposições, ao mesmo tempo em que a resistência ao sentido, ao gesto, ao dizer e à sedimentação do sujeito não é produzida pela voz, mas a atravessa, assim como o contrário.

É, assim, que se buscará concluir este estudo com uma breve imagem desse nicho de materializações e vocalizações. Movimento ao qual se propõe chegar voltando-se a outra vertente de remissões contidas na figura das bonecas russas, cujo autoenglobamento remete, por via inversa, à especulação tecida no segundo texto de Ó, “Túmulos”: “Há uma ilusão fundamental em todo túmulo, uma matéria básica de que são feitos: o esquecimento de que *o próprio túmulo também morre e apodrece*, e seria preciso um novo túmulo envolvendo o antigo, como num *jogo de bonecas russas*, para impedir este acontecimento tão banal” (p. 41. g.a.). Ora, na

mesma medida em que seria penoso não explicitar o vínculo do raciocínio com “Morte das casas de Ouro Preto”, de Drummond – *as paredes também morrem* -, não se trata de um estilema casual, mas de um encorpamento sintético de uma vertente de trabalho com o signo morte, fulcral na poética de Ramos. Trata-se, como afirma Lorenzo Mammì, de uma “atenção específica” ao momento em “que a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido” (2002, p. 8). Mas aqui, como se a própria articulação material-formal de uma bordejamento que criasse um interior e um exterior, ou a superfície que possibilitasse a estabilidade da estrutura – *A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação* (RAMOS, 1993, p. 59) – também estivessem sujeitos a serem consumidos pela voragem da matéria. Movimento que, ao longo da obra, não se esgota no “cair para dentro do liquidificador”, mas oscila entre o orgânico centrípeto sem centro e o inorgânico centrífugo de potência vital, cujas reverberações mais imediatas remetem a *Mácula* e a *Cujo: Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas* (IDEM, p. 75).

*

O que *Morte das casas* (2004)²³ realiza é, de certo modo, a presentificação de uma dupla ausência: de um lado, a do corpo completo do poema de Drummond, trazido para dentro da instalação por meio das ressonâncias produzidas entre som e sentido e entre os sentidos e, de outro, a da ausência histórica, das “membranças” invocadas pelo poema. O trabalho como que produz uma continuação matérico/simbólica da chuva do poema, dublada em chuva física, corpo sonoro, chuvoso. Chuva e voz, os materiais que constituem a instalação, são aqui substâncias comensuráveis? Mas a voz em si, de modo mais decisivo que a chuva tem natureza dupla, põe em cena um material cultural, em reenvios com a literalidade da queda d’água. Pois a instalação encorpa a ausência em chave simbolicamente concreta e abstrata. Indiretamente, faz ressoar entre si, desse modo, duas formações próximas ao oximoro, o *carnaval silencioso* que encerra *O pão*

[19] RAMOS, 2013, p. 78, em referência à ideia de “uma certa anemia” que unificaria umas das linhagens do paideuma brasileiro do artista, que reuniria de Mira Schendel a Graciliano Ramos, de Goeldi a Paulinho da viola e a João Cabral de Melo Neto.

[20] É interessante notar que Ramos remete esse tipo de pesquisa a um movimento que parte do contexto da escultura, uma tentativa de “ativação dos materiais” (em depoimento ao autor, de 27/03/2015), que, assim, talvez permitiria pensar essa questão sob o ângulo de uma hibridização do volume escultórico.

[21] A ideia é de Enoch Brater, visando o drama final de Samuel Beckett (BRATER, 1987).

[22] Em “Fala, falante”, texto publicado em catálogo de exposição de Nuno Ramos de 2006. São Paulo: Fundação Carlos Chagas e Instituto Tomie Ohtake.

[23] “Uma chuva contínua atravessa os três andares do saguão do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão reproduzem um trecho do poema “Morte das casas de Ouro Preto”, de Carlos Drummond de Andrade, recitado por atores e um coro” [descrição da obra divulgada em RAMOS, N. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010]. O trecho reproduzido na obra consiste na primeira estrofe do poema de Drummond: *Sobre o tempo, sobre a taipa, / a chuva escorre. As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finir-se o reino, / que viram, reviram, viram / já não veem. Também morrem*. As ocorrências que seguem em itálico são citações do texto de Drummond.

do corvo (2001) e o *carnaval abstrato* de poema de Drummond recolhido em *O fazendeiro do ar* (1954), não por acaso intitulado “A voz”:

Devolve a pele enrugada. Devolve a boca sem os dentes. Devolve a mistura mutilada, herança que não serve. Devolve para a lua, toma. Espalha as suas cinzas. Já que a luz não vela este cortejo – carnaval, silêncio – fecha os olhos sozinho. Fecha por ti mesmo (RAMOS, 2001, p. 85).

Uma canção cantava-se a si mesma
na rua sem foliões. Vinha no rádio?
Seu carnaval abstrato, flor de vento
era provocação e nostalgia.
(DRUMMOND DE ANDRADE, 1973, p. 415).

De fato, é disso que se trata, vozes escutando-se a si mesmas – como sugere Nancy, na escuta há tanto a fonte como a recepção. Na instalação, a fonte não é localizável – mas na difração interna da voz literária isso seria exceção, ou mesmo infrequente? –, instaura um “lugar sonoro”, assim como um espaço onidimensional e transversal (NANCY, 2002, p. 32). Mas, novamente, dá continuidade ao movimento do poema, vem do alto e do chão. Sua incidência onidimensional não chega a abalar a *monorritmia* da chuva do poema, martelando constantemente a primeira estrofe, guardando a pulsação das doze estrofes de sete versos de sete sílabas. Mas, acima de tudo, instaura, como o poema, um lugar, ou melhor, um hiperlugar, quase um ter-lugar: *sobre a noite, sobre a história*. A temporalidade é a da presença, do ataque sonoro – *cai a chuva* – atravessando as camadas de tempo, memória. Mais que isso, atravessando o exterior e o interior, o corpo, a pele, as próprias bordas:

Como bate, como fere
como traspassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva

Se *as paredes também morrem*, a voz e seu corpo chuvoso instauram um lugar paradoxal, dentro-fora, fazem chover dentro – do edifício, sedimento de matéria histórica – ecoando a chuva que atravessa a história. Seria uma extravagância fazer jogar as referências e dizer que, nesse trabalho, Nuno Ramos não apenas põe em cena o material Drummondiano, “para amar o que me foi dado” (2011, p. 45), mas nele declara uma sua origem, ser “amado dentro” dele, da luz, “mistura antiga de voz e de

água” (“Dentro do pátio sem luz”, *O pão do corvo*)? Pois o que aflora aqui parece já ter estado desde sempre, nas constantes que vêm do início da obra. *É tempo / de fatigar-se a matéria / por muito servir ao homem*. O que o chão “chama” são as *formas estruturadas*, para que *volte o pó / a ser pó pelas estradas*. O que é abalado é *que as coisas sempre cambiam / de si, em si*. Quando “se vão” seria o passo da dinâmica de retorno em presença da matéria, entre o diferir-se e o permanecer, à voragem? Certo é que o tempo não é o partícipio da ruína, mas o gerúndio da decomposição, e o espaço, presente instável de articulação/desarticulação entre matéria e forma, decomposição e produção: *me conta por que mistério / o amor se banha na morte*. Espaço contíguo ao da instalação, enfim, esta ressoando entre som e sentido, matéria e símbolo, paisagem sonora e País, carnaval, silêncio e abstração. Se as paredes também morrem, a chuva da instalação é nervo exposto, carne sem pele, potência de acoplamento entre matéria e forma, pulsando no intervalo entre essas duas instâncias.

Dois anos depois de *Morte das casas*, Nuno Ramos trazia a terra para dentro da galeria e fazia a matéria-canção atravessar o material sempre semissimbolizado do animal vivo. *Vai, vai* tecia um enredo denso de cruzamentos: invocação e resistência imanente da matéria; voo e peso; vida e morte; humano, animal, inumano; natureza e cultura; separação e participação; vozes e coisas, e assim por diante. O trabalho era exposto, como *Morte das casas*, em uma exposição em si organizada por atravessamentos entre universos de agenciamentos e materialidades heterogêneas, transitando entre o literário e o plástico, o escultórico e o teatral, entre outros. Algo sintetizado no título de um dos trabalhos de mediação, passagem – “Entre”-, sugerindo-se a instauração do mesmo espaço gerúndio de decomposição e composição, em busca de acoplamentos em processo. No programa que acompanhava a exposição, era veiculado um texto mais tendente ao conceitual do autor, “Fala falante”, intercalado entre os registros dos trabalhos, um pouco elipticamente.

Para além da atualização de constantes – “Falar, falar para quê? Para quem?”, “Palavras vindas de lugares inusitados” – algumas passagens talvez possam delinear um horizonte final, mesmo que de perguntas. “Dentro de uma pedra, já não há voz, mas imagem, metáfora, vontade de poesia. A voz da nuvem já foi cooptada pela voz poética, e ninguém mais pode ouvi-la”. “Como é possível ouvir, não o sentido do que é dito, mas a voz mesma, sua textura, temperatura de cor, como é possível chegar até ela? Colocar palavras em lugares inusitados”. E, finalmente, preparando o arremate com o “Para quem?”, uma fala que encerra em simultaneidade dois regimes distintos, entre a constituição simbólica do comum e a disrupção da articulação naturalizada entre o dizer e seu suporte

material, voz e materialidade: “Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer sua voz”.

O que parece estar em jogo, enfim, é um transbordamento recíproco entre mundo plástico e mundo literário, em que a busca em ambos os campos por um mais-de-sentido, não sedimentado corresponde a uma região intermediária de expansão da “voz poética”. O de que se trata seria então a “superativação” da alteridade interna às materialidades em investimentos de jogos de forças desdobrados para outros campos materiais? Seria de se esperar um sentido em excesso supostamente passível de ser produzido por articulações inesperadas entre forças e materiais e vozes e corpos? Algum tipo de deslocamento tornaria pertinente a esse contexto a visada de Jacques Rancière, segundo a qual “Literatura e democracia são dois modos de invenção de quase-corpos ou incorpóreos cujo dispositivo fragiliza as encarnações e identificações que ligam uma ordem do discurso a uma ordem das condições” (1995, p. 15)? Perguntas por reformular. De qualquer forma, talvez seja possível terminar compartilhando com Nancy e Dolar uma síntese proposta por Giorgio Agamben: “‘A busca pela voz na linguagem, isso é o que se chama pensamento’ – a busca pelo que excede a linguagem e o significado” (DOLAR, 2006, p. 11). Assim, o horizonte almejado poderia ser delineado ainda como um problema da *voz*. Mas da voz também enquanto lugar mesmo da “exclusão inclusiva” que fundaria o político, entre “vida nua” e *polis*, *zoe* e *bios* (IDEM, p. 106). E, acompanhando o traçado que Dolar faz de Agamben a Rancière, da voz enquanto palco possível de “rupturas heteronômicas” (Dolar) e, assim, de abertura da “subjativação” para além da “identificação”, ou seja, “da produção de um corpo e de uma capacidade de enunciação não previamente identificável dentro de um campo dado de experiência” (RANCIÈRE, *La méésentente*, citado em IDEM, p. 17). Da voz, afinal, enquanto meio do sentido, cujos excessos seriam de se procurar nas zonas de decomposição e composição, desarticulação e articulação entre jogos de forças e seus encorpamentos sedimentados e no atravessamento transversal de campos heterogêneos de acoplagem entre matérias e formas, corpos e vozes. ■

ANDRÉ GOLDFEDER – Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). A realização deste trabalho teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo no. 2014/15211-0) e da CAPES.

AGAMBEN, Giorgio. “O Fim do Poema”. *Cacto*, n. 1. São Paulo: Edições Alpharrábio, 2002.

BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. (On-line), Éditions Rhuthmos, 2013.

BRATER, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's later style in theater*. Nova York: Oxford University Press, 1987.

DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2006.

_____. “What's in a voice?”. *Literatura e sociedade*, 17/18. No prelo, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

KIFFER, Ana. “Entre Ó e tato”. *Alea. Estudos neolatinos*, n.1, v. 12. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/UFRJ, 2010.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. ‘Writing by ear’: Clarice Lispector, Machado de Assis and Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation. *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7, No 1, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. “Noites brancas”. RAMOS, N. *Noites Brancas*. Curitiba: Casa da Imagem, 2002.

MAULPOIX, Jean-Michel. “La parole suractive” (s/d). Disponível em: <<http://www.maulpoix.net/novarina.html>>. Último acesso: 20/02/2015.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

_____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. “No palácio de Moebius”. *Piauí*, n. 86. São Paulo, Novembro/2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa/Corpo Freudiano– Seção Rio de Janeiro, 2012.

WEILL, Alain-Didier. *Les trois temps de la loi*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

O RESTO É SILÊNCIO: UMA MÁQUINA, OUTRO ALEPH E “SU ATAREADO RUMOR”

— PATRÍCIA LEME

Estrangeiro: O que pode esperar de quem não vê?

Édipo: O que eu disser se tornará visível.

(Édipo em Colono)

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou [...]. On

n’aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner.

(Marguerite Duras)

RESUMO

Este ensaio constitui-se como uma modulação entre o olhar e a voz em “El aleph” (1997), conto de Jorge Luis Borges, dois registros a serem sustentados a partir da cisão estrutural da narrativa: quando a via do olhar fracassa, instaura-se um silêncio que nos convoca à sua escuta. Em um momento subsequente, “A máquina do mundo” (2001), de Carlos Drummond de Andrade, será trazida para invocar o registro da voz na narrativa borgeana: nesse poema, o sujeito poético não cede a uma torrente de imagens, mas implica-se no puro acontecimento textual. O trajeto teórico, então, parte da falência da imagem para posteriormente abrir-se àquilo que se funda como enunciação. Trata-se de uma delimitação dos efeitos inaugurados por dois regimes de leitura: não se pretende dar aos textos uma interpretação conclusiva, mas questionar os modos pelos quais eles ativam o lugar do olhar e da voz.

Palavras-chave: Olhar, voz, silêncio, fracasso, enunciação.

ABSTRACT

This essay is a modulation between the gaze and the voice in Jorge Luis Borges’ short story “El aleph” (1997), two registers to be sustained through the narrative’s structural scission: when the gaze way fails the institution of a silence summons us to listen. In a later moment, Carlos Drummond de Andrade’s “A máquina do mundo” is invited in order to invoke the register of the voice in the borgesian narrative: in this poem, the poetic subject doesn’t surrender to a torrent of images, but implicates himself in its pure textual event. Thus, the theoretical trajectory begins with the image’s failure to ultimately open itself to something to be established as enunciation. It consists in a delimitation of the effects inaugurated by two reading regimes: to question how the places of the gaze and of the voice are activated by the texts will be preferred, rather than produce a conclusive interpretation of both.

Key-words: Gaze, voice, silence, failure, enunciation.

1. DELIMITAÇÕES: NO PONTO CEGO, ALGO RESSOA.

Vem de Borges, “homem essencialmente literário” (BLANCHOT, 2005, p. 137), duas imagens que emolduram esta leitura: o *labirinto* e o *deserto*. Quem as intui é Maurice Blanchot, encontrando na escrita borgeana um lugar para evocar o infinito literário:

[...] suponhamos que, nesse espaço estreito, *de repente obscuro, de repente cegos*, nós nos perdêssemos. [...] Para o homem *medido e comedido*, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem *desértico* e *labiríntico*, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito [...] (IDEM, p. 136-137, grifos meus).

A abordagem de Blanchot antecipa uma experimentação negativa do mundo, lugar inicialmente previsto e descritível, mas cuja lógica por vezes deixa-se estremecer. Algo irrompe para abalá-lo e, abolindo as suas medidas, confere-lhe a função de infinito; nele, o homem que o atravessa vê-se de repente cego – o homem *desértico*, que erra por gerações sob o sol, ou *labiríntico*, esbarrando nas paredes com a esperança de encontrar um fim. Na eminência desse espanto, o mundo se reorganiza.¹

Nesse novo mundo, uma biblioteca torna-se babélica, uma cidade se reduplica em meandros especulares, ou ainda, no seio de um deserto emerge uma construção à qual nem a imortalidade pôde prover o período de sua travessia.² Sem um termo à sua errância, a narrativa borgeana acaba por fundar-se como um labirinto cujo projeto nos é dado *a priori*: estabelecendo-se como “teoremas com hipóteses fantásticas” (cf. ROJO, 2011, p. 24), seus contos inscrevem desde seu movimento inicial as coordenadas a serem percorridas. Assim procederá Borges na construção desse espaço (por suas mãos, essencialmente literário), doando-lhe uma forma ímpar: levando-nos inicialmente a percorrer o seu fio, condição do labirinto clássico, seus contos pouco a pouco abolem as referências que o sustentavam; não há mais centro e, portanto, sequer extremidades, como pontua Lyslei Nascimento (2009, p. 152-153; 177-178). Agora, “[...] extensível até o infinito, esse labirinto ou enigma *não tem nem fora nem dentro* [...] não possui genealogia nem hierarquia» (NASCIMENTO, 2009, 153, grifo meu). O manejo borgeano para com essa forma é, portanto, capaz de fazer emergir, a partir de uma sólida construção, um lugar incomum: em dado momento, a narrativa oblitera a distinção entre *dentro* e *fora*, e tudo passa a partilhar um espaço que apaga a sua origem.³

[1] Em consonância com Alain Didier-Weill, na introdução de *Os três tempos da lei* (1997, p. 7-8).

[2] Aludo, consecutivamente, aos contos “La biblioteca de Babel”, “La muerte y la brújula” e “El inmortal”.

[3] Como traz Michel Foucault sobre a escrita borgeana, em seu prefácio a *As palavras e as coisas*: “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas podem avizinhar-se.” (2002, p. XI).

[4] Como enuncia o narrador, identificando-se por Borges: “No podía vernos nadie; en una deses-peración de ternura me aproximé al retrato [de Beatriz] y le dije: / – Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (BORGES, 1997, p.187).

É nesse esgarçamento do que se constituiria como possibilidade de representação que Luis Costa Lima enxerga aquilo que a narrativa borgeana *não dá a ver* senão por seus *efeitos* – uma “produção do irrespirável”, pesadelo formulado com “persistente lucidez” (1977, p. 330): “Em certo ponto da análise, vemos sua ficção dobrar-se sobre si mesma, *escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrário, apresentar seu ponto cego*” (IDEM, p. 330, grifos meus). Onde o limite se estabelece, emerge um universo tocado pela cegueira, o qual requisitará de seu leitor novas formas de percorrê-lo; nele, um fio já obsoleto, mimético à visão, seria o mais óbvio dos suportes para atravessá-la. Mas, nesta leitura, outros sentidos se aguçam.

2. ESCRIVE-SE O QUE SE VÊ: UM TODO CHAMADO “LA TIERRA”

Assim, hesitantes diante de um mundo que em breve se perverterá, ingressamos na leitura de “El aleph” (1997), paradigma do infinito literário (cf. BLANCHOT, 2005, p. 140). Até atingirmos seu acontecimento central, o contato com a esfera luminosa que ofereceria a *visão simultânea* de todos os pontos da Terra, somos guiados pelo cálculo meticuloso que fará restar, ao fim, um universo inapreensível. Já no primeiro parágrafo as coordenadas à sua travessia estão dispostas: a morte de Beatriz Viterbo; a promessa de Borges, o narrador em primeira pessoa, de manter intacta a sua memória;⁴ as visitas artificialmente arquitetadas à sua casa na Rua Garay; os retratos que, espalhando-se por toda a narrativa, falham em *totalizar a imagem* dessa mulher. Os indícios seguem, e finalmente parecem se concluir com os livros ofertados à família, cujas páginas ainda coladas revelam ao narrador um desinteresse que se prolonga desde Beatriz até o que dela restará no mundo. Tal é a moldura na qual Carlos Argentino Daneri, primo-irmão daquela que ecoará por todo o texto, nos é apresentado, tão desinteressado nos livros quanto desinteressante como escritor: contrastando com sua indiferença às letras, Daneri é o autor de um poema intitulado “La Tierra”, cuja extravagância – Borges não se fatiga em ressaltá-la – se presta ao projeto megalomaniaco de descrever toda a extensão do planeta. Trata-se de um poema medíocre ao qual não faltará “la pitoresca digresión y el gallardo apóstrofe” (BORGES, 1997, p. 180); mas, criando um curto-circuito na narrativa, ele se lança para nós como algo além:

“He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;

No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el *voyage* que narro, es... *autor de me chambre*.”

– Estrofa a todas luces interesante – dictaminó –. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector de considerable opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero – ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma? – consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia [chiste]. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura [...]. (IDEM, p. 180-181)

A abordagem que o narrador traz de “La Tierra” o apresenta, com um golpe de ironia, como uma *montagem rebaixada* da própria experiência que ele viverá muito em breve: trata-se de uma descrição *positivada* de um elemento que, no conto borgeano, se estabelece como limitrofe.⁵ Tal tensão, contudo, passa ao largo de Daneri: a análise que o próprio poeta lhe confere evidencia no poema uma tranquila dependência em relação a algo que lhe é externo, criando uma dinâmica onde as posições de *sujeito da escrita* e de *objeto sobre o qual se escreve* estão estabilizadas. A reprodução da fala de Daneri vai do risível ao absurdo: tendo apresentado ao narrador uma estrofe bastante simplória, seu comentário verborrágico agrega-lhe camadas menardianas de leitura, as quais assumem uma verticalização ausente ao texto *per se*.⁶ O teor de sua exegese sugere antes uma *explicação* do que um *exercício analítico*, ou, ainda, uma *voz dominadora* que se impõe sobre a matéria escrita, travando-lhe qualquer possibilidade interpretativa. Não à toa o narrador, saboreando o seu próprio enfado, concluirá que “*el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable*” (BORGES, 1997, p. 181): a “obra” de Daneri, como o personagem posteriormente revelará, é tributária mais à organização catalográfica das imagens as quais o Aleph lhe dá acesso do que ao trabalho de concentração potencializadora, característica da linguagem poética.⁷

Daneri tinha o acesso ao Aleph como essencial para a conclusão de seu poema (cf. IDEM, 1997, p. 186), gesto que escava uma via à abordagem ao ato de escrita em operação no conto: em certo sentido, ambos

os textos têm no Aleph a condição de sua confecção, pois, como o fizera Carlos Argentino, também Borges se dedicará à tentativa de *escrever* aquilo que seus olhos *viram*. No conto, o *eu* que volta para narrar, colocando-se novamente diante da experiência inenarrável, será também o *escritor* que, fracassando, deixa algo por escrever. De repente, do tempo do enunciado irrompe, irresolúvel, o *presente enunciativo*: “Arribo, ahora, *al inefable centro de mi relato*; empieza, *aquí, mi desesperación de escritor* [...]; ¿cómo transmitir a los otros el infinito aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (BORGES, 1997, p. 188, grifos meus).⁸ A partir dessa postulação, a narrativa se reconfigura: “El aleph” torna-se um texto igualmente submetido à impossibilidade que atingira Daneri. Borges, o narrador e escritor do *conto* em processo, também não poderá constituir uma configuração discursiva que dê conta de descrever a visão do Aleph, assim como Daneri não o pudera fazer em seu *poema*. Estabelece-se aqui uma primeira tensão: entre as possibilidades poéticas e narrativas frente ao impossível de sua escrita; a ela, somo um desdobramento – ambas produzidas pela via do *olhar*.⁹

Sofrendo um empuxo rumo ao indizível, a narrativa é atravessada pelo arco de sua própria *escrita*, cujo processo queda sobredeterminado por um fracasso dado de antemão – o de “La Tierra”. Há, contudo, que se ressaltar uma diferença crucial no *modus operandi* de cada uma das empreitadas: Daneri acredita que, uma vez tendo o Aleph ao seu dispor e pelo tempo necessário, ele poderá escrevê-lo em sua totalidade – e, nota-se, sem que para isso ele precisasse *reinventar a forma* pela qual esse todo se inscreve. Em outras palavras, uma vez colocando-se como um homem “medido e comedido” diante de uma experiência infinita, seu poema acaba por *aplanar* aquilo que se impõe como um *puro excesso à visão* – sua escrita estará irremediavelmente *a serviço da imagem*. Daneri *não silencia* e, por não fazê-lo, jamais poderá *ouvir* o ruído de seu retumbante fracasso; sua *fala*, excessiva e logomáquica, recobre aquilo que em seu poema deveria *ressoar*.

Curiosamente, o narrador ainda lhe cede espaço na narrativa, abrindo-lhe, com a marca do discurso direto, a possibilidade de falar por si, gesto que não deve passar despercebido. Pois, ao fazê-lo, Borges destaca um importante eixo em operação em seu conto: o enorme projeto de Daneri, seu comentário profuso, sua crença irreal na qualidade de seu feito dão indícios de que, uma vez que se abraça as *armadilhas imaginárias* que habitam a linguagem, não há *ponto de basta* à crença em sua capacidade de tudo dizer – ainda que essa fé cega coroe, calando qualquer discordância que lhe possa comprometer, um escritor mediano.¹⁰ Nesse sentido, a *voz dominadora* do poeta aproxima-se à própria forma de “La Tierra”: o poema

[8] Convergindo com a leitura de Angeles Bernal: “Una voz discrepante, la de ‘Borges’, es la encargada de presentar al personaje femenino [Beatriz]; [...] Así, la mirada dual es resultado de la conciencia escindida del narrador, la cual fluctúa entre la seriedad y la parodia, entre la actualidad crítica y la aquiescencia hacia los sentimientos y acciones propias y ajenas [...]” (2008, p.48, grifos meus).

[9] Como sugere Adriana Cavarero: “A filosofia grega entende o pensamento, e, portanto, todo o regime da verdade que olhe compete, em termos de visão. O *noema*, a *idéa* são substancialmente imagens mentais. Elas decorrem, para dizer com Hannah Arendt, da capacidade que o pensamento tem de apresentar (ou seja, re-presentar) à mente as imagens des-sensibilizadas e generalizadas dos objetos físicos percebidos pelo olho corpóreo” (2011, p.55).

[10] Empréstimo o termo “ponto de basta” de Jacques Lacan, noção através da qual ele situa o ponto onde se dá o atravessamento da linguagem no percurso do sujeito rumo à sua imagem (cf. 1998, p. 820; 822-824). Ressalto que algumas teorizações lacanianas norteiam este ensaio, ainda que em latência.

[5] Agradeço ao Prof. Dr. Roberto Zular por um possível desdobramento: “La Tierra” manifesta-se como a Máquina do Mundo “rebaixada”.

[6] Aludo ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote” para fazer referência a um dispositivo de leitura essencialmente borgeano: se tensionado *ad absurdum*, não há nada que um texto não possa dar a ver; a leitura torna-se, então, um exercício tão ficcional quanto o texto sobre o qual ela se dedica, o que não necessariamente a descredita. Pelo contrário.

[7] Característica à qual a elaboração de Ezra Pound é lapidar: “Dichten = Condensare”, poesia como concentração, condensação, adensamento (cf. 2006, p.40).

é produto de uma escrita que objetivava simplesmente domesticar um objeto *passivamente oferecido à visão*; sob esse aspecto, sua capacidade de dar à escrita a potência requisitada por esse elemento torna-se bastante questionável. A partir desse momento, a tensão entre o poema de Daneri e o próprio conto que o abriga duplicará o registro da narrativa em questão – “El aleph” agora se equilibra na iminência de seu próprio fracasso.

“La Tierra” é um texto falho segundo a implacável análise do narrador, mas, ironicamente, o desdém que ele lhe dedica, alongando-se por páginas em seu comentário, muito em breve recairá sobre si próprio: tendo Daneri lhe apresentado o Aleph, o narrar será desorientado pela *visão* que esse elemento lhe propiciara. Mas Borges, ao contrário do que fizera Daneri, não pôde render-se às glórias do espetáculo ao qual presenciara. O que era visível se desfaz quando, das sombras de seu passado, a experiência retorna – na sua iminência, o narrar vacila, deixando irromper um *crescendo* de imagens que jamais formarão um todo: “*Lo que vieron mis ojos fue simultáneo*”, destaca o narrador, “*lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*” (BORGES, 1997, p. 188, grifos meus). Tal é o *corte* que fará de seu labirinto textual uma estrutura infinita, na qual ressoa o Aleph, figuração do impossível:

[...] Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el aleph, desde todos los puntos, vi en el aleph la tierra, y en la tierra otra vez el aleph y en el aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (IDEM, p. 189-190, grifos meus).

A forma que o narrador dá ao Aleph destoa de imediato do projeto de Daneri: as imagens, ainda que nítidas e precisas, pontualmente localizadas, a cada passo se acumulam diante da linearidade da escrita, e,

sobrecarregando o suporte narrativo, levam-no a um ponto de falência. A pressão que esse jorro produz esmaga o *sujeito da visão*, que em dado momento não mais tolera o encadeamento de imagens que ele próprio instituíra na linguagem: ao trazer a face do leitor ao âmbito textual, ao com ela confundir a sua própria e o avesso de suas vísceras, seu relato descontrola-se; abolindo *dentro* e *fora*, Borges desorienta o seu narrar “medido e comedido” (BLANCHOT, 2005, p. 137) ao sofrer um empuxo rumo ao inenarrável – não abdicando de sua “persistente lucidez” (LIMA, 1977, p. 330), a vertigem será a única saída possível. A partir desse momento, tudo o que fora visto recluso a um único significante, o qual, amplo em sua significação, só poderá marcar um fracasso: a forma, de repente, retrai-se a um nome, o *inconcebível universo*.

Essa *enumeração* torrencial, aqui, assinala o limite da escrita;¹¹ ao fazê-lo, emerge um desespero presente: para suceder em sua empreitada, para conseguir trazer o Aleph à vida pela linguagem, seu relato deveria resgatar o aspecto radicalmente contemporâneo de sua experiência. Assim, o que fora *visto*, o narrador o sabe, deverá ser sustentado unicamente pela *enunciação narrativa*. Mas se em um primeiro termo a crença em uma forma totalizante já nos dera mostras de sua insuficiência, a narrativa agora oscila entre fracassar com Daneri e abdicar de sua própria escrita. A manutenção desse frágil equilíbrio estabelecerá um curto-circuito, onde se cruzam Borges e Daneri, diante do qual o narrador *se cala*:

En la brusca penumbra, acerté a levantarme y a balbucear:

– Formidable. Sí, formidable.

La indiferencia de mi voz me extrañó [...]. Me negué, con suave energía, a discutir el aleph [...] (BORGES, 1997, p. 190, grifos meus).

A resposta de Borges à verbosidade de Daneri é o *silêncio*, supostamente insuportável ao poeta. A tensão entre eles, no entanto, permanece sem resolução: atingido pelo incômodo espelhamento entre Borges e Daneri, “El aleph” compõe-se, pela via da imagem e de seu fracasso, como uma duplicação sistematicamente alterada desse *poema*. Essa seria, quicá, uma interpretação plausível, caso não houvesse uma segunda ordem, ou um segundo movimento implicado pelo ato do narrador – esse que lhe possibilita emergir como *escritor* de um *conto*, tornando-o irreduzível à *imagem e semelhança* de “La Tierra”.

É precisamente esse *retorno pela escrita* que lhe permite criar, como um fio a um labirinto infinito, um circuito que não fecha, fazendo

[11] Para Ana Maria Barrenechea, a enumeração borgeana é muitas vezes um recurso retórico que remonta ao intuito de registrar a experiência maravilhosa sem mediações; serve, inclusive, para *falsear a si mesmo* enquanto um recurso retórico, criando o efeito de uma *transposição direta* da experiência (cf. BARRENECHEA, 1957, p. 85). Sob essa perspectiva, “El aleph” criaria uma tensão entre o fracasso de sua escrita e aquilo que, pelos seus efeitos, nela sucede.

reverberar seu silêncio a cada leitura. Talvez seja a essa dinâmica à qual Ricardo Piglia alude ao abordar, em consonância com esta proposta, o ponto onde se une o duplo percurso das narrativas borgeanas: “Esse *ponto cego* conduz ao *desvelamento da enunciação*” (PIGLIA, p. 111). Há algo que se abre com o fracasso premente de sua escrita, fundando no seu próprio movimento um marco zero. Assim, questionando com Borges a via da imagem, nosso ouvido agora se aguçará para tentar discernir o que ressoa onde outrora enxergamos um fracasso. Diante de uma hipótese à *escuta* de “El aleph”, aquiesceremos: ao amontoado de imagens fecharemos os olhos, para atentarmo-nos ao silêncio que produz, como efeito, o conto em sua forma definitiva. E, sem pronunciar-se, ainda solicita: “Retorne!”.

3. TRANSIÇÃO: DA CEGUEIRA LABIRÍNTICA À VOZ QUE CLAMA NO DESERTO

No pós-escrito que arremata o conto, o narrador cede a palavra a Richard Burton. A citação, verdadeira ou não, reacende a constituição biaxial que dará à narrativa borgeana um caráter impossível. Traz o historiador:

Pero los [alephs] anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... [...] (BORGES, 1997, p. 192, grifos meus).

O testemunho de Burton, ao descreditar as formas *visíveis* do Aleph, dá ao narrador o aval para abdicar de todo o seu relato. Se assim se procedesse, desmontar-se-ia a desagradável especularidade entre Borges e Daneri; mais, ainda: o amor que Beatriz Viterbo dedicara ao poeta seria produto de uma ilusão, e todo o seu fracasso quedaria anulado. Ainda assim, o narrador opta por manter a dúvida no momento final: “¿Existe ese aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?” (IDEM, ibid). Borges, com esse gesto, cria e sustenta dois funcionamentos distintos, figurados por dois elementos: o Aleph por ele visto, agora questionável, é atravessado por um segundo, um Aleph supostamente verdadeiro. Nota-se: a existência de um não anula o outro; de alguma forma, eles se cruzam – “¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?”.

Em um desdobramento da tensão primeira – entre “La Tierra” e “El aleph” – essa é a forma pela qual o problema se amplia, reinscrevendo-se.

[12] De acordo com o estudo do Rabi Eliazar: “[...] o universo foi criado com uma só letra que Deus tirou de seu nome.” (apud SOSNOWSKI, 1991, p. 67). E, nas palavras do próprio Sosnowski: “O processo de *tzimtzum* de Deus às letras é considerado um processo de redução aos Nomes, e em seguida ao Nome da Divindade [...]: a Torá explica o Nome de Deus, o Tetragrama; simultaneamente, a Torá provém do Nome e dos diversos nomes apelativos que, por sua vez, emanam deste Nome que a tudo inclui” (cf. SOSNOWSKI, 1991, p. 35-36).

[13] Traz a Palavra: “Diante dos trovões, das chamas, da voz da trombeta e do monte que fumegava, o povo tremia e conservava-se à distância. E disseram a Moisés: ‘Fala tu mesmo, e te ouviremos; mas não nos fale Deus, para que não morramos!’” (Ex 20, 18-19).

[14] Conforme Sosnowski: “A primeira letra do alfabeto hebraico não pode ser articulada mas é a raiz, o começo, de toda articulação: inclui as outras letras do alfabeto; toda possível comunicação humana e toda expressão sobre o universo: é toda expressão. Em sua forma inarticulável, contém toda relação com o universo e, em última instância, o universo em si” (1991,p.67).

[15] Oriento-me, nesta seção, pela noção lacaniana de *litoral*, território de incomunicabilidade entre dois campos; a *letra*, em sua acepção psicanalítica, serve como suporte à escrita desse impossível (cf. LACAN, 2009, p.116-117).

A estrutura do conto cria e sustenta duas formas de lê-lo: “El aleph” se torna o próprio objeto sobre o qual se escreve e poderá, portanto, ser tomado como um Aleph abordado pela *visão*, sobre o qual recairá um fracasso, e aquele passível de *escuta*, embora diante da sua existência inaudita só se possa silenciar, como o fez o narrador. O silêncio ecoa o núcleo desabitado que, sabe-se pela escrita borgeana, não fora tocado pela linguagem; como postula Nicolas Rosas, em uma formulação que não deixa de evocar esse conto: “*Y en ese punto descentrado, en ese centro incandescente pero vacío, el mundo calla, enmudece*” (ROSA, 1995, p. 175, grifo meu). É nesse *emudecimento*, quando já se disse tudo o que era possível, que proponho então um segundo regime de leitura. Se nos aproximarmos novamente de “El aleph”, talvez possamos, nós, ouvir “*su atareado rumor*”: ele começa no lugar onde Borges deixara apenas ruínas – dúvidas e esquecimento. Abdicando da via do olhar, abre-se um novo mundo, e seu silêncio inaugural resta escrito em uma *letra*.

Na obra intitulada *Borges e a Cabala* (1991), Saúl Sosnowski alude à potência criadora do *aleph*, primeira letra do alfabeto hebraico.¹² Ali, o estudioso postula que do Deus do qual não se pronuncia o nome nem se vê a face (Ex 33, 18-23), tampouco se poderia suportar a *voz*. É precisamente nessa enunciação, a qual não pode se fazer acontecer, que a tradição cabalística situa a letra que dá título ao conto:

A Cabala tem plena consciência do poder dessa letra. De fato, sua força é tão poderosa que quando Deus começou a dar os dez mandamentos, o *aleph* de “Anokhi”, “Eu”, era demasiado opressivo para o povo, e foi Moisés que teve que ditar os preceitos da linguagem divina em uma estruturação humana. (SOSNOWSKI, 1991, p. 67)¹³.

Constante em seu valor singular, escrita do *um* primordial a partir do qual todas as outras letras se encadeiam (cf. IDEM, ibid, p. 33-36, 67-68), o *aleph* se produz na boca de Deus, dando-se a ouvir. Mas a letra primeira leva ainda uma característica peculiar: ela é *muda*. Aspiração, sopro, presságio do tudo, ato puro do qual não se guarda testemunho, o *aleph* porta na sua inscrição o impossível de se enunciar, e, simultaneamente, a fundação de toda enunciação – e o mundo que se cria nesse acontecimento.¹⁴ Ao seu anúncio, o mundo revira-se para acolher a sua existência intransitiva, desfaz-se e soergue-se, desmunda-se e nasce novamente – o fluxo de sua recriação é constante. É isso que o *aleph* escreve.¹⁵

Dado em seu título, tal é o centro do labirinto borgeano – núcleo negativo que ativará mundos distintos a partir de como é colocado em operação. Pois se o olhar lhe fora a aposta cega que, ao falhar, trouxera

a ruína ao universo ficcional, a voz poderá fazer ressoar, no gesto de escrita que compõe o conto, sua potência enunciativa: ela emerge como o *sonar de um mundo desconhecido*, captando, em eco, o ponto que a emitira.¹⁶ Tal é o *atravessamento* que nos permitirá uma volta a mais: do homem medido e comedido da imagem, passamos ao cego que se guia pela escrita, *fio* que implica um *dédalo*. Ao homem *desértico*, por outro lado, a visão nos parece menos importante: sob a luz, o que ele veria seria o território devastado pelo não acontecimento, em sua atemporalidade incorruptível. A voz, que no labirinto bate pelas paredes, no deserto ressoa – e quanto mais se prolonga, mais estrondoso o seu som; e quanto mais estrondoso o som, maior o efeito de seu nada. Assim, para acessar a sugestiva mudez da letra *aleph*, feita ecoar ao fim do conto, faz-se necessário um *acolhimento* do que jamais se ouvirá: pura, ela apaga paredes, tornando ao pó aquilo que outrora lhe impedia de reverberar. É precisamente aí que a *voz*, um segundo regime de leitura, incide – aceitar o seu risco é fazer-se à deriva de um nada, abrir-se ao descampado da escuta.

Para fazer ouvir isso que, em Borges, aparece apenas mencionado – o “*atareado rumor*” diante do qual o narrar silencia – proponho uma relação. Trarei à cena de leitura outra existência, acontecimento sem voz, ou sopro, ou eco, ou simples percussão, mas que é, de alguma forma, recebido como uma *enunciação*. É naquilo que, mesmo não articulado, pudera se fazer ouvir, que situarei o poético nesta configuração: pois, se abandonar a via do olhar (à qual se agarrara Daneri), a poesia abole escalas, as plantas, os mapas e as direções, fundando-se como o próprio ato enunciativo que lhe dá forma – ainda que dela só se ouça a aspiração, habitante da letra que a anima. Assim Carlos Drummond de Andrade deixará abrir-se “A máquina do mundo” no seio de seu *Claro enigma* (2001): no “pasto inédito” onde o tudo propaga (cf. 2001, p. 128).

4. QUE QUERES DE MIM?: “ABRE TEU PEITO PARA AGASALHÁ-LO”

A Máquina do Mundo *manifesta-se* – um verbo apropriado à sua descrição, qualquer que venha a ser ele, deveria ser notado em sua forma pronominal, devolvendo o agente como o resultado de sua própria ação. Esse seria, talvez, um comentário aceitável a se fazer acerca da experiência que, pelas mãos de Drummond, ganha lugar na linguagem. Ela não surge, pois tal verbo implicaria um passar a existir em determinado registro; a Máquina, no entanto, ali *nunca não existira*. Ela não irrompe, pois nela não há ruptura ou violência. Ela tampouco

[16] Nas palavras de Jean-Luc Nancy: “Enquanto o sujeito da visada está já sempre dado, posicionado em si no seu *ponto de vista*, o sujeito da escuta está sempre por vir, espaçado, atravessado e apelado por si mesmo [...]” (2014, p.41).

se precipita, invade, brota, desponta ou vem à luz – seu acontecimento não é *de repente*, menos ainda *sem surpresa*: simplesmente é. E assim ela atravessará o encadeamento sintático que abre o poema, pelo qual a própria configuração do sujeito poético e de seu espaço nos faz adentrar esse misterioso modo de ser:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.
(ANDRADE, 2001, p. 127)

A sequência que as aditivas criam, sob a forma hipotética de um andar (sequer disso se tem certeza), uma atmosfera incomum: não como o lugar no qual transcorre o momento repentino, mas como um *momento* que *cria o lugar* onde a Máquina sempre fora uma presença. Mesclados o pretérito imperfeito do modo indicativo, tempo apropriado a um relato, com o pretérito imperfeito do subjuntivo, fragilizando-o com seu caráter hipotético, destitui-se o instante exato de seu acontecimento: ele palmilhou?, palmilhava?, palmilharia?, palmilhará? – retorna-nos um “se houvesse um *o que* ou um *quando* a ser palmilhado”, sem oração principal. Todas as ações estão suspensas na Máquina: seu acontecimento determina o tempo e o espaço em que o sujeito se encontra, e toda a sua existência queda submetida a algo que fora, já em um primeiro momento, e de forma vã, rejeitado.

Ainda assim, para recusá-la é necessário, primeiramente, aceitar a sua manifestação, gesto que imprimirá a primeira de uma série de clivagens constitutivas do poema.¹⁷ já em um primeiro momento, o sujeito poético a rejeita, ele “de a romper *já se esquivava*”; mas, ainda assim, a Máquina se dá, deixando em suspenso a sua aceitação ou o seu afasta-

[17] À luz da elaboração de Sigmund Freud, em seu texto crucial “A denegação”. Nesse texto, Freud define que se algo é julgado como mal pelo sujeito, e portanto expulso *de si*, ele simultaneamente estará aceitando a sua existência, a sua representação na *realidade*. Tais são os procedimentos que fundam a distinção entre *dentro* e *fora*, *eu* e *mundo*. (1925[1992], p. 254)

mento. Cabe aqui uma primeira questão: como se evita de algo que ainda não se mostrara, que *não fora até então rompido* por aquele que disse se *esquivará*? Não deveria a Máquina permanecer em estado de latência até que fosse animada pelo sujeito poético? Essa primeira negação denuncia que o lugar do sujeito e de seu suposto “objeto” não estão definidos; a operação que a traz ao mundo quebra o vetor ordinário da percepção. A Máquina lhe vem não como um *empuxo* rumo a algo que se apresenta, ela é antes um *timbre* do qual, pouco a pouco, se começa a sentir a vibração: os sapatos, de som “pausado e seco” passam a se imiscuir no “sino rouco”, e a interrupção segue subsumindo-se em uma contiguidade: o que era contraste apaga-se em algo maior, anterior, mais forte, sem cor, sem forma, sem ontologia possível. Isso convida a um tempo outro, anterior à distinção entre *dentro* e *fora*, no qual os sentidos, “em coorte” (ANDRADE, 2001, p. 128), *não podem se fechar*.

Abrindo-se “majestosa e circumspecta” (2001, p. 127), a forma de sua manifestação resta igualmente imiscuída: ela não emite qualquer “som que fosse impuro”, ou “um clarão maior que o tolerável” (2001, p. 127) – ambas as características, pertinentes a uma máquina, não lhe contemplam; ela não se mostra nem às “pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto” (2001, p. 127), nem se oferece aos ouvidos. Assim, a própria forma de sua escrita abole a possibilidade de *imaginarmos* a sua forma: isso a que *o sujeito poético nomeara* “Máquina do mundo” não é uma máquina, uma coisa, um objeto meramente oferecido aos sentidos prontos pra lhe apreender – ela é antes, e simultaneamente passa a ser, um ser de linguagem, mas mantido pela linguagem ainda em estado bruto.¹⁸ Talvez seja essa a substância da qual ela é feita, alocando-se, como água na água, no registro poético; pois mesmo impossibilitando a sua escrita total, a Máquina não lhe oferece resistência.¹⁹ Tão simples, calmo, isso se inscreve:

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

[18] A referência à Máquina do Mundo de Camões corrobora esta leitura: a Máquina de Drummond constitui-se como uma existência essencialmente literária.

[19] Como assinala Betina Bischof: “Tudo, do ritmo à organização do período, da sintaxe à mescla entre significado e significante, das imagens à estruturação das estrofes, do vocábulo rebuscado à organização do sentido epifânico, parece constituir um momento raso, em que o poeta teve o máximo domínio sobre a sua matéria e onde no entanto predomina, como em outros poemas [...], a negatividade e o entrave” (2005, p.124).

[20] Em consonância com Erik Porge, já abrindo esta análise a um regime de leitura guiado pela voz: “[No que tange ao estádio do espelho, conforme elaborado por Lacan,] a voz e a pulsão invocante o excedem e o precedem” (PORGE, 2014, p.21).

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”
(ANDRADE, 2001, p. 128-129)

A forma poética da Máquina resume, de imediato, um duplo movimento em sua escrita: ela, já *carente de ontologia*, agora *diz*; não bastasse essa ação, o sujeito poético reproduz o seu colóquio, abrindo *aspas* e emulando um discurso direto. A tranquilidade com que essa enunciação se dá não deixa de causar espanto, evidenciando a descontinuidade entre a *coisa* e a sua *escrita*; esse hiato, no entanto, não se intensifica pelo contraste (como ocorre na escrita do Aleph pelo narrador borgeano), nem o ignora (como o faz o ingênuo Daneri), mas soma-se a uma série de cisões que, passo a passo, imprimirão um andamento ao poema – nele, a Máquina generosamente acomoda-se em um lugar ao qual ela excede e precede;²⁰ qualquer solavanco será apenas uma marca da impossibilidade de sua totalização.

A dimensão do efeito criado pela Máquina esbarra, assim, nos limites de sua configuração escrita: eles se evidenciam pelos cortes da versificação, pelo ritmo “pausado e seco” (2001, p. 127) de seus 96 decassílabos organizados em tercetos, pela impossibilidade de traduzir *em imagens* a experiência que não fora vista, tocada, *sequer ouvida*, mas que de alguma forma *pulsa*. Nessa tensão, a aparente simplicidade da enunciação poética dá corpo a algo que transborda o enunciado: a delimitação do verso é sistematicamente anulada pela contiguidade sintática, criando o efeito de um *limite que sucumbe* a um ritmo maior. Esse movimento verticaliza-se, compassando-se ao funcionamento de abertura e reclusão, de expansão ao insondável da Máquina e retração à sua experimentação pelo sujeito poético. Harmonizando-se a essa dinâmica, o suporte de seu colóquio torna-se cada vez impreciso: “*voz alguma* ou *sopro* ou *eco* ou simples percussão”. Confunde-se, também, o registro pelo qual o sujeito sabe-se inscrito no mecanismo da Máquina: *isso* que “procuraste em ti ou fora de teu ser restrito e nunca se mostrou [...] *olha, repara, ausculta*”. Constituindo uma espécie de gradação, aqui, supostamente, criar-se-ia uma tensão entre

olhar e *voz*, os dois regimes em coexistência em “El aleph”;²¹ mas, em “A Máquina do Mundo”, esse descompasso é subsumido em um espaço mais amplo: em uma escrita que abole qualquer possibilidade de lastro com o objeto sobre o qual se escreve, sugerir que algo *olha* não mais indica que o que opera é o registro do olhar; do mesmo modo, postular que não há *voz alguma* não aplaca o registro da voz – ele é convocado não através de uma ativação semântica, mas de um funcionamento global do poema. Mudança constante, alteração minimal de sentido, esvaziamento da tentativa de dizer.

Com Drummond, é a enunciação poética que poderá sustentar a realização da Máquina na escrita. Ali, o *inefável*, e não mais o *inenarrável*, ganha forma: um elemento que não é um *ponto localizado*, observado por um sujeito perfeitamente alocado, como o Aleph da Rua Garay,²² mas vem revelar a uma “mente exausta de mentar” a “estranha geometria de tudo” (2001, p. 127; 129). As caracterizações dessa experiência, tão amplas quanto claras, são potencializadas pelo encadeamento sintático que, abolindo a interrupção do verso, revelam uma continuidade assombrosa que o universo mantém consigo mesmo: “o que nas oficinas se elabora”, “o que pensado foi e logo atinge distância superior ao pensamento”, “tudo que define o ser terrestre ou se prolonga até nos animais e chega às plantas para se embeber no sono rancoroso dos minérios” (2001, p. 129) – as descrições da experiência seguem cada vez mais abstratas, prolongando-se em uma sintaxe que amplifica o seu efeito, sem que delas possamos fazer qualquer *imagem*.

É justamente esse prolongamento que nos leva a perder de vista o elemento sintático ao qual as ações se ligam; por exemplo: quem “olha, repara, ausculta” é a Máquina, maior que e anterior ao sujeito poético. Mas, se usarmos a interrupção da estrofe para insubordiná-la, essa frase pode ser tomada também como uma injunção: “olha, repara, ausculta”, agora somada ao que fora pedido no fim do colóquio, “vê, contempla, *abre teu peito* para agasalhá-lo”. Quem opera essa montagem não é o sujeito da visada, outrora no domínio de um narrar que fracassara: aqui, o eu que enuncia é antes uma parte de um orgânico mecanismo que partilha do acontecimento da Máquina sem que o soubesse até a sua revelação – o enunciator imiscui-se no enunciado. É, então, a partir dessa e de todas as outras indistincões aqui pontuadas que proponho: “A máquina do mundo” emite-se mais como um *som* do que como uma *imagem*; ou melhor, a sua leitura enriquece-se quando permitimos que nela opere essa *dimensão contínua*, deixando que cada parte de sua engrenagem a reproduza em eco. Pois, conforme aborda Jean-Luc Nancy (2014), o som instaura uma espacialidade outra, na qual o dentro e o fora ainda estão por se definir enquanto categorias apartadas; justamente por isso, coloca-se em questão o primarismo dessa separação.²³ Assim procede o poema: confundindo

[21] O verbete “auscultar”, de acordo com o Dicionário Houaiss: “ato de *escutar os ruídos internos* do organismo, para controlar o funcionamento de um órgão ou perceber uma anomalia.” (grifo meu).

[22] Diz Daneri a Borges: “– [...] *Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera [...]* Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio [...]” (BORGES, 1997, p.187).

[23] Como traz Nancy: “Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direcção a mim: ela abre-me em mim tanto quando ao fora, e é por tal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura que um ‘si’ pode ter lugar [...]: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio” (2014, p.30).

a sintaxe, os registros, as posições da cena enunciativa, a existência puramente textual da Máquina parece nos fazer também uma injunção – “volte-se não para fora, mas dentro, para o que em você de mim ressoa”.

O poema não deixa de assinalar a *intangibilidade* da coisa pela escrita; mas, mesmo constrito à linguagem, o poético a ultrapassa. Nada ali *fracassa*, pois o texto não busca apreender coisa alguma. “Majestosa e circumspecta”, a Máquina não faz além de trazer à cena de seu acontecimento as impensáveis engrenagens de sua constituição: ela dá forma a algo que não existia antes do gesto poético tocar a linguagem, mas que, de um modo misterioso, o antecede. Assim, perfazendo o próprio movimento que ele descreve, o texto se fecha como a Máquina, suturando o lugar que simultaneamente abre. Diante dela, e dela desembaraçando-se, o sujeito poético recolhe-se a si:

[...]
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.
(ANDRADE, 2001, p. 131)

Talvez pela força faltante, talvez por saber-se incapaz de retê-la, esse homem a quem a Máquina se mostra acaba por recusá-la; mas o que ela oferece já está dado – tudo parece se cumprir na derradeira forma de sua escrita. A cena final do poema cria um circuito, reconduzindo-nos novamente ao seu início: o homem que segue “vagaroso, de mãos pensas” responde, em eco, ao que palmilhava “uma estrada de Minas, pedregosa”.

Aqui, como acontece ao narrador borgeano, sua voz aquietada-se diante do maravilhoso, mas o *silêncio* que se estabelece não pode ser tomado como equivalente: em “A máquina do mundo”, o que se funda é a possibilidade de *ensurdecer-se* a uma pura continuidade, a qual paradoxalmente

jamais esmorecerá; já “El aleph” nos coloca em uma condição de *escuta*.²⁴ No poema, esse cessar (quando havia tanto ainda a se dizer), não encerra o seu funcionamento, mas oferece o *basta* necessário para que isso, de alguma forma, continue a ressoar. Esse fim marca-se pelo tempo verbal, “*seguia* vagaroso, de mãos pensas”, assertivo ao alocar a experiência no passado. As *mãos pensas*, signo de uma ausência radical de inscrição, mas igualmente uma recondução ao estado inicial, fazem nascer o efeito de um outro tempo – o tempo inaugural ao qual o sujeito, ensurdecendo-se, fará eco. A Máquina fecha-se. O resto é silêncio.

5. “RETORNE!”: O RESTO É SILÊNCIO

Na dinâmica que se abre em “A máquina do mundo”, sua escrita não *fia* um relato, mas através de seu impensável acontecimento *abole* o tempo no qual ele se desenrolaria. Em seu deserto, o som percorre o nada inaugural, em um tempo anterior, ainda indistinto – esse ao qual, em hipótese, Borges nos abre ao trazer abaixo a construção de seu labirinto textual. Mas antes de os desenlaçamos, faz-se necessário uma aproximação: em ambos os textos, há um elemento que potencializa, se não possibilita, uma espécie de *ressonância* – trata-se da efetuação de um *corte*, uma conclusão ao processo de escrita de um elemento infinito.²⁵

Em “A máquina do mundo”, esse corte cria a possibilidade de *ensurdecer-se* à continuidade que o poema estabelece: o sujeito poético, ao ser reconduzido à “estrada de Minas, pedregosa” que o inaugura, suspende-se na interrupção que pretendia criar, deixando-a em aberto – sim e não em sincronicidade. Em Borges, funda-se também um circuito, produzido em duas vertentes que se encontram em um ponto impossível: ele acessa o Aleph pela via do *olhar*, afasta as suas imagens, volta à experiência para *escrevê-la* e novamente fracassa; desse fracasso, surge o segundo circuito, instituindo uma outra temporalidade: o presente que emerge no relato não só *atualiza* a experiência, mas a faz extrapolar os limites textuais. Ao contrário do que acontece em “A máquina do mundo”, cujo efeito advém de uma indistinção em todos os âmbitos do poema, em “El aleph” é precisamente a *demarcação da cena enunciativa* que criará um efeito arrebatador: ao convocar o leitor como um *tu*, como aquele a quem se dirige, o narrador estabelece uma *inesperada continuidade* entre o tempo da escrita e o tempo da leitura – agora ele não mais é aquele que escreve sobre um passado, mas abre-se para contar-nos, desde o seu presente, dessa assombrosa experiência na qual quedamos implicados. No avesso da escrita, emerge uma *voz*:

[24] Como nos traz Vives, tendo como referência a denegação freudiana e as posteriores elaborações de Lacan: “[...] para se constituir, o sujeito se apoia na possibilidade de ter podido ensurdecer-se a essa voz primordial. [Mas] o sujeito do inconsciente não esqueceu que, para se tornar invocante, ele teve que se ensurdecer à pura continuidade vocal do Outro” (2010, p. 54-55). Sobre dois tipos de silêncio, ver Didier-Weill (1997, p. 48-49).

[25] Como traz Erik Porge: “Se não nos precipitamos em concluir, não sabemos mais o que concluir” (2014, p. 75).

[26] Sobre esse aspecto da narrativa borgeana, ressaltado ainda as leituras de María Amalia Barchiesi e de Héctor Yankelevich, que tomam a dimensão da oralidade em Borges a partir de seu bilinguismo: o inglês, como a língua familiar de origem paterna, e o espanhol, língua na qual Borges consolida a sua escrita. Acredito que a leitura de Yankelevich, por desemaranhar-se da cena edípica à qual Barchiesi parece recorrer (cf. 1998, p. 81), seja mais frutífera às tensões aqui expostas – ela possibilita uma abordagem da oralidade não apenas como um efeito *sobre* a escrita de Borges, mas também como um efeito *de* sua escrita (cf. 2007, p. 97).

[27] Norteio-me pela elaboração de Alain Didier-Weill, produzida através do ritmo musical (cf. 1997, p.254-255).

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta [...]. Haveria muito a dizer sobre a tensão entre ouvir e ler na obra de Borges. Uma obra vista como o êxtase da leitura, que no entanto tece a sua trama no avesso de uma mitologia sobre a oralidade e sobre o *dizer* um relato.

A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta. (PIGLIA, 2004, p. 101)

A acepção de Piglia trará a dimensão oral não como um dado positivo na escrita borgeana, mas sim como um resíduo ao qual só se percebe no *avesso* do texto, como seu *efeito*.²⁶ Será, então, pelo mesmo movimento que abolira o *dentro* e o *fora*, vinculando a realidade do narrado à do leitor, que Borges faz funcionar dois registros em operação no seu texto: o de uma escrita inicialmente guiada pelo *olhar*, cujo fracasso a fará revirar-se em uma *voz* que nos conta. Ao trazer o leitor à cena, ele cria um espaço à enunciação; mas Borges, com o seu *silêncio* final, aparentemente nos deixa seguir “de mãos pensas”.

Se, no entanto, acolhermos o ciclo que se cria em “El aleph”, e se nos propusermos a ouvir aquilo que não fora de fato escrito, poderemos colher algo que seu gesto oferta: Borges não apenas *retorna*, via escrita, ao Aleph, mas *re-torna-se*, a cada leitura, a voz que resiste em seu escrito, escandindo o seu fracasso em algo maior.²⁷ Seu silêncio, portanto, não se dá no emudecimento que *(re)ata* o ciclo, mas naquele que lança mão de um circuito de retorno para sempre abrir-se ao presente enunciativo – uma nova fala (cf. DIDIER-WEILL, 1997, p. 119). É nesse sentido que “El aleph”, escapando do espelho tão terrível quanto paródico que lhe fora “La Tierra”, encontra a sua forja em “A máquina do mundo”: pois é no que o poético mobiliza que podemos ouvir aquilo que, no futuro da leitura, ressoará de um tempo anterior à sua escrita – “*su atareado rumor*”. ■

PATRÍCIA LEME – Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP. São Paulo-SP, Brasil. patricia.oleme@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”. In: *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 127-131.

BARCHIESI, María Amalia. *El idioma de Borges*. 2007. <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/pdfs/2007_Barchiesi%20Idioma.pdf>. Acesso em 12/01/2015.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colégio del México, 1957.

BERNAL, Angeles Ma. Del Rosario Pérez. *Intertextualidad en Beatriz Viterbo, un acercamiento a la configuración del personaje borgeano*. in Acta literaria – Sello Editorial Universidad de Concepción. 2008, n.36, p. 47-60. <<http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n36/art04.pdf>> Acesso em 30/06/2014.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BISCHOF, Betina. “A recusa à Máquina”. In: *Razão da recusa*. São Paulo: Nankin, 2005, p. 103-146.

BLANCHOT, Maurice. “O infinito literário: o Aleph”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136-140.

BORGES, Jorge Luis. “El aleph”. In: *Narraciones*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 177-192.

CAVARERO, Adriana. “A desvocalização do logos”. In: *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 50-59.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, CD-rom versão 3.0, para Windows.

DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 2013.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. “La negación” (1925). In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, vol. 19, p. 249-257.

LACAN, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 807-842.

_____. “Lição sobre *Litraterra*”. In: *O seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 105-119.

LIMA, Luis Costa. *A Antiphysis em Jorge Luis Borges*. In Revista Iberoamericana – 40 inquisiciones sobre Borges. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press. 1977, Vol.XLIII (n.100-101), p. 312-335, jul./dez. 1977. <<http://www.pitt.edu/~hispan/illi/RI100-101.pdf>> Acesso em 03/05/2012.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Humanitas / Editora UFMG, 2009.

PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 95-114.

PORGE, Erik. *A voz do eco*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

ROJO, Alberto. “O jardim dos mundos que se ramificam: Borges e a mecânica quântica”. In: *Borges e a mecânica quântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 13-24.

ROSA, Nicolás. “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual”. In: BLÜHER, Karl Alfred; DEL TORO, Alfonso (eds.). *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995, p. 169-176.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. (Trad. Trajano Vieira). São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala – A busca do verbo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

VIVES, Jean-Michel. “Se um discurso pode ser sem palavras, ele pode ser sem voz?”. In: LEITE, Nina Virginia de Araújo; MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; MORAES, Maria Rita Salzano (orgs.). *De um discurso sem palavras*. Campinas: Mercado de Letras, 2012, p. 43-64.

YANKELEVICH, Héctor. *Del padre a la letra*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1998.

TÁCTICAS DE ESCUCHA

DE WILLIAM BURROUGHS:
TRANSMISIÓN — VIBRACIÓN —
CONTRAPULSACIÓN

— JORGE MANZI

RESUMEN

Este escrito analiza el problema de la escucha en *The Ticket that Exploded* (1962/67), novela clave de la *Trilogía Nova* del escritor estadounidense William Burroughs. Luego de discutir el concepto psicoanalítico de la voz (en Mladen Dolar) en relación al diagnóstico adorniano de una regresión auditiva en la cultura de masas norteamericana, se presentará la particular aproximación de Burroughs a las tensiones propias de la acústica contemporánea. El objetivo principal del estudio consiste en ofrecer algunas pistas teóricas para entender el registro vibrátil de la escucha de Burroughs y la posibilidad que abre para nuevas tácticas defensivas del sujeto frente a circuitos audiovisuales administrados.

Palabras clave: William Burroughs; *El Ticket que Explotó*; voz; psicoanálisis

ABSTRACT

This article analyses the complexities of listening in *The Ticket that Exploded* (1962/67), the key novel of William Burroughs's *Nova Trilogy*. After discussing the connections between the psychoanalytical concept of the voice (in Mladen Dolar) and Adorno's thesis of a regression of listening in US mass culture, I will present Burroughs's particular approach to the tensions within contemporary acoustics. The main goal of this study is to offer a theoretical framework for understanding Burroughs's vibrating dimension of listening, and how it can enable new defensive tactics for subjects confronted to administered audiovisual circuits.

Keywords: William Burroughs; *The Ticket That Exploded*; voice; psychoanalysis

NOVA

En “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), Theodor Adorno intentó una primera aproximación a la cultura de masas norteamericana, basándose en el diagnóstico de una “regresión de la escucha” generalizada. Su ensayo se centra en una crítica de la lógica y de los materiales propios del *broadcasting*, como estrategia para formular una nueva constelación de problemas ligados a la experiencia contemporánea: un modelo de memoria amenazado por la irrupción repetitiva de fragmentos radiales embarazados; una producción fantasmática ligada al sadomasoquismo; una nueva indiferenciación entre deseo y adicción administrada; fenómenos de degradación ligados a la repetición de mensajes (ADORNO, 1991). En una escena clave de su ensayo, Adorno nos presenta un grupo de radioaficionados al jazz que en la época se hacían llamar *jitterbugs*, sin avergonzarse de “su transformación en escarabajos zumbando y girando en fascinación”^[1]. Se reunían en clubes nocturnos, y poseídos por un “éxtasis sin contenido”^[2], como salvajes al ritmo de “tambores de guerra”^[3], improvisaban gestos rígidos que se asemejaban a “reflejos de animales mutilados” (p. 53). Sólo bailaban las “good parts”: “[t]he same jitterbugs who behave as if they were electrified by syncopation dance almost exclusively the good rhythmic parts” (IDEM, ibid).

Adorno interpretó el baile del *jitterbug* como un intento sintomático de reaccionar al lugar pasivo propio de la radioescucha: la necesidad de salir afuera a sacudirse en *jitters*.^[4] Ciertamente estos movimientos espasmódicos eran reacciones crudas, simbólicamente poco elaboradas, pero al mismo tiempo revelaban con nitidez la irrupción de un nuevo registro vibrátil en la escucha contemporánea – un registro que aún no ha recibido suficiente atención. La regresión del oído acusada por Adorno, y radicalmente expresada por los *jitterbugs*, problematiza los intentos de circunscribir la audición exclusivamente al par resonancia-sentido, como Jean-Luc Nancy en su *A la escucha*, y exigiría considerar adicionalmente la relevancia que tendría para la audición contemporánea el par vibración-goce – un par que en principio no parece apuntar o conducir hacia el sentido, ni hacia una articulación simbólica satisfactoria.

En base a un análisis de la *Trilogía Nova* de William Burroughs, también conocida como *Trilogía Cut-up*, este estudio intentará apuntar a una serie de elementos que podrían ser relevantes para pensar el problema de la audición en contextos dominados por canales o circuitos audiovisuales opacos y administrados. Se trata de una problemática que está en el centro de las tres novelas que Burroughs escribió y re-escribió a lo largo de la década de 1960 – *The Soft Machine* (1961/1966/1968), *The Ticket That Ex-*

ploded (1962/1967) y *Nova Express* (1964). La trilogía es, por una parte, un laboratorio destinado a consolidar una nueva técnica de montaje (conocida como “cut-up”), y por otra, un extravagante relato de ciencia ficción que confronta en un mismo plano de realidad a agentes humanos (la “Nova Police”) y criminales virales (la “Nova Mob”), que diseñan tácticas para someterse unos a otros, sirviéndose de tecnologías que transmiten voces fálicas de mando, imágenes de sexo y dolor, en paralelo a vibraciones insectiles que paralizan a las víctimas en la medida en que las fuerzan al goce. Adoptando el punto de vista de quien se considera ya completamente inmerso en la problemática situación *nova*, Burroughs explorará la posibilidad de que la regresión auditiva criticada por Adorno no sea sólo la degradación de un modelo de escucha más ilustrado, sino al mismo tiempo parte esencial de una estrategia defensiva necesaria para reorganizar al sujeto contemporáneo. A lo largo de este estudio, se presentará la *Trilogía Nova* como un intento de atravesar la experiencia del *jitterbug*, sustituyendo espasmos fisiológicos por nuevas posibilidades de codificación simbólica para la literatura.

VOCES PREGRABADAS

La teoría psicoanalítica ha liderado una reconceptualización contemporánea de la voz y de la escucha que tal vez resulte pertinente considerar en el marco de la regresión auditiva diagnosticada por Adorno. En *A voice and nothing more*, Mladen Dolar describe al sujeto como un circuito que conecta boca y oreja, tras pasar por la circunvalación del Otro. Siguiendo la conocida fórmula de Lacan según la cual el sujeto recibe su propio mensaje invertido desde la instancia del Otro, Dolar propondrá que quien habla envía mensajes que retornan alterados como “voz”. La voz no es aquello que sale de la boca (“speech”) sino la resonancia que adquiere esa habla tras pasar por la compleja red del significante (DOLAR, 2006). La voz es un mensaje invertido o un re-envío que a su vez ofrece un acceso a los significantes que han determinado su recorrido – es decir, ofreciendo acceso a la textura significativa del inconsciente. El trabajo de análisis, en donde la escucha del paciente es auxiliada por un analista, está orientado a alterar la voz, a modificar sus recorridos y, de ese modo, alterar el destino del sujeto. Enfrentar (y modificar) una voz exige ahora al menos dos pares de oídos – uno de ellos, el del analista, fuertemente entrenado. En definitiva, el psicoanálisis supone un sujeto que habla con gran facilidad (es sólo asociación libre) pero que en principio no sabe escucharse. En las antípodas de la tradición auto-reflexiva que caracterizó a la escritura moderna, en tiempos de regresión auditiva nadie parece querer quedar a solas con la propia voz.

[1] “[...] their transformation in beetles whirring around in fascination” (ADORNO, 1991, p. 53).

[2] “Their ecstasy is without content” (IDEM, ibid).

[3] “[...] like the ecstasies savages go into in beating the war-drums” (IDEM, ibid).

[4] En relación a la argumentación que se seguirá en este estudio, es interesante adelantar que la palabra *jitter*, referida originalmente a escalofríos y temblores ansiosos, fue luego utilizada como término técnico en el campo de la informática para referir a alteraciones abruptas e indeseadas en la transmisión de señales.

La argumentación de Dolar parece reformular el problema de la regresión auditiva de Adorno desde su reverso vocal: un nuevo objeto excesivo e inmanejable, la voz, es introducido en el circuito más íntimo y cotidiano del sujeto. Pero en lugar de historizar este movimiento, como lo intentó Adorno con la escucha, Dolar esencializa (o deshistoriza) el concepto de voz: toda voz es (y fue) siempre ajena y excesiva. (Para percibirlo bastaría entrenar suficientemente la escucha analítica). Si bien en Dolar la pregunta por la especificidad histórica de su objeto-voz queda en suspenso, es claro que su esfuerzo teórico participa de una tendencia contemporánea que expresa cierta urgencia relacionada a la crítica de voces excesivas que desestabilizan, someten y precarizan al sujeto: la amenaza de disolución gozosa en el llamado de las sirenas (en Kafka, Adorno, o en Jean-Michel Vivès); las voces subyugantes y radicalmente ajenas experimentadas en los rituales y en la mente primitiva (en los trabajos de Julian Jaynes o Eduardo Viveiros de Castro); la voz de Dios en el Antiguo Testamento (en Derrida o en Dolar); o bien, la voz tecnificada del amo contemporáneo en films como *El Mago de Oz* y *El Testamento del Dr. Mabuse* (retomada por críticos como Žižek, Michel Chion, y el mismo Dolar).

La obra de William Burroughs participa asimismo de esa tendencia general: su *Trilogía Nova* es una intensa exploración sobre voces excesivas y posibles tácticas de defensa auditiva, en muchos sentidos próxima a las pistas del psicoanálisis, pero en la que resulta imposible desligar la nueva situación acústica de sus condiciones históricas y tecnológicas. La obertura de *The Ticket That Exploded* deja en claro que la voz histriónica y espectacular del dictador de Oz ha quedado obsoleta, dando lugar a un movimiento más reciente de aplanamiento y uniformización de la voz de mando. La primera imagen vocal que nos ofrece Burroughs es la voz de B.J.: “that flat synthetic vulgar CIA voice of his” (BURROUGHS, 2014, p. 2). Poco después el agente J. Lee, héroe de la novela, mantiene una entrevista con un Supervisor de Distrito, cuya voz es descrita como: “a voice without inflection, a voice no one could connect to the speaker or recognize on hearing it again” (p. 10). Lee comenta que al hablar de ese modo ciertamente el Supervisor había aprendido a manejar una “alien tool” (IDEM, ibid).

La misma voz plana, técnica e impersonal será usada indistintamente por el repertorio habitual de personajes de la trilogía: sargentos, psiquiatras, miembros de directorios de capital norteamericano, médicos militares, funcionarios y agentes. Voces unilaterales que dan órdenes y contra-órdenes, dictan instructivos y exigen sumisión. Todo el aparato de enunciación autoritario parece secuestrado por la misma voz. Incluso Dios tiene la garganta intervenida por una grabadora: “recorder music in the throat of God” (p. 151). Es una matriz estrictamente masculina de voz autoritaria⁵,

[5] La obra de Burroughs sostiene una exclusión radical de la voz femenina: no hay sirenas, ni madres, ni hermanas, ni siquiera funcionarias.

una variación perversa de la matriz judeo-cristiana de la voz del padre, en donde la voz no está orientada a autorizar leyes futuras, a fundar una legalidad, sino que está allí simplemente para ofrecer su carácter excesivo al servicio de un texto ajeno, técnico y compulsivo que la antecede.

El modelo irreductible de esta vocalidad servil será lo que Burroughs define como “word”: “the word is now a virus” (p. 56). La palabra como virus, quizás la fórmula más repetida en la obra del autor norteamericano, es un compuesto de vocalidad y repetición, en donde la voz es reducida a ser presencia que encubre una marca compulsiva cuyo objetivo es controlar el cuerpo humano. La vocalidad es esa parte esencial de la palabra que permite a la repetición vibrar junto a lo vivo. Para dar con la otra mitad habría que intentar ir más allá de esa presencia vocal, silenciarla, para encontrarse con el rumor de un texto ajeno y repetitivo que parece siempre imponer sus términos: “Modern man has lost the option of silence. Try halting your sub-vocal speech. Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that forces you to talk. That organism is the word” (p. 56). Según Burroughs, desde que existen tecnologías de registro – desde que existe escritura – no ha habido otra cosa que palabra viral, lo que conduce al autor a sus propias meditaciones bíblicas: “[i]n the beginning was the word and the word was bullshit” (p. 225).

A diferencia del modelo psicoanalítico de Dolar, la escritura de Burroughs no admite la posibilidad de un habla que no provenga desde un primer momento desde la alteridad (desde parlantes). En la *Trilogía Nova* no hay habla (“speech”) sino sólo “voz” (como objeto, como re-envío). Toda vocalización ya ocurrió. *The Ticket that Exploded* presenta numerosos escenarios experimentales que llevan al límite su modelo de voz como retorno desde instancias técnicas. Uno de esos escenarios es una fiesta en donde cada invitado debe traer su propia grabadora portátil, y tiene estrictamente prohibido hablar: “no one can talk directly at a Carry Corder party” (p. 189). Todo lo que pretenda decirse debe ser grabado antes de llegar a la fiesta, y luego transmitido, mientras simultáneamente otros aparatos registran las transmisiones, editando y combinándolas con las voces de otros hablantes ausentes, dando lugar a una conversación que ocurre estrictamente entre máquinas. “There is no one there you got it?” (p. 201) – el narrador de Burroughs suele interpelar en esos términos al lector, como quien sacude a un perro de su fascinación frente al gramófono. *The Ticket that Exploded* sugiere que frente a este particular tipo de circulaciones o circuitos de la voz, tal vez no resulte adecuado responder con la voz, es decir, añadir más voces u otras voces al circuito, cuando en definitiva “[n]o one is there to listen” (p. 202).

La escena enunciativa elaborada por Burroughs es una transmisión incesante de voces de mando (tanto enemigas como aliadas), intercaladas con imágenes líricas, y breves enunciados narrativos al estilo “hard-boiled”, que permiten una articulación mínima de la acción. En cuanto al registro vocal, se trata de un laberinto de voces fálicas pregrabadas en donde los orígenes de la enunciación se pierden desplazándose en “shifts” o cortes indicados por el signo mudo “—”: “Gongs of violence show alternative answers to any question — Artists take over the entire answer battery of automatic junk state — I extended this to other flesh — Counterorders issued — Dictate force of riot police at the operation” (p. 194-5). El narrador de Burroughs se autodefine como “just a technical sergeant” (p. 193) frente a un conmutador (“switchboard”) con inputs y outputs audiovisuales que re-envían una misma voz de mando plana y sintética. De modo que la narración es una transmisión de retornos vocales editados por un agente que se ha retirado después de dictar las órdenes pertinentes: “Won’t be much left — i dictated the necessary orders on the air — with human nights — Voices came through channels” (p. 196). Con el circuito boca-oreja cortado – ese circuito mínimo de la subjetividad moderna ilustrada – el tipo de escucha que queda por entrenar es una desprovista de auto-afección y de auto-reflexividad: en la *Trilogía Nova* ninguna voz será retomada o reformulada, sino a lo sumo repetida, cortada o re combinada. La escucha de la propia voz es sustituida por un análisis estratégico de mensajes ajenos con objetivos de edición y retransmisión. Bajo las condiciones *nova* los agentes de Burroughs recomendarán suspender el oído vocal (entrenar una estrategia o “astucia” para desoír voces fálicas de mando, que en un mundo administrado han tomado el lugar de las sirenas), y por otra parte, ofrecerán pistas para una reorganización defensiva de la escucha en torno a nuevas frecuencias vibrátiles.

ESCRITURA BLANDA

La *Trilogía Nova* explora las formas de un nuevo tipo de escritura que Burroughs considera hegemónica en el ámbito de la audiovisualidad administrada, que no podría ser satisfactoriamente comprendida bajo el modelo clásico de escritura fonética. El nudo entre presencia vocal y marca repetitiva ya no tendrá como base material la página escrita, sino directamente la carne viva del organismo. Burroughs propone la palabra viral – un compuesto de presencia y repetición orientada a someter al organismo – como modelo básico para describir el tipo de discurso posibilitado por nuevas tecnologías audiovisuales como la radio, la televisión

[6] La literatura de Burroughs funciona como un laboratorio que diseña y rediseña circuitos discursivos tecnológicamente posibles, de un modo que remite siempre a la tesis básica de la investigación de Friedrich Kittler: “[t]echnologically possible manipulations determine what in fact can become a discourse” (KITTler, 1990: 232). El breve prefacio de *The Ticket That Exploded* refiere explícitamente a la importancia de las posibilidades técnicas abiertas por la grabadora portátil (comercializada por Philips a partir de los sesenta) como guía para entender la serie de fantasías tecno-discursivas exploradas a lo largo de la novela.

[7] “[...] association lines come alive in your flesh” (BURROUGHS, 2014, p. 206-7).

[8] En alemán, los términos equivalentes a *catchphrase* (*stichwort*) y a *slogan* (*schlagwort*) refieren literalmente a traumas de carácter mecánico (morder, acuchillar, golpear) en el campo de la información. La palabra en inglés *catchphrase* enfatiza por su parte la acción de atrapar (*catch*). Lo mismo *broadcasting: cast* refiere al acto de lanzar un anzuelo, de modo que *broadcasting* tendría el sentido de lanzar un anzuelo hacia el espacio amplio – esperando algún enganche. A medio camino entre el inglés y el alemán la escritura blanda parece ser una que al golpear captura, o bien, que golpea después de enganchar. Cuerpos enganchados a un hilo que toma la forma de flujos audiovisuales que proviene de canales de información.

y la grabadora portátil.⁶ El habla viral tomará la forma de canales que transmiten una audiovisualidad excesiva (palabras, sonidos e imágenes pregrabadas) que se inscribe como pistas (“tracks”) en el cuerpo del receptor. El cuerpo es un “ticket” compuesto por cadenas asociativas (“association locks”) que cobran vida en la carne.⁷

“First we must write the ticket’, said the guard (Sound of liquid typewriters plopping into gelatine) —” (BURROUGHS, 2014, p. 24). El objetivo de la escritura blanda es administrar o controlar cuerpos entendidos como “thin transparent sheets on which is written the action from birth to death — Written on ‘the soft typewriter’ before birth — cold deck built in — The house know every card you will be dealt and how you will play all your cards” (p. 181). “The house”, los responsables de la escritura del ticket, son directorios de corporaciones norteamericanas (“boards”) que delegan la implementación técnica a sus aliados en el sector publicitario y mediático (Burroughs refiere siempre a Madison Avenue, Hollywood, *Life, Fortune, Times*). Uno de los supuestos históricos de la trilogía es la acumulación de la producción audiovisual propia del mismo tipo de conglomerados que Adorno y Horkheimer habían denunciado en *Dialéctica de la Ilustración*. Se trata de un “primer momento” (acumulativo) de escritura blanda que es al mismo tiempo, y en un sentido muy crudo, una administración audiovisual de lo vivo, en donde el flujo de transmisiones comenzará, discretamente, a pulsar en el cuerpo del consumidor.

A diferencia de la escritura fonética, las marcas de escritura blanda no pueden ser leídas serialmente, de izquierda a derecha, sino que aparecerán en irrupciones, repeticiones, pulsaciones. Allí donde algo pulsa algo ha sido escrito en la carne. Ya el enigmático instinto de muerte, elaborado por Freud en *Más allá del principio del placer* (1920), lidiaba con un fenómeno muy similar: ¿cómo es posible que ciertas palabras, imágenes y sonidos, sin ejercer una fuerza mecánica sobre lo vivo, sean capaces de marcar y traumatizar a permanencia? El enigma de una audiovisualidad excesiva capaz de producir marcas “blandas” en la memoria, cuyo retorno compulsivo provoca no sólo malestar subjetivo sino también daño orgánico crónico (síntomatología fisiológica). En una pista paralela, es posible sugerir que la industria radiofónica y publicitaria, un campo indispensable para entender las exploraciones formales de Burroughs, ya había elaborado sus propias formulaciones y técnicas para explotar económicamente la escritura de “marcas blandas”: golpes y capturas producidas *on the air* desde canales audiovisuales: *hit songs, slogans, catchphrases*.⁸

El plan de William Burroughs en su *Trilogía Nova* consiste en aproximar las formas literarias tanto como sea posible a la lógica de la

escritura blanda, tomando como modelo (y como competencia) tanto el *broadcasting* y la publicidad administrada, como otro tipo de materiales más duros como el porno y films de tortura – cuya “dureza” es proporcional a la facilidad o eficacia con la que logran inscribirse en el cuerpo del consumidor. Para Burroughs la urgencia radica en detectar la lógica de las nuevas unidades de escritura, el lugar en donde se cortan, y el modo en que se anudan. Y para ello buscará respuestas en el cruce entre teoría de información y fisiología, llegando a la siguiente fórmula elemental: trátase de imágenes, sonidos o palabras, la escritura blanda opera siempre en base a “sex and pain information” (p. 201). Aquello que es del orden de la presencia (audiovisualidad reproductible) opera como pantalla o captura imaginaria – a nivel de la conciencia – que encubre una inscripción subliminal, un golpe que ocurre en otro nivel: una zona de contacto-fusión entre lo simbólico y lo fisiológico (que a su vez vuelve inestable dicha distinción).⁹ Dar cuenta de marcas o unidades de escritura “blanda” que no son idénticas a la presencia audiovisual que las produce exige trabajar con conceptos “puros” de lo simbólico, es decir, conceptos de los simbólico formalmente distinguibles del nivel de la presencia: el concepto estricto de signifiante (una pura diferencia entre marcas presentes y ausentes) o el concepto moderno de información (una medida cuantitativa y probabilística del mensaje¹⁰). Pero Burroughs torcerá el proyecto “purista” de una teoría matemática de la información hacia sus puntos de contacto con el cuerpo humano: no se trata ya de la relación entre mensaje seleccionado y cantidad de información, sino entre información y fisiología. El tipo de información que le interesa no es apenas sobre sexo y dolor, sino que *es* sexo y dolor (adicción y trauma): un nivel en que carne e información pierden sus límites: “Film flesh” (BURROUGHS, 2014, p. 79). Carne e información sincronizan sus pulsaciones y también sus degradaciones, lo que exigiría pensar en nuevos nudos entre entropía cibernética y entropía termodinámica.

Una teoría de la escritura blanda se enfrenta a considerables dificultades en su articulación conceptual. Y sin embargo Burroughs apostó a que se trata de un fenómeno a tal punto prosaico y constitutivo de la experiencia contemporánea que puede ser dado por supuesto: “You understand sex and pain information so why ask questions?” (p. 201). De hecho, la extravagancia de sus elaboraciones conceptuales y formales no impidió su masificación: el rostro de Burroughs quedó en el centro de la carátula del *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Clubs Band* entre los íconos del siglo. La ciencia ficción de *Trilogía Nova*, que enfrenta en un mismo plano agentes virales y humanos, parece haberse tornado una suerte de realismo sórdido en lo que respecta al consumo prosaico de audiovi-

[9] Friedrich Kittler sostiene que los medios tecnológicos trabajan un tipo de relación con la fisiología del receptor que queda fuera del alcance de las mediaciones imaginarias (KITTLER, 1990). A determinada velocidad los cortes discretos de una cinta cinematográfica serán percibidos imaginariamente como continuos. Pero los cortes siguen allí, relacionándose con la fisiología en una zona inconsciente “where bodies and media technologies come into contact” (p. 238). Ese es precisamente el lugar “subliminal” de la escritura blanda.

[10] El concepto de entropía cibernética permite sintetizar la diferencia entre información y presencia: la repetición de un mensaje implica al mismo tiempo identidad a nivel de la presencia (mismas palabras, imágenes o sonidos) y una pérdida en el nivel de la información (el mensaje repetido se ha vuelto más probable, y por tanto menos informativo).

[11] Al respecto, los paralelos entre la lógica viral de Burroughs y el modo en que Mladen Dolar describe la intrusión de la pulsión (“drive”) en el organismo vivo son sistemáticos: “they [las pulsiones] behave like parasites which derail the organic from its natural course, but their parasitism takes support from an excess produced by the invasion of the symbolic into the body, the intrusion of the signifier into the corporeal. What does the net of signifiers, this abstract and negative differential matrix, and the body have in common? [...] their intersection is the drive, which does not simply pertain to either the signifier or the organic; it is placed at the point of their ‘impossible’ juncture” (DOLAR, 2007, p.156).

sualidad administrada y sus consecuencias. El enigma que Burroughs exploró estéticamente como escritura blanda y lógica viral parece tener una pretensión de objetividad análoga a la dimensión igualmente problemática que el psicoanálisis ha elaborado como “pulsión”, en los mismos términos de no presencia, pulsación y de indiscernibilidad entre símbolo y cuerpo, entre lo inorgánico y lo orgánico (DOLAR, 2006).¹¹

REWRITE DEPARTMENT

Si bien la *Trilogía Nova* tiene como programa aproximar la forma literaria a las lógicas nocivas de la escritura blanda, el objetivo no consiste en escribir nuevos “tickets” administrados, serviles a los conglomerados de capital y *media*, sino en hacer explotar los ya existentes. *The Ticket That Exploded* es el título de la novela más compleja y radical de la *Trilogía Nova*. Se trata de una guerrilla de inscripciones dirigida por un “Rewrite Department” contra los planes de escritura viral de los conglomerados hegemónicos, bajo la siguiente consigna: “[s]ubliminate the subliminators” (BURROUGHS, 2014, p. 189). Los héroes de la novela son una serie de agentes encubiertos – liderados por el agente Lee – que viven bajo condiciones enemigas, entrenándose en el uso de armas virales alienígenas, a la espera del momento adecuado para entrar en acción. La operación exige reconocer, romper y recombinar las cadenas asociativas ya inscritas en los “tickets”, es decir, en los cuerpos: re-escribirlas con al menos “ten alternative answers to any association locks” (p. 196).

Bradly, uno de los líderes de la Nova Mob (es decir, del bando viral enemigo), será la principal víctima de las operaciones de re-escritura de los agentes. *The Ticket That Exploded* está organizada como una sucesión de escenas en donde el “ticket” viral de Bradley es cortado y recombinado. La operación de re-escritura es un segundo momento de escritura blanda que tiene por objeto radicalizar la lógica nociva de la escritura viral hasta tornarla insostenible. La re-escritura del cuerpo de Bradley tomará la forma de una progresión de sesiones de tortura audiovisual, que comienzan con un despertar vibrátil de fantasías sexuales:

Bradly was in a delirium where any sex thought immediately took three-dimensional form through a maze of Turkish baths and sex cubicles fitted with hammocks and swings and mattresses vibrating to a shrill insect frequency that danced in nerves and teeth and bones — ‘a thin singing shrillness that touched the nerves as well as the ears and made them vibrate ecstatically to the same beat’ (p. 26).

Todas las escenas de re-escritura estarán atravesadas por un tipo de vibración galvánica que difiere radicalmente de otros modelos más clásicos de vibración que suponen la posibilidad de un encuentro feliz con la alteridad (sea con la Naturaleza, con el o la amada, etc.). Aquí siempre se trata de vibraciones sintéticas manipuladas como un arma.¹² Someten al sujeto a un goce administrado cuya función será precisamente abrir superficies de inscripción en la carne.

The room hummed and vibrated — Pubic hairs of black wire crackled in blue sparks and a quivering blue line divided his body — Bradly felt his own body split down the middle like a cracked egg the two halves rubbing against each other, held together by some sticky gelatinous substance that leaked out the crack and dripped into the obsidian platform where he stood (p. 101).

La vibración provoca la emergencia de una línea divisoria en el cuerpo, una abertura obscena y pulsante ofrecida a los agentes para ser re-escrita: allí laten las viejas marcas de escritura blanda a la espera de recombinaciones.

Este proceso recombinatorio es narrado frecuentemente en *The Ticket That Exploded* como la entrada del sujeto a un parque de diversiones vibrátil llamado “Garden of Delights”, imagen de una nueva alteridad a la vez sintética y trascendente, cuyas siglas son “G.O.D.”. El ingreso está marcado por un fuerte enganche entre circuito y cuerpo: “you sit down anywhere some sex wheel sidles up your ass or clamps onto your spine centers” (p. 3-4). Es el inicio de un recorrido veloz de desposesión subjetiva en donde las palabras, imágenes y ruidos íntimos de la víctima son primero grabados y luego recombinados con pistas audiovisuales de cuerpos ajenos (de otras víctimas o de agentes entrenados), así como con líneas asociativas ya existentes (viejas *hit songs*, *slogans*, *catchphrases*). Si el primer momento (acumulativo) de escritura blanda obedecía al modelo del *broadcasting* centralizado, este segundo momento subversivo de grabaciones, recortes y recombinaciones, supone las posibilidades técnicas abiertas por nuevos aparatos descentralizados, como la grabadora portátil: “It’s all done with tape recorders” (p. 184).¹³ A la salida de este Jardín de las Delicias están los cuerpos de las víctimas colgados y drenados de toda identidad subjetiva: “muttering absent bodies hanged after being milked of identities” (p. 115). Tras las operaciones de re-escritura o re-combinación, un agente le pregunta a Bradly, con el característico humor negro de Burroughs: “And now how are *we*? —” (p. 82).

[12] Los agentes del Departamento Re-write manejan una “vibrating camera gun” (p. 174), que transmite imágenes a la vez que produce vibraciones en el receptor. Por su parte, los criminales nova siguen el mismo mecanismo básico, pero con sus propios diseños: “They can turn on total pain of the Ovens — This is done by film and brain wave recording mangled down to a form of concrete music — A twanging sound very much like positive feedback correlated with the Blazing Photo from Hiroshima and Nagasaki — They can switch on electric pleasure leading to death in orgasm [...] They can alternate pain and pleasure at supersonic speed [...]” (p.125).

[13] De hecho una de las variaciones del Jardín de las Delicias, llamada “The Exhibition”, tendrá por escenario el interior de una grabadora portátil, con paredes metálicas que pasan por momentos de magnetización (registro) y desmagnetización (borradura), produciendo una caída constante de polvo de palabra e imagen (p. 70).

[14] La estática o *white noise* es un rumor de mayor o menor intensidad que revela la existencia cruda de canales de información. La producción de estática es tan inevitable para el circuito como la producción de ruidos para un cuerpo: “Technological media operate against a background of noise because their data travel along physical channels” (KITTLER, 1991, p.45). Toda administración audiovisual intentará mantener la estática en niveles mínimos (signal to noise rate), pero el rumor siempre persiste.

TÁCTICAS DE ESCUCHA

El único modo de desengancharse de los recorridos vibrátiles de desposesión será mediante otras vibraciones. La estática (“white noise”¹⁴) será el modelo de una contra-vibración capaz de producir un corte seco en la escritura blanda administrada. Los agentes de la Policía Nova la utilizan como un arma: “cutting virus troops with static noises” (p. 120). Por otra parte, la escucha de estática tendrá para Burroughs una significación que parece trascender la trama sci-fi de la *Trilogía Nova*, sugiriendo que podría tratarse de una experiencia capaz de producir transformaciones de fondo para la literatura. Una de las escenas más cuidadas de *The Ticket That Exploded*, trabajada con variaciones hacia el medio y el final de la novela, elabora una reminiscencia juvenil en la ciudad de Saint Louis (ciudad natal del autor). Bill – un aspirante a escritor – lee cuentos de Scott Fitzgerald mientras John intenta reparar una radio de cristal para que ambos puedan escuchar la señal. Al finalizar, John le pone los audífonos a Bill: “All right now . . his master’s voice . . listen . .” (p. 212). Pero Bill sólo consigue escuchar estática: “the tinkling metal music of space” (p. 128). O en una variante, Bill escucha lo siguiente: “The sound was scarcely recognizable as human voices . . a cadence of vibration . . Bill felt a rush of vertigo as if the sofa was spinning away into space” (p. 212). En la trilogía no se reconsideran ni reformulan voces, pero con frecuencia se re-escuchan y analizan vibraciones. Bill retoma una última vez su escucha de estática y le comenta a John: “[t]hat static gave me a hard-on like something touched me” (p. 131). En definitiva, la escucha de ruido blanco funciona como una especie de “iluminación acústica”, un momento clave en la formación del escritor contemporáneo, que podría ser descompuesto en tres momentos: en primer lugar, la estática ofrece un contacto real o “toque” con el circuito (audición del rumor físico de canales de información), el modo en que el contacto físico entre circuito y cuerpo se vuelve accesible a la conciencia; en segundo lugar, el ruido blanco permite un desenganche (una interferencia que impide o interrumpe la captura imaginaria en la transmisión audiovisual); y, como detalle final, una erección queda pulsando como una alerta, lo que nos exige retornar una vez más sobre el problema de la vibración, la pulsación y el goce incierto asociado al circuito.

The Ticket That Exploded es una larga exploración en torno a los nuevos registros y exigencias de escucha para un sujeto que está siempre ya integrado al circuito macabro del Jardín de las Delicias (G.O.D.). El oído está obligado a adaptarse porque en la trilogía de Burroughs no existe un espacio no integrado al circuito, y la única salida concebible exige tácticas de fuga auditiva a través de los canales. El nuevo registro

vibrátil, en el que se insiste en cada una de las escenas de re-escritura blanda, aparece a la vez como amenaza de disolución subjetiva (por medio del goce) y como única orientación posible en medio de laberintos audiovisuales administrados. La vibración aparece como figura prioritaria para Burroughs en la medida en que ofrece un modelo de contacto (primordialmente auditivo) entre cuerpo y alteridad administrada, que en principio relega la conciencia a un lugar secundario, cuando no nulo.

La particularidad del registro vibrátil de Burroughs tal vez sea mejor comprendida en oposición al concepto de resonancia que Jean-Luc Nancy elabora en *A la escucha*. Nancy concibe la resonancia como un tipo de vibración auditiva que se constituye en y por la diferencia de sentido, suponiendo a su vez un “escuchador” auto-reflexivo, siempre inclinado a alcanzar una significación (NANCY, 2014).¹⁵ La defensa y celebración de Nancy de un sujeto que permanece “a la escucha” implica un tipo de confianza en la vibración – como esencialmente orientada al sentido – altamente desaconsejable en el campo acústico propio de la *Trilogía Nova*. Y sin embargo Burroughs parece exigir a sus héroes que persistan, a pesar de las condiciones adversas, en una disposición auditiva radical. Se trata de una posición sostenible únicamente en la medida en que, mediante un apropiado entrenamiento, consigan dividir la escucha: suspender la escucha vocal-resonante (evitar toda captura imaginaria en el sentido) y elaborar un tipo de escucha no fonológica (es decir, no orientada a la diferencia de sentido): un oído-antena – y aquí volvemos al terreno del *jitterbug* – capaz de sintonizar variaciones de frecuencias sin sentido, a la espera de una pulsación. Porque si en la resonancia de Nancy algo siempre termina por hacer sentido, en la escucha vibrátil de Burroughs algo terminará por pulsar. Resulta fundamental entender que en el campo vibrátil de Burroughs la pulsación se sitúa en el lugar que le corresponde al sentido en el campo de la resonancia. Sentido y pulsación están en relación de homología en dos campos diferenciados de la escucha contemporánea: el registro resonante y el registro vibrátil. Ambos registros exigen una tarea de decodificación que obedece a lógicas diferentes.

La pulsación permite a los agentes de Burroughs detectar las huellas de la escritura blanda administrada, los cortes, el lugar de posibles re-combinaciones o re-escrituras. Para intervenir y alterar las pistas administradas, para mapear los puntos en donde es posible cortar, es necesario atravesar el Jardín de las Delicias intentando no disolverse en el goce de repetición: “Important thing is always courage to pass without stopping” (p. 136), “[...] without doing pictures” (p. 179); “[...] without doing things” (p.177). En otras palabras, diferir de los *jitterbugs* de Adorno: no entrar en goce con el circuito – evitar bailar las “good parts”. Para atravesar

[15] Incluyo un pasaje extendido en el que puede percibirse el modo esencialmente auto-reflexivo y teleológicaente semántico en que Nancy entiende el problema de la escucha y de la resonancia: “Teríamos assim estabelecido que a escuta (se) abre à ressonância (se) abre ao si: ou seja, que ela abre ao mesmo tempo a si (ao corpo ressoante, à sua vibração) e ao si (ao ser enquanto o seu ser se põe em jogo por si mesmo). Ora, um pôr em jogo, quer dizer, o reenvio de uma presença a outra coisa que não ela mesma, ou a uma ausência de coisa, o reenvio de um *aqui* a um *algures*, de um *dado* a um *dom*, e sempre, a qualquer respeito, de *alguma coisa* a *nada* (à res do ‘nada’), chama-se a isso o sentido, ou sentido” (46). “O escutador (se é que posso chamá-lo assim) está, então, assim inclinado a acabar pelo sentido [...] ou, então, está oferecido, exposto ao sentido” (p. 46).

G.O.D. los guías de Burroughs se orientan por el oído: “The guide moved on music currents waiting for the beats and chords that lifted them up ladders and ramps, swept them along perilous platforms over voids of billowing heat — ‘you learn quick, Meester — Music talk — In here’” (p. 142-43). Una música enrarecida que indica, por medio de pulsos, el lugar de los cortes discretos y binarios que interesan a los agentes del Departamento de re-escritura: “patterns pulsing to metal music, off on, on off” (p. 70). En definitiva, la escucha vibrátil – una vez que el agente ha logrado atravesar G.O.D. sin disolverse – permite anticiparse estratégicamente a la pulsación: “I discovered that I could anticipate encounter” (p. 200). Y es allí donde la intervención *cut-up* debe ofrecer al menos “ten alternative answers to any association locks” (p. 196), liberando al sujeto de los peligros disolutivos del circuito administrado de mensajes compulsivos.

Para cerrar este argumento, es necesario enfatizar que el recorrido vibrátil de Burroughs no sólo está representado en el plano de la ficción, por medio de las grotescas imágenes de G.O.D., sino que está sistemáticamente expresado en la forma de la escritura literaria. A diferencia de la escucha vibrátil del *jitterbug*, orientada hacia una respuesta que acaba en sacudida fisiológica, las tácticas de escucha de Burroughs, si bien suponen una experiencia corporal intensa (capaz de sustentar una lectura pulsional), en última instancia apuntan hacia la elaboración de una respuesta o reacción simbólicamente codificada. La *contra-pulsación* en la que se basa la escritura cut-up de Burroughs es codificada en la forma literaria como *contra-puntuación*. En la *Trilogía Nova* los signos de puntuación convencional han sido sustituidos por un set basado en los pulsos mínimos y bélicos del código morse: guiones largos “—”, puntos suspensivos dobles “. .” y dobles puntos duplicados “::”. En palabras del autor: “like morse code with scales of intensity and speed” (BURROUGHS, apud. HARRIS, p. xlv). Una puntuación distintiva que comunica al lector – como pequeñas cicatrices – los lugares de corte y recombinación táctica de la escritura blanda. Son marcas afónicas – pero aún simbólicas – que se despliegan a lo largo del texto como huellas de un ejercicio auditivo en fuga o contrapunto frente a la escritura viral. ■

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. “On the fetish character in music and the regression of listening”. In *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Ed. J.M. Bernstein. London: Routledge, 1991.

BURROUGHS, William S. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. Ed. Oliver Harris. New York: Groove Press, 2014.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press, 2006.

HARRIS, Oliver. “Introduction”. In *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. Ed. Oliver Harris. New York: Groove Press, 2014.

KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

“REPARA BEM NO QUE NÃO DIGO”.

REFLEXÕES SOBRE *CATATAU*,
DE PAULO LEMINSKI

— KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

RESUMO

Catatau, de Paulo Leminski, é uma esfinge no caminho da literatura brasileira contemporânea. Neste ensaio são observadas algumas das múltiplas estratégias presentes nesse texto radical e inclassificável para desestabilizar formas, conceitos e posições estabelecidas, criar fissuras, indeterminações, que mobilizem uma efetiva atividade criadora do leitor, possibilitando novos modos de subjetivação, novas perspectivas, novos espaços políticos. Mais do que uma obra, um desafio: “Virem-se”.

Palavras-chave: Paulo Leminski, *Catatau*, Estética, Política

ABSTRACT

Catatau, by Paulo Leminski, is a sphinx in the way of contemporary Brazilian literature. In this essay are observed some of the multiple strategies present in this radical and unclassifiable text to destabilize forms, concepts and established positions, creating cracks, indeterminacies, mobilizing an effective creative activity of the reader, enabling new forms of subjectivity, new perspectives, new political spaces. More than a work, a challenge: “Do yourself”.

Keywords: Paulo Leminski, *Catatau*, Aesthetics, Politics

“Nonsense makes more sense than normal sense.”

Mladen Dolar¹

[1] Comentário de Mladen Dolar sobre as múltiplas leituras suscitadas pelo poema nonsense “Jabberwocky” de Lewis Carroll (DOLAR, 2006, p. 149).

INTRODUÇÃO – “METAMORFEROZES” EM *VERZUYMT BRASILien*²

A citação de Ovídio “*barbarus – non intellegor ulli*” ou, na menos carnalizada menção presente no conto “Descartes com lentes”, “*barbarus hic ego sum quia intellegor ulli*”,³ surge logo nas primeiras linhas de *Catatau*, o romance-ideia de Paulo Leminski, publicado em 1975. “Aqui o bárbaro sou eu, porque não sou entendido por ninguém”.⁴ Estes dísticos de Ovídio, inspirados por um exílio⁵ real do poeta latino em 8 d.C., ressoam na interrogação final de Renatus Cartesius, perplexo com a vinda do esperado Artiscewski, bêbado e portanto inútil para explicar-lhe os “ENIGMAS E PRODÍGIOS DE BRASÍLIA” (LEMINSKI, 2011, p. 15): “quem me compreenderá?” (IDEM, ibid, p. 208). Na versão truncada, fragmentária, posta no fluxo verborrágico do romance,⁶ o sentido transmuta-se, a incompreensão, que era do outro, passa a ser do enunciador, “eu não entendo nada”. No espaço de poucas linhas, a diferença entre o conto-embrião e o desmesurado discurso de *Catatau* se apresenta. O esperançoso protagonista do conto, que presume “morrer à sombra de meus castelos e esferas armilares”, passa a ser “lá morituro” (IDEM, ibid, p. 15). Um bárbaro numa terra estrangeira hostil, com a mente e as retinas dilatadas pelo calor (e pela erva), eis em que se transforma o pai do racionalismo moderno.

Ovídio, autor de *Metamorfoses*, não comparece no texto montagem, bricolagem, de Leminski apenas por meio dos mencionados versos⁷. A mitologia greco-latina aporta no litoral pernambucano junto com Cartesius, sua cultura enciclopédica e as tropas de Maurício de Nassau. Tamanduás e preguiças convivem no solilóquio do protagonista com Medeia, Sísifo, Eco, Narciso, Minotauro, Minos, Dédalo e tantos outros. Sob calor escaldante, o princípio de expansão e a eterna troca de tudo em tudo, também norte construtivo da passagem do conto para o texto do romance, a dilatação/deformação das coisas nesta terra em que “a justa razão [...] delira”,⁸ repercute, de certo modo, a lógica de transubstanciação⁹ presente em boa parte dos relatos mitológicos da Grécia Antiga.

Crítica radical via forma ao princípio de identidade, desestabilização pela linguagem do sujeito autônomo e, conseqüentemente, da razão cartesiana, erigida sobre a certeza (fé?) na existência pelo pensamento (“*Cogito ergo sum*”), Cartesius, autocentrado Narciso, se depara com um universo que insiste em desfocar suas lentes, embaça o mundo em que gostaria de ver refletidas suas certezas ou suas dúvidas, desde que metódicas. No romance, seu artefato, sua artilharia, sua razão-poder, “não compensa”¹⁰, gira em falso, alavanca sobre “ponto pênsil”¹¹, nesta terra movediça, em que até os seres são, aos seus olhos europeus, absurdos, desmesurados, inverossímeis e mutantes, abortos da natureza desvairada. Condenado a Sísifo, enuncia um discurso circular, obsessivo, ininterrupto, onde todo pensamento não passa de hipótese, numa luta vã por firmar-se e resistir

[2] “Metamorferozes”: palavra-valise presente em *Catatau: um romance-ideia* (LEMINSKI, 2011, p. 203). Neste trabalho, *a priori*, as citações da obra serão provenientes dessa edição. *Verzuymt Brasilien*, segundo nota de Leminski, é “Brasil perdido”, em holandês seiscentista.

[3] Em *Catatau*, p. 15. No conto, p. 03. A edição do conto que será utilizada neste trabalho é: LEMINSKI, Paulo. *Descartes com lentes (conto)*. Curitiba: Col. Buquinista – Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

[4] Ovídio. *Tristes*. 5, 10, 37. Tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010, p. 31 (Pós-doutoramento).

[5] Exílio, essa expressão ambivalente da vida nua, da condição de excluída e soberana do bando, segundo Agamben, no quadrante histórico de escrita da obra, possuía uma carga semântica bem específica por causa da conjuntura sociopolítica da América Latina, que, sem tematização referencial, se faz presente nas páginas de *Catatau*. Interessante também notar que o exílio não é uma especialidade só de Cartesius, sendo um paradigma da literatura brasileira desde os primeiros cronistas até ao poema parodiado ao infinito “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Algo que evidencia, talvez, uma posição do intelectual/artista brasileiro quase tão estrangeira e perplexa em seu próprio país quanto Descartes lançado aos trópicos?

[6] Observação: na primeira edição a obra não traz classificação de gênero, sendo a classificação alternativa romance-ideia, que remete à estratégia semelhante de Mário de Andrade ao dizer que *Macunaíma* era uma rapsódia, uma das concessões ao leitor da segunda edição, menos fiel a *Repugnatio benevolentiae* que se comentará ao longo deste texto.

[7] Leminski, ex-seminarista, tinha especial apreço pelas línguas e culturas da Antiguidade Clássica. Nos anos 1980, o que era para ser um ensaio sobre *Metamorfoses*, de Ovídio, deu origem a um de seus textos em prosa mais próximos à escrita inventiva e ao universo de reflexões de *Catatau*, *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. O título, por sua vez, remete a um poema de sua fase concretista, mostrando que a tópica da mutação, o questionamento da identidade e questões afim perseguiram o autor curitibano ao longo de toda sua carreira.

[8] “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira” (LEMINSKI, 2011, p. 19).

[9] Em Ovídio, há a mudança de estados sem alteração das substâncias, formas mudam mantendo a essência. Em *Catatau*, semelhante ao que ocorre na metafísica canibal, é possível pensar numa permanência de formas num universo regido pela ressignificação contínua de acordo com uma lógica relacional, perspectiva. Pensa-se aqui nos devires-animais dos indígenas, segundo Viveiros de Castro. Hipótese a aprofundar.

[10] “O labor de pensar onera e não me compensa [...]” (LEMINSKI, 2011, p. 28).

[11] “[...] quem de nós porém sustenta potência sobre ponto pênsil?” (LEMINSKI, 2011, p. 134).

ao desejo de ceder simplesmente aos olhos de Medusa do aí¹², todo poderoso ser inútil que, em sua zoopsia, parece se mover sem se mexer sobre o filósofo-soldado, numa eternidade a-histórica, pré-diluviana, que apodrece a dentição da cultura ocidental por ele representada e questiona, por tabela, a atual civilização sobre tal base assentada, os monstros que a razão desperta produziu.¹³

II – A FALA QUE FERMENTA

Para uma obra “ilegível”, *Catatau* até que possui uma fortuna crítica razoável se comparada a outras produções da chamada, por falta de melhor termo, literatura brasileira contemporânea. Seus procedimentos construtivos, seus pressupostos filosóficos e até seu vínculo com a esfera sociopolítica do período de sua tessitura já foram sobejamente esmiuçados em textos críticos, alguns datados da época de seu publicitário¹⁴ lançamento, ou trabalhos acadêmicos, alguns recentíssimos. Até pelo teor das pistas deixadas pelo próprio autor na segunda edição, quando resolve “ministrar clareiras”,¹⁵ poucas, para não deixar o leitor a ver Artiscewski bêbado, predomina nas leituras desse fluxo de (in)consciência, que ocupa um único parágrafo ao longo de mais de duzentas páginas, a ênfase em destacar a proximidade com a prosa joyceana, radical, dessa obra, talvez o último exemplar de peso da chamado “romance de invenção” por essas bandas da América Latina.

[12] Nome tupi, onomatopaico, do bicho-preguiça. A homofonia com o advérbio é explorada fartamente no texto. Por sinal, o uso de dêiticos, sem referência clara, é estratégia textual privilegiada num projeto em que a desorientação é a meta.

[13] “Será exagerado dizer que no inconsciente há necessariamente menos crueldade e terror – e de outro tipo – que na consciência de um herdeiro, de um militar, de um chefe de Estado? O inconsciente tem os seus horrores, mas esses horrores não são antropomórficos. Aquilo que engendra os monstros não é o sono da razão, mas a racionalidade vigilante e cheia de insônias”. (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p. 117).

[14] A distribuição qualitativa dos mil exemplares da primeira edição, ou seja, a sábia ideia de enviar a obra para formadores de opinião, pares das letras interessados e artistas, reforçou a aura em torno da obra existente desde os primeiros anos de sua composição (em 1969 havia publicado trechos dela no *Jornal do Escritor*). De certo modo, se a publicação “por conta” tem pontos de contato com o procedimento da Geração Mimeógrafo, o cuidado da edição, a publicidade do lançamento e esse planejamento de sua distribuição afasta a ação de Leminski da espontaneidade “amadora” dos folhetins marginais.

[15] “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE

Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (LEMINSKI, 2011, p. 11).

Amante da *Invenção*¹⁶ desde seus primeiros passos no mundo literário, sob as asas do trio de ferro da Poesia Concreta paulista, o *enfant terrible* Leminski repudiava a prosa referencial cultivada por aqui nos anos 1960 e 1970. O *boom* do conto, em que a terra de Dalton Trevisan desempenhou papel de destaque, foi alvo de várias diatribes do polaco; em alguns textos chama o gênero de “forma fácil”, “soneto de hoje”, por exemplo. Por isso, surpreendeu a participação do poeta de vanguarda no 1º Concurso de Contos do Paraná (que quase ganhou), em 1968, com o conto “Descartes com lentes”, protótipo do futuro *Catatau*.

Se no plano da fábula a diferença entre os textos é mínima, tão mínima quanto o próprio enredo, em que não acontece praticamente nada além da espera pela vinda de Godot/São Sebastião/São João Batista/Artiscewski, no plano da tessitura linguística, na elaboração formal, as obras são radicalmente distintas. Na verdade, a própria distinção entre enredo e narração, fábula e linguagem, só é possível, com ressalvas, ao falar do conto. Neste, a crítica ao racionalismo do pai da filosofia moderna se dá dentro de uma organização sintática tradicional, utilizando o léxico comum a todos, com um emprego “controlado” de alguns recursos poéticos. Até mesmo as citações em latim, em *Catatau*, paradoxalmente,¹⁷ um manancial de incompreensão no texto, são apresentadas, em geral, de modo ordeiro, entre aspas e completas. Para um autor que sempre afirmou que a forma representacional era ideológica, carregava os ranços de seu processo histórico (progresso capitalista, ocidentalismo, individualismo, repressão comportamental, autoritarismo político...), independentemente do conteúdo contestatório que em seu bojo viesse a ser inserido, era previsível o salto ao abismo da criação de outra linguagem que foi a produção de *Catatau*.

O conto todo está contido no romance-ideia, mas estendido e, como uma imagem digital de baixa resolução aumentada, sem resolução, definição, distorcido aos limites do ininteligível.¹⁸ Índice dessa radicalização

[16] *Revista Invenção*. Um dos veículos de combate da Poesia Concreta nos anos 1960, onde Leminski publicou seus primeiros poemas.

[17] Paradoxalmente, pois o narrador-protagonista vê no latim sua tábua de salvação contra o caos linguístico dos trópicos, contra o silêncio bárbaro, contra a realidade das coisas sem nome: “Latim é repetitivo, sempre duas maneiras de dizer o óbvio, sempre uma solução. Ignarro o que não conosco, convenscorto! Cultivo, sobretudo, o latim. Sem latim, isso não dá certo, o gesto não tem mais rejeito” (LEMINSKI, 2011, p. 42). Interessante notar como isso repercute o pensamento de Leminski sobre a simbologia do latim: “O latim é a lógica incarnada. A lógica é uma geometria vista com os olhos do entendimento.” (Idem 1997, p. 40).

[18] “Porque Rosa trouxe a experiência da linguagem até as portas da ininteligibilidade. E eu entrei na ininteligibilidade”. Leminski em entrevista a Almir Feijó (Apud. SANDMANN, 2010, p. 81).

poética da prosa (“apenas a ideia de prosa”¹⁹) na obra é o surgimento da “personagem”, mais uma entidade, Occam, inexistente no conto. O “abantesma grafomaniaco” (CAMPOS, 2011, p. 236), monstro semiótico, é o próprio princípio de indeterminação que rege a composição do romance personificado pela mente perturbada de Cartesius. Numa indissociação de pensamento e linguagem, digna da assinatura de Wittgenstein, a crise do narrador autodiegético caminha lado a lado com a fragmentação da sintaxe discursiva e a proliferação caótica de neologismos num isomorfismo ainda muito vinculado ao programa verbi-voco-visual concretista.²⁰ No texto com ares ideogramáticos do romance não mais se vê um conteúdo sendo transmitido por uma forma preestabelecida, mas “o continente produzindo conteúdos” (LEMINSKI, 2011, p. 131), a forma é a mensagem, para usar uma terminologia da teoria da informação cara ao autor, mas que talvez não dê conta integralmente do que ele produziu.²¹

Em *Catatau* procedimentos construtivos típicos de autores incluídos no restrito paideuma concretista quando se trata de obras em prosa (Lewis Carroll, James Joyce, Samuel Beckett, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa etc.) são encontrados em profusão: o distanciamento da sintaxe linear, a escrita ideogramática, as *porte-manteau*, a assimilação de recursos do paradigma da linguagem poética na prosa (aliterações, assonâncias, rimas, jogos sonoros diversos etc.), os oximoros e paradoxos barrocos etc. Em paralelo, a estrutura narrativa é reduzida, como dito anteriormente, a seus traços mínimos, sendo ações, tempo e espaço meros reflexos distorcidos entrevistados nas frestas do jorro de voz do narrador-protagonista da obra. É perceptível que uma ação de teor épico ocorre em *Paranimabuca*²² com direito a combates, assassinatos, traições, canibalismo, derrotas, corrupção, sucessões no poder, negociatas, muita violência etc., mas tudo surge ao leitor indiretamente, modificado e sobredeterminado pela reflexão autocentrada e ininterrupta de Cartesius. Anos-luz da referen-

cialidade mimética: “Só para quem não sabe, arte representa; para quem sabe a arte é distração, lei livre, aleata.” (IDEM, ibid, p. 63).

“Meti números no corpo e era esgrima, número nas coisas e era ciência, números no verbo e era poesia” (IDEM, ibid, p. 32). No passado, lembrando a existência pregressa ao desembarque no litoral brasileiro, a descrição de um ideal racional, de controle absoluto da realidade, um “cuidado de si” do corpo, o saber dominando o objeto e a racionalização da linguagem, muito afim ao projeto da vanguarda concreta. No entanto, no presente da enunciação, há na mão do filósofo embasbacado pelas metamorfoses desses bichos, pelas plantas que comem insetos, uma erva. *Catatau*, apesar da admiração profunda de Leminski pela criação de Haroldo de Campos, não é *Galáxias*. Se os pontos de contato com a obra-prima incontornável de um aparente caos meticulosamente planejado são evidentes e assumidos, há na escrita do samurai malandro²³ o culto e o gosto pelo imprevisto, pelo fluido, pela distração, tornando complexa a relação com seus mestres. “A forma é a arte dos fracos” (IDEM, ibid, p. 61)? Clinamen,²⁴ ou, como menciona Leminski em carta a Régis Bonvicino, *aufhebung*: aniquilar e manter (IDEM, 1992, p. 28). No texto, por sinal, recebido com um entusiasmo bem menor do que o autor esperava pelos concretos, entremeado em discussões sobre a dilema falar x fazer surge uma crítica ao saber teórico-crítico farto e a produção, naquele período, rala dos seus professores: “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela? O mestre é onde a arte já morreu; por isso, mestres não lutam” (IDEM, 2011, p. 54)?

O “prosoema” leminskiano não cabe no plano-piloto (IDEM, 1992, p. 36).²⁵ Em Mauritsstadt, os bichos zombam dos sábios, de suas arquiteturas que não se justificam (IDEM, 2011, p. 37). Se o projeto foi enformado nos parâmetros das pesquisas linguístico-poético-críticas do grupo Noigandres, a escrita quente de um poeta com os dois pés na boêmia contracultural fermentou e bagunçou os signos especializados dando origem à imprevisibilidade. Se numa mão há o desejo da letra, do controle, o capricho de minuciosas lentes, na outra há o delírio da(s) voz(es),

[19] “sim/eu quis a prosa/essa deusa/só diz besteiras/fala das coisas/como se novas/não quis a prosa/apenas a ideia de prosa/em esperma de trova/um gozo/uma gosma/uma poesia porosa” (LEMINSKI, 1992, p. 15).

[20] Exemplo mais explícito são os trechos em letras maiúsculas quando Cartesius utiliza suas lentes.

[21] Predomina em “Quinze pontos nos iis” uma reflexão sobre a relação entre informação nova e redundância, baseada na semiótica de Charles Peirce (provável influência de Décio Pignatari?), muito popular na publicidade (fonte de sustento de Leminski por um bom tempo), que enxerga *Catatau* como um grande exemplo de entropia: um acúmulo gigantesco de informação nova que promove uma pane no sistema comunicacional. Até que ponto, diante do avanço da era digital, com seus *hiperlinks*, a falta de centro e a dispersão absoluta da comunicação veloz, tais teses são pertinentes sem uma releitura?

[22] Pernambuco em tupi.

[23] Expressão cunhada por Leyla Perrone-Moisés.

[24] Termo ressignificado por Harold Bloom. Em sua teoria, exposta em *A angústia da influência*, uma desleitura, uma influência marcada por um desvio do influenciado em relação a seus predecessores.

[25] Por falar em plano, nos planos para a composição de *Catatau*, disponíveis em sua edição crítica, Leminski brinca com o nome de Niemeyer: “Medir – impossível. O pato – quem o paga?/Nie Meyer/Niemand eyer” (LEMINSKI, 2004, p. 328).

a desorientação, o relaxo proporcionado pela psicodélica erva. Não por acaso Leminski teve dúvidas se dedicava a obra aos concretos, como o fez, ou a Caetano e Gil.

Ressalve-se que os pontos de contato entre os concretos e os tropicalistas sempre foram maiores do que suas diferenças, não só o gosto comum pela antropofagia oswaldiana os unia. Ao contrário da prática de parte significativa dos poetas marginais, os tropicalistas nunca desprezaram o labor com as palavras, nunca abraçaram o canto da sereia da espontaneidade. Contudo, inegável que por esse braço de rio desembocaram elementos que desestabilizaram algumas das geometrias rigorosas de Sampa. Dos baianos (além dos citados, Tom Zé, Glauber Rocha) e afins (Zé Celso, Mutantes, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula etc.), vê-se em *Catatau* a propensão a deglutir uma pluralidade de vozes, uma carnavalesca polifonia, uma ecolalia enunciativa,²⁶ desmascarando o suposto controle do sujeito sobre a sua própria fala, explícita, por exemplo, na adoção de ditos populares, provérbios, registros de linguagem diversos, línguas diversas e até de gírias contemporâneas, termos futebolísticos ou típicos dos *mass media* postos na boca de um homem do século XVII, procedimento de um anacronismo deliberado, explicitamente inverossimilhante. A oralidade, turbinada pelo falar descontrolado de Cartesius, dialoga mais com elementos da produção dos cancionistas vanguardistas da MPB dos anos 1960/70, assim como com a prosa dinâmica de Torquato Neto, reunida no póstumo *Os últimos dias de paupéria*, ou da anárquica prosa poética de Waly Salomão em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, do que com o universo da Poesia Concreta, tendo em vista que, apesar de *Galáxias* e algumas outras experimentações, o “voco” nunca foi tão bem desenvolvido quanto o visual nas produções dos poetas concretistas.

Há uma contradição de base na escrita catatauesca que a presença desses dois influxos estéticos distintos convivendo ajudam a delinear, além de alimentar a própria dinâmica do quase-romance/quase-poema. A crítica ao racionalismo e a tudo que a ele se acopla (tão tropical), se

dá, *a priori*, numa estética que, em sua origem,²⁷ está intimamente ligada à noção de evolução, progresso, racionalidade, visível numa concepção teleológica de vanguarda expressa em formulações quase futuristas como limpar o terreno das formas ultrapassadas, os poetas são antenas da raça e que tais. No entanto, no texto, apesar do predomínio ser o da forma difícil, do hermetismo, há oscilações entre a incomunicabilidade extrema e o afã por comunicar, uma tensão entre inovação e comunicação.²⁸ A própria escolha por ter um enredo, mesmo que mínimo, algo que o difere de *Galáxias*, estruturado em torno de temas, em que cabe quase tudo, já é um índice dessa dialética sem síntese que dá o ritmo de *Catatau*.

“O ritmo, não o metro” (IDEM, 2011, p. 216).²⁹ No estudo de Bruna Paola Zerbinatti, ao efetuar a análise de trecho da obra, a crítica aponta como há uma alternância sem ordenação, um andamento na narração. Se há pontos em que impera Occam, trechos em que a informatividade é praticamente absoluta, selva obscura de neologismos combinados com palavras estrangeiras, provérbios desconstruídos, inusitadas onomatopéias, saltos bruscos entre campos semânticos, enfileiramento de vocábulos aproximados praticamente só pela sonoridade, em que se elimina “os matrimônios indissolúveis entre som e sentido” (IDEM, ibid, p. 61), por outro lado existem momentos de maior redundância, zonas de remanso, raras, é verdade, em que a linguagem clareia, como indica no plano da obra, em que o leitor tende a respirar.³⁰ Como afirma a autora, “não existe um discurso non-sense que dure sem alguma espécie de lei rítmica” (ZERBINATTI, 2011, p. 2011)³¹. Este andamento, entre aceleração e desaceleração, é o ritmo interno e imprevisível da obra, “a lógica, quando esta se extingue” (LEMINSKI, 2011, p. 88).

[26] Paul Valéry: “Ouço, logo escrevo.” Oswald de Andrade: “Escrever o que ouve, não o que houve.” Para além da extremamente explorada polifonia da filosofia da linguagem marxista de Bakhtin, haveria de se pensar na iterabilidade essencial da configuração da experiência na/pela linguagem, no caráter heterogêneo de toda enunciação.

[27] Houve consideráveis mudanças de rota ao longo da trajetória dos concretos, aqui se menciona a fase inicial dos manifestos e do embate com a poesia institucionalizada. No entanto, nas cartas de Leminski, anteriormente citadas, o autor destaca que nunca o atraiu o lado lógico, matemático, contábil, das elucubrações concretas e sim seu potencial inventivo. Importante destacar que essas cartas foram escritas após o *Catatau* e aparentam apresentar uma decisão sobre os novos caminhos de sua arte que não parecia tão clara na obra de 1975.

[28] “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, duas tendências irreconciliáveis” (LEMINSKI, 1997, p. 13).

[29] Declaração semelhante a de Henri Meschonnic: “o ritmo, no sentido da oralidade, ultrapassa a contagem” (2006, p. 33).

[30] Caso mais destacado é o trecho “autobiográfico”, iniciado em “Não sou máquina, não sou bicho, sou René Descartes, com a graça de Deus” (LEMINSKI, 2011, p. 29).

[31] ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2011, p. 54.

Oscilação, não substituição. Não basta o índio despir o português. A leitura focada apenas na carnavalização, na sátira, que enxerga o protagonista como mero europeu “desbestificado” (IDEM, ibid, p. 217) diante do desconhecido, sem jogo de cintura para lidar com ele, afirmando como pura positividade os elementos autóctones, limita o campo fértil de questões que a obra pode suscitar. Os trópicos de Leminski são tristes. Há festa, mas ela é indissociável da guerra.^[32] As aporias do pensar não significam que se creia num idílico universo onde só haja puro fazer. A primeira caravela já aportou, se passou do ponto de retorno. Se a reflexão não abre picadas na floresta, sua ausência também é inviável. Se o poderoso latim, o *logos* por excelência, antigo reduto de certezas herdadas, perde sua função diante de um tamanduá, a fala cheia de bichos vivos, que fermenta, dos índios,^[33] próxima à *phoné*, não é uma opção para um filósofo formado em La Flèche.

O questionamento e autoquestionamento contínuo desse texto mutante, em que todo uno pode ser, no mínimo, dois e o múltiplo (até opostos) pode ser apenas um – “Todo diverso em idêntico se converta, toda a diferença consigo mesma coincida” (IDEM, 1998, p. 19) –, o choque, sem síntese, de perspectivas, linguagens, temporalidades, produzindo intersecções, *overlapping*,^[34] é possibilitado pela liberdade da linguagem na obra: “Quero a liberdade da minha linguagem” (IDEM, 2011, p. 60). A liberdade se reflete no jogo lúdico com a linguagem, na *lalangue*,^[35] que rompe a tirania das palavras sem deixar de usá-las, sem sair da linguagem, pois não há fora da linguagem. Ela é ao mesmo tempo causa e consequência (se tais palavras ainda cabem para descrever tal relação não hierárquica) do desmantelamento da racionalidade, do sujeito e do poder presente nessa fábula, mito, inovadora e radical.

III – PENSAR NÃO COMPENSA?

A fragmentação da linguagem, a corrosão da sintaxe lógico-discursiva, faz eco à deslegitimação das, para utilizar um termo caro a Jean-François Lyotard, metanarrativas em curso desde o final do século XIX, em pleno auge nos anos 1960, período da concepção inicial de *Catatau*. Desnecessário destacar a relação disso com a motivação não arbitrária da escolha de René Descartes para, devidamente ficcionalizado, ser o protagonista da obra, marca maior da paródia de Leminski: um dos pais da filosofia moderna, o nome que simboliza a fé no poder da razão em libertar-se dos enganos do mundo, limpá-lo dos pré-conceitos, das convicções não comprovadas, perdido no “ambigüal” (LEMINSKI, 2011, p. 46)^[36] das coisas despalavradas, irredutíveis à homogeneização da linguagem, renascido sob sol inclemente, ou pelo menos, muito distante da “pessoa perdida anos atrás” (IDEM, ibid, p. 33) num gélido vilarejo na Baviera.

Após Nietzsche, Freud e Wittgenstein, o *Discurso do método* e as *Meditações Metafísicas* parecem de uma ingenuidade comovente,^[37] contudo, importante salientar que, por mais desfibrado teoricamente pela artilharia “niilista”, “relativista”, do século XX, o pensamento racional, a crença no poder do sujeito de, pelo pensamento, domar a natureza, continua sendo a base do humanismo, da cultura, da economia e da política das sociedades ocidentais.

Tudo se ergue sobre a pedra angular do “Cogito ergo sum”. Uma pedra pouco sólida, para utilizar uma imagem antitética cara ao período barroco em que Descartes viveu. Pouco se aponta que o texto do qual é extraída uma das mais populares citações filosóficas da história, digna de ombrear com a inscrição do Oráculo de Delfos (“Conhece-te a ti mesmo”) ou a polêmica provocação de Nietzsche (“Deus está morto”), é uma narrativa em primeira pessoa, o relato de uma vivência pessoal, ao ponto de Descartes afirmar que *Discurso do método* deve ser tomado “apenas como uma fábula” (DESCARTES, 2007, p. 9), uma história da qual

[32] Festa-Guerra ou Guerra-Festa é um dos grandes núcleos de reflexão do romance, muito relacionado com uma leitura dos rituais antropológicos.

[33] “Incerteza das falas destas plagas” (LEMINSKI, 2011, p. 17).

[34] “[...] intersection of two circles, the circles of food and the circle of the voice and music. What do we find at the point where they overlap? What is the mysterious intersection? But this is the best definition of what Lacan called objet petit a” (DOLAR, 2006, p. 187).

[35] “A linguagem como espaço de prazeres ilícitos que se opõe a toda normatividade” (ZIZEK, 2010, p. 89).

[36] Ambigüal (ambigüidade + lamaçal) remete, principalmente se tratando de um texto em que o espaço é a futura cidade do Recife, ao manguezal. Ecossistema, em si pobre, mas utilizado como berçário, local de reprodução para várias espécies de peixes e aves. Muitos anos depois de Cartesius e Leminski, seria o símbolo de uma releitura inovadora das teses antropológicas e tropicalistas, o *Manguebeat*.

[37] Tal impressão, ressalte-se, depende da profundidade de leitura de tais obras. Obviamente, o pensamento de Descartes é mais complexo do que a sua imagem consagrada pelo senso comum.

se pode extrair ensinamentos, mas que não deve servir de parâmetro ou receituário universal.³⁸

A dúvida metódica cartesiana, que não deve ser confundida com o ceticismo de Pirro, com o empirismo, muito menos com o niilismo existencial, parte essencial de um plano para dar a todo o conhecimento humano a “confiabilidade” da matemática, se apoia numa fábula, numa narração. “Narro, logo existo” (LEMINSKI, 1998, p. 11). A progressiva, gradual, construção de um saber livre das paixões passa por um ato eminentemente performativo, “*je m’annonce, je suis*” (NANCY, 1979, p. 121), o “*ego énonçant lui-même*” (IDEM, ibid, p. 29). O eu não é uma substância preexistente ao pensar, uma essência,³⁹ é um polo de identificação, o que resta no limite extremo da dúvida metódica e seria sua condição de possibilidade.

Leminski parece ter identificado a “contradição”. Em *Metaformose* há uma reflexão desenvolvida em espiral sobre o assunto. Os mitos gregos são interpretados como fábulas que são ativadas para explicar um mundo em constante transformação.⁴⁰ Uma explicação em devir, igualmente mutável, sem centro e em constante expansão, tão viva quanto o universo que procura decifrar, ao contrário do discurso, olhar de Medusa, ameaçador, mas tentador diante do peso da indeterminação: “Quem me dera uma máscara para repousar meu rosto de todo esse vão mudar” (LEMINSKI, 1998, p. 34-35).

A máscara,⁴¹ essa pulsão de morte, canto da sereia da razão, toque de Midas. Mesmo vítima de zoopsias, mentismos e ilusões ópticas diversas, Cartesius avança “com uma máscara no rosto”, como afirmou de modo enigmático seu duplo histórico, e com lentes nas mãos (pelo menos numa delas, a outra não larga a erva). Atacado por “bichos, bichando” (IDEM, ibid, p. 16), quer continuar pensando, mesmo que não compense (IDEM, ibid); sustenta seus aparelhos ópticos, várias lentes entre o ser e as coisas, os “aparatos para meus disparates” (p. 18), mas “esta lente

me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula” (p. 19). A “observidão” (p. 62) do narrador, para retomar Alberto Caeiro, verdadeira doença dos olhos, nada apreende do outro, apenas lhe devolve o reflexo narcísico deformado; em Brasília, Descartes experimenta o pesadelo de ver sua racionalidade atravessar uma Casa dos Espelhos. Se ele resiste a ser “pensado”, o mundo diante de si, a extensão, também não se deixa assimilar (segmentar, classificar, ordenar), não lhe dá respostas, não se enquadra em sua lógica, enfim, não aceita ser objeto, impondo ao Eu um fracasso que redunde na autorreflexividade destrutiva, masturbação mental infértil, do expectante narrador.

Da mesma forma que Occam, o monstro dos pesadelos de Peirce,⁴² não representa, é o princípio de indeterminação da linguagem em *Catatau*, sua figura é significativa também da falência da razão nos trópicos. O nome do “gênio maligno”,⁴³ apesar da semelhança fônica com nomes de entidades da mitologia africana, foi assim batizado em referência ao filósofo Guilherme de Ockham (1280-1347). Nominalista, o frade franciscano – resumindo barbaramente – apregoava que há um fosso entre coisas e nomes, entre realidade e linguagem, sendo necessário “navalhar” toda a abstração do pensamento que não suportasse o crivo da experiência; pelos sentidos a crítica da razão. As (ir)regulares aparições de Occam na obra, apesar dos protestos de Cartesius, desconstroem os parcos fios de lógica presentes em sua fala, retira o lastro de qualquer ideia, condenando-as a girar em falso na equivalência potencial das eternas hipóteses. A causalidade é enterrada sob a sombra de uma palmeira, os números não estão nas coisas. Sem Artiscewski, sua esperada bússola, o monólogo é uma luta vã para desfazer o nó górdio do real com cáries que ameaça Vrijburg, esforço fadado a terminar sempre numa dízima periódica.⁴⁴

Simultaneamente à desconstrução do Eu, ocorre o influxo do outro, as invasões bárbaras na consciência, a guerra de guerrilha dos *toupinambaouls*. No “caosmo” (BADIOU, 1997, p. 12) dos trópicos, os objetos não apenas desrespeitam seu posto passivo na história do conhecimento, como se projetam sobre o cambaleante sujeito, o pilham – “os assuntos

[38] “A mera resolução de se desfazer de todas as opiniões antes aceitas como verdadeiras não é um exemplo que todos devem seguir” (DESCARTES, 2007, p. 28).

[39] “[...] cela n’implique pas, en revanche, la visée d’une position et d’une valeur (ni d’essence, ni d’existence) de l’ego conçu comme entité autonome, antérieure et extérieure au cogito. Bien au contraire, c’est dans le cogito ou comme cogito qu’a lieu l’événement ou l’expérience de l’énoncer d’ego” (NANCY, 1979, p. 29).

[40] “Não há ser, tudo é mudança, reverbérios, câmbios perpétuos” (LEMINSKI, 1998, p. 10).

[41] “Quem usa máscara descarece de espelho” (LEMINSKI, 1998, p. 53), provável referência ao mencionado, em epígrafe do *Catatau*, “Larvatus prodeo”, em que Descartes, enigmaticamente barroco, afirma que “Como um ator põe a máscara para que não se veja seu rubor na face: da mesma forma eu, que vou subir ao teatro deste mundo onde eu não fui até aqui senão espectador, apareço mascarado” (Apud. MIGLIONE, 2001, p. 149-150).

[42] Leminski suspeita ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico” da ficção brasileira, um monstro que é o próprio “princípio de incerteza e erro, o ‘malin génie’ da célebre teoria de René Descartes” (LEMINSKI, 2011, p. 212).

[43] Gênio maligno é uma metáfora de Descartes sobre o Deus enganador, criador das ilusões que impedem o homem de ascender à verdade. “Um gênio maligno impele seu rebanho de ovelhas negras, de pensamentos tortos nos campos do meu discernimento, é o xisgaraviz, um azougue” (LEMINSKI, 2011, p. 28).

[44] “Termina numa dízima periódica o problemaurucubaca!” (LEMINSKI, 2011, p. 110).

me mudam” (LEMINSKI, 2011, p. 53). “Comporte-se como um espaço des-ses!” (p. 23). De nada adianta as lentes para manter a distância, fragilizado por um câncer na máquina do entendimento, os pensamentos de bicho, metamórficos, acometem suas geometrias, apodrecem o pensar. Bichos pensam Cartesius? O eu, o sujeito cartesiano, se não é abolido, pelo menos é descentrado,⁴⁵ dessubstancializado, se torna mera posição numa cadeia de significantes.

Em um texto em que a crítica destaca a assimilação/apropriação de vozes, esta relação entre o eu e o outro, “m’eu ausente” (p. 204), se destaca nas menções aos rituais antropofágicos distribuídas ao longo da obra.

Por mais estranho que pareça, *Catatau* dialoga com um gênero narrativo tradicional, a saber, o relato de viajantes. Cartesius pode ser visto como um desventurado Marco Polo ou um Robinson Crusoe sem um pinga da vocação empreendedora do confrade escocês, hipnotizado que está pela preguiça. Desde as cartas de Américo Vespúcio ou Pero Vaz de Caminha até as reflexões do estruturalista Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, a temática do choque de culturas, da dinâmica das relações entre o Eu e o Outro, o dilema entre pertencimento e alteridade⁴⁶ mantiveram uma ligação íntima com a “descoberta” do Novo Mundo, ao ponto de Oswald de Andrade afirmar que “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos *direitos* do homem” (ANDRADE, 1928).

Se Cartesius, ecoando o debate filosófico-religioso acalorado do século XVII entabulado, entre outros, por Bartolomeu de Las Casas e Padre Antônio Vieira, se pergunta: “Índio pensa? Gê é gente?” (LEMINSKI, 2011, p. 39), do outro lado do rio, os nativos, como relata Eduardo Viveiros de Castro, utilizando um avançado método empírico, testavam a existência corpórea dos homens brancos, tiravam a prova dos nove se eles eram homens, espíritos ou deuses, lançando seus corpos na água para ver se mortos apodreceriam. Esses povos “sem crença alguma, segundo as aparências”, no falar eurocêntrico de Caminha, páginas em branco em que se poderia “imprimir o cunho que quisesdes”, após um contato mais aproximado, mostraram os dentes, alguns literalmente, deixando claro que as novas terras não eram a ilha da fantasia que povoavam os sonhos de domínio e riqueza dos homens que se lançaram ao mar.

A perplexidade de Vieira diante da cordial resistência dos índios em assimilar os ensinamentos da fé cristã de modo definitivo,⁴⁷ tão similar à incompreensão do narrador-protagonista de *Catatau*, reside na incapacidade de enxergar no outro um pensamento, um modo particular (pejorativamente classificado por Lévy-Bruhl de mentalidade primitiva ou pré-lógica) de conceber a realidade. A antropofagia, presente em vários pontos da verborragia catatauesca, simboliza no grau mais radical, no extremo do confronto, no limiar da morte, o reconhecimento de outro modo de relacionar-se com o mundo. Contra o pensamento substancialista, os “fundamentos metafísicos do colonialismo”,⁴⁸ se insurge um universo regido pelo devir, em que a metamorfose – distinta daquela presente na mitologia greco-romana – é a tônica, um contínuo homem-natureza, esperança e ameaça. Tudo pode ser tudo, depende apenas do ponto que se ocupa, da perspectiva.⁴⁹ Na mata, Cartesius se vê na situação do acontecimento, diante da Esfinge: “decifra-me, ou te devoro”.

“*Comment faut-il bien manger?*” (DERRIDA, 2014). Questão ética. A presença do outro no eu modifica inevitavelmente “as coisas do pensar” (LEMINSKI, 2011, p. 17). Uma metafísica do cogito confronta-se com uma ontologia relacional em que nunca se sabe onde se está, pois a invasão também não se completa na obra, Cartesius não abdica de suas lentes, apesar de perceber sua inutilidade.

Não, esse pensamento não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho emite uma lágrima faz seu ninho nos tor-nozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? (IDEM, ibid, p. 20)

A força do texto reside, em grande medida, em seu ritmo, na alternância entre pontos em que Occam desterritorializa as certezas de Cartesius e os momentos em que a sombra de René Descartes procura renascer

[45] “Não consigo me concentrar, provavelmente porque não tenho centro” (LEMINSKI, 2011, p. 136).

[46] “Não escapamos do dilema: ou o etnógrafo adere às normas de seu grupo, e os outros só podem lhe inspirar uma curiosidade pas-sageira da qual a reprovação jamais está ausente; ou é capaz de se entregar por inteiro a eles, e sua objetividade fica viciada porquanto, querendo ou não, para se dar a todas as sociedades ele se negou pelo menos a uma” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 363).

[47] Menção ao ensaio de Eduardo Viveiros de Castro, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2002, p. 181-264).

[48] “Lévi-Strauss propôs com *Raça e História* – um livro de 1952, que as pessoas tratam assim meio *en passant*, mas que é importantíssimo –, uma crítica dos fundamentos metafísicos do colonialismo. Ele mostrou que não havia nenhuma razão para que a cultura ocidental se considerasse superior. Não foi o primeiro a fazê-lo, mas ele o faz, nesse livro, de maneira especialmente sintética, eloquente. *Raça e História* é uma das pré-condições, no meu entender, para o que vai se seguir anos mais tarde: a crítica dos fundamentos colonialistas da metafísica” (CASTRO, 2012, p. 255).

[49] “É esse o fundamento do perspectivismo. Este não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista” (DELEUZE, 1991, p. 36).

das cinzas e juntar os fragmentos de lógica ainda remanescentes. Entre pensamento e voz – “Ofereço o pensamento e só ouvem a voz? (IDEM, ibid, p. 84) –, o sujeito se torna a fímbria que separa o dentro e o fora, a fala e a escuta, uma fronteira, tabique ou uma câmara de ressonância,⁵⁰ tímpano:

[...] talvez seja isso o que sinto, que há um lá-fora e um lá-dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de um lado o de fora, de outro o de dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não sou nem de um lado nem de outro, estou no meio, sou o tabique, tenho duas faces e não tenho espessura, e talvez seja isso que sinto, eu me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado está o crânio, de outro o mundo, eu não sou de um nem do outro [...] (BECKETT, 1989, p. 104)

A distorção provocada pelo calor nas imagens desmente a geometria euclidiana (LEMINSKI, 2011, p. 140). O círculo, com seu lado de dentro e lado de fora bem delimitados, separados, sofre uma torção, uma dobra, e se torna uma banda de Moebius, em que, sem aboli-lo, o limite entre dentro-fora, sujeito-objeto, pensamento-linguagem, teoria-ação, se torna instável e, por outro lado, potencialmente produtivo. Pois, se a dúvida em tal estágio já não tem nada de metódica, a inquietação, a angústia,⁵¹ a admiração, a surpresa, sempre foi o motor de todo verdadeiro pensar, algo afirmado até pelo “catalogador” Aristóteles e por Descartes. Então: “Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos” (LEMINSKI, 2011, p. 94).

IV – O REAL CHEIO DE CÁRIES

Nas primeiras linhas do conto “Descartes com lentes”, o narrador menciona o “mar e os pássaros do Brasil”. No romance, Brasil surge latinizado, Brasília. Talvez relacionada com o fetiche no latim de Cartesius, visto como tábua de salvação no naufrágio representado pela Babel tropical, comentado anteriormente, a mudança também pode remeter a outras reflexões. A homonímia com o nome da capital federal, sede – centralizadora e isolada – do poder político no país, arrojada nas formas para ocupantes “patifes” (IDEM, ibid, p. 159), mesmo se tratando de um texto sobre aconte-

cimentos que, ficcionalmente, ocorreram durante a colonização, desperta no leitor a suspeita de que o texto apresenta temporalidades múltiplas, que se está a léguas do romance histórico, como os anacronismos comentados anteriormente vem a corroborar ao longo da leitura.

O tempo da narração é século XVII, um período de bastante indefinição na história colonial brasileira, em que não se sabia ao certo a quem caberia a honra de usar o chicote (portugueses, espanhóis, franceses, holandeses...), por assim dizer. Mais especificamente, abrange alguns anos, provavelmente os finais, da ocupação holandesa de trechos do litoral nordestino, contando a invasão de Salvador, de 1624 a 1654. Retornar ao passado do Brasil Colônia,⁵² à deglutição do Bispo Sardinha, ao pasmo de Hans Staden, aos primeiros passos dados pelo Brasil, muito antes de se pensar como nação, foi algo comum na literatura produzida no período ditatorial (1964-1985). Seguindo uma inclinação dos escritores brasileiros, por vezes imposta como quase obrigação, de pensar a nação e participar do esforço coletivo de construção (às vezes com contribuições críticas, outras apenas irmanados com as esferas de poder) do mito, esse “nada que é tudo”, da identidade nacional, não apenas a existência da censura do Regime Civil-Militar, impedindo⁵³ a abordagem direta das questões sociopolíticas contemporâneas, motivou a recuperação alegórica do passado colonial presente em obras como *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque, *A casa de vidro*, de Ivan Ângelo, *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado etc. O desejo de retroagir aos primeiros passos de uma trajetória que levou o país ao abismo do autoritarismo vigente, às suas raízes, numa concepção de história linear e causal, explica a presença desta estratégia nas produções literárias dos anos 1970. *Catatau* dialoga, em certa medida, com essa tendência, no entanto, em falsete, elaborando um contracanto, destoando no coro de seus pares literários pelo próprio modo de conceber o que seja uma alegoria.

Apesar de *Catatau* ser tida como proveniente de uma vanguarda alienada, nos esquemas categoriais limitados em que se pauta a vida cultural, as lutas por hegemonia no campo, o que desfavorece estudos sobre este aspecto da obra, há estudos que destacam o modo como a escrita leminskiana, tecida durante os chamados anos de chumbo da ditadura brasileira, se articula com o pesadelo da história. Seja em um texto em

[50] Menção à obra *À escuta*, de Jean-Luc Nancy.

[51] “Toda metafísica é a angústia do corpo” – Emil Cioran (Apud. CARVALHO, 2013, p. 190).

[52] Ressalte-se que o discurso anti-imperialista da esquerda e o próprio discurso nacionalista dos governos militares tiveram como cavalo de batalha, de modos diversos, a tópica da tão sonhada independência econômica e cultural.

[53] A censura às produções literárias foi desenvolvida de modo bastante aleatório se comparada à vigilância cerrada a outras manifestações culturais.

muitos pontos crítico ao projeto catatauesco como a tese *Catatau: literatura de obstrução num país bloqueado*, de Claudio Roberto Sousa, em que a obra é vista como o canto do cisne das vanguardas, contraditório e mal realizado, um projeto fracassado do qual o próprio “bandido que sabia latim” iria se afastar em suas posteriores produções,⁵⁴ seja em textos como “*Catatau*: o estandarte da insubordinação”, de Paulo de Toledo, ou a tese de Carlos Augusto Novais, *As trapaças de Occam*, mais receptivos ao experimentalismo radical de Leminski, é comum apontar que a relação com o contexto sociopolítico se estabelece de forma distinta do usual na literatura brasileira desenvolvida então.

A alegoria muitas vezes serviu apenas como um disfarce para a literatura representacional, naturalista,⁵⁵ documental, dominante nas produções em prosa do período. O “álibi”: as circunstâncias, o papel de substituir vozes amordaçadas. Justificável ou não, crença ingênua, ou, pior, crença no poder de ser a voz do outro, o certo é que os textos circulavam códigos cifrados de conhecimento público, pois todo mundo (inclusive o censor), sabia que A = B. A alegoria raramente provocava rupturas formais na narrativa ou alterações significativas no horizonte de expectativas dos criadores e dos consumidores de tais obras, não promovia mudança, apenas reconhecimento. Na alegoria barroca de Leminski, A pode ser B, pode não ser, como pode ser C, D, E... Por isso, principalmente ao se tratar de um texto como *Catatau*, é preciso tomar cuidado ao criar pontes entre o texto e a circunstância histórica em que foi concebido, pois o polaco não apontava suas lentes para as espumas e sim para o mar⁵⁶. Contudo, desconsiderar

a existência de tal relação, encarar a obra como um jogo de linguagem absolutamente autônomo (como se a linguagem não fizesse parte do jogo como um todo), é castrar um campo de possibilidades de significações essencial.

Não é a intenção neste espaço empreender um levantamento dos elementos presentes no fluxo verbal de Cartesius que remetem às circunstâncias políticas, sociais, culturais e comportamentais contemporâneas a sua escrita. Mas é possível entrever na bruma das reflexões obsessivas do narrador alguns traços. O primeiro é o próprio modo carnavalesco a que se refere ao domínio militar holandês no litoral pernambucano. Caracterizado como um estado policial, militarizado, a empresa dos holandeses não mede esforços para impor sua ordem nos trópicos, mesmo sendo assolada por ataques de índios, espanhóis e portugueses. Derrotados nas batalhas de Guararapes (1648-1649), momentos decisivos na história brasileira,⁵⁷ a “crônica” de uma morte anunciada do empreendimento militar-comercial da Companhia das Índias Ocidentais é satirizada ao ponto do “riso-sério” respingar no projeto de modernização conservadora encampado pelos militares e seus apoiadores, imposto violentamente, mas igualmente fadado ao fracasso: “Um dia isto será apenas capítulo na história da repressão escrita numa catacumba das cidades futuras por netos, de renato não feitos, recebendo todo esse eco” (LEMINSKI, 2011, p. 130).

“Quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui? Troia cairá, caiu Vrijburg. O real cheio de cáries vem aí” (p. 37). A profética visão da queda da torre de Vrijburg, onde sábios procuram esquadrinhar alguns dos despautérios dos trópicos, quando deveriam colocar “o Brasil inteiro num alfinete” (p. 35), não impede que o texto seja atravessado pelo léxico da violência do poder.⁵⁸ A longa história da dominação, seu esforço por impor a força sua visão de mundo, anulando outras, seja via catequização/propaganda, seja via extermínio/repressão, ecoa nas reflexões descoordenadas de Cartesius. Sem em momento algum ser explicitamente mencionado,⁵⁹ o autoritarismo burocrático e legalista da ditadura brasileira e seu discurso

[54] *Agora que são elas*, romance de 1984, apesar de igualmente não dar o braço a torcer à literatura naturalista, é uma *pulp fiction* perto da prosa obscura de *Catatau*.

[55] “O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder” (LEMINSKI, 1997, p. 46).

[56] Sobre o modo de pensar a relação entre estética e política aqui proposta, vale a pena retomar a epígrafe de *Claro Enigma*, de Carlos Drummond, contextualizada: “Voici un autre trait (rare, je pense) de mon signalement. “Les événements m’ennuient”. On me dit Quelle époque intéressante. Et je répons Les événements sont l’écume des choses. Mais c’est la mer qui m’intéresse. C’est dans la mer que l’on pêche, c’est sur elle que l’on navigue, c’est en elle que l’on plonge. Mais l’écume? Les événements sont des “effets”. Ils sont des produits de sensibilité, brusques précipitations ou simplifications, qui signalent le commencement ou la fin de quelque durée instituée et ils ne sont ou que des accidents d’une fois, de quoi l’on ne peut rien tirer ou que des conséquences, dont le principal intérêt est dans leur préparation ou dans leurs suites. L’histoire ne peut guère noter que des “événements”. Mais réduisez un homme aux faits les plus saillants et les plus faciles à percevoir et à définir sa naissance, ses quelques aventures, ses (?) et vous perdrez de vue la texture de sa vie. Réduire une vie à un “résumé”. C’est tout le contraire qui pourrait valoir quelque chose. Ainsi le “très beau vers” est un événement dans un poème mais il faut avouer qu’il tend à détruire ce poème, sa valeur le rend isolable. Il est une fleur que l’on détache de la plante, et dont se pare la mémoire. Un goût très raffiné pourrait donc condamner ces beautés trop jalouses de leur puissance singulière et suggérer de s’en priver quand elles viennent se donner. Ce renoncement vaudrait une étrange force d’âme” (VALÉRY, 1960, p. 1509-1510).

[57] “Se o Brasil fosse holandês, ninguém mais entendia batavina” (LEMINSKI, 2011, p. 90).

[58] Há menções a interrogatórios, confissões arrancadas, torturas, massacres, afogamentos, até ao pau de arara.

[59] Importante ressaltar que no discurso obsessivo, por vezes paranoico, de Cartesius, não é fácil distinguir o que seria uma descrição da realidade exterior ou o relato de uma ação presenciada do que é mero símbolo utilizado por sua mente para continuar esmiuçando suas dúvidas caóticas. Se, por exemplo, em determinado trecho está “narrando” um ato de violência de uma guerra que se desenrola a sua frente ou se continua refletindo sobre sua crise existencial, apenas usando imagens bélicas; normalmente, ocorre as duas coisas paralelamente, somadas a uma terceira, a relação com o presente da enunciação do autor-implícito da obra.

racional, positivista, progressista, sua (auto)defesa de servir à nação ao impor-lhe uma “paz mongólica”,⁶⁰ um Estado sem política, em que vige a anomia da lei,⁶¹ são corroídos em suas bases pela linguagem pluris-significante do texto e por uma ontologia variável que desestabiliza os fundamentos de tal ordem totalitária.

Outro elemento das décadas de 1960/1970 que perambula pelo texto anacrônico de Cartesius é a revolução contracultural. Faceta da obra de Paulo Leminski mais associada pelos comentadores a sua produção poética posterior ao calhamaço de 1975, apesar da simultaneidade da escrita dele e de muitos poemas publicados depois, desde o título da obra – oriundo da vida boêmia curitibana, ideia que surgiu enquanto arrastava o dionisiaco Occam para tomar “umas e muitas” nos bares de Curitiba e sempre escutava perguntas a respeito daquele catatau que levava debaixo do braço – se vê aspectos da rebeldia comportamental (e política) visitando o zôo de Mauritsstadt. Na antagonista principal das lentes, a erva – “riamba, pemba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaoults, gês e negros minas” (IDEM, ibid, p. 17) –, com todo o discurso *hippie* relacionado ao uso de alucinógenos na época (uma chave para abrir as portas da percepção), se encontra a referência de maior destaque a esse universo de questões contemporâneas à escrita. No entanto, na “ego trip” (p. 216) do narrador, há outros traços da revolução molecular empreendida pela juventude do maio de 1968.

Alguns embates caros ao pensar ininterrupto do protagonista possuem estreita relação com questões efervescentes no período. A disputa entre falar e fazer,⁶² pensar e agir, por exemplo. A postura anti-intelectual,⁶³ anti-acadêmica,⁶⁴ até anti-artística (contra uma certa arte institucionalizada), irracionalista que marcou os movimentos contraculturais

perpassa a concepção do ato de escrita subjacente à obra, pois ele não visa produzir um objeto, um bem de consumo, e sim deseja ser um ato e provocar atos. Quase performance. O rompimento da fronteira entre vida e arte, corpo e linguagem, consagrada em seus versos “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/seja poesia” (IDEM, 2013, p. 77), configura-se, por exemplo, nas reflexões sobre esgrima e dança, artes nas quais o corpo, a natureza, enfim, a vida, não é vista como objeto exterior a ser representado, interpretado pelo pensamento do sujeito dela distanciado. Essa concepção tradicional de arte, baseada na crença de um sujeito autônomo, que mantém posições fixas, confortáveis, para os criadores e usufruidores dos objetos artísticos, vira “cinza deste fio de ervas” (IDEM, 2011, p. 208), fumaça, ao se deparar com um texto provocador como *Catatau*.

Contudo, como apontado anteriormente, os trópicos de Leminski não são tão solares assim. Na pesada década de 1970, “*the dream is over*”, o *Flower Power* se deparava com as imagens da carnificina promovida no Vietnã e com o capitalismo tornando o desleixo de suas vestimentas, as chaves para abrir a mente e liberdade sexual em moda, comércio e paradigma de felicidade (Gozel); no Brasil, a década foi iniciada em 1968, com o “baixo-astral”⁶⁵ do AI-5, a repressão radicalizada pelo governo Médici, parte da esquerda abraçando a suicida luta armada. Apenas duas cores “permitidas”, os coloridos baianos foram gentilmente convidados a visitar *Portobello Road* e “os gramados verdes campos de lá” e Torquato, um dos símbolos da postura contracultural (“um poeta não se faz com versos”) não suportou a pressão e seguiu sua “sina de menino infeliz”. O polaco, apesar de louco paca, costumeiramente encontrado em situação idêntica à de Artisewski, demonstra ciência dos limites da postura contracultural. Não é apenas sua formação no seio da poesia concreta que o faz ter um pé atrás em relação à poesia marginal, por exemplo, que em seus piores momentos (vide Charles) traduziu o rompimento com a literatura canônica em adoção de uma ingênua espontaneidade,⁶⁶ informe e irrefletida. Se a poesia participante, a prosa representacional, a literatura confessional ou de denúncia se expunham ao risco de reproduzir apenas ideologias preexistentes, limitando o campo do pensar e do agir, a aparente liberdade total do “poemão” continha a armadilha de desfibrar a arte ao ponto de nivelá-la

[60] “[...] as bênçãos da paz mongólica. Uma que outra aldeia incendiada, sim: rebeldes... Uma que outra donzela estuprada? Concedo. Tudo, porém, porque heróis há muito afastados da sua base desenvolvem desejos cuja urgência vaginas destroçadas não deixam margem para dúvidas. Que importam algumas lágrimas, mesmo que milhares, se gerações sem cômputo desfrutarão dos invejáveis melhoramentos do domínio mongólico?” (LEMINSKI, 2011, p. 182).

[61] SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17. Referência à razão cínica, à paradoxal dupla normatividade do sujeito dentro de um sistema que subsiste apesar de seu esgotamento, que vigora, mas não significa. O capital “não precisa de crença” (Deleuze).

[62] “Saber bem para não fazer” (LEMINSKI, 2011, p. 74). “Quem sabe o que faz, não olha o que faz” (p. 75).

[63] “Pensar muito da sífilis” (LEMINSKI, 2011, p. 55).

[64] “O que se pode dizer da arte nada tem que ver com ela” (LEMINSKI, 2011, p. 54).

[65] “Podem ficar com a realidade/esse baixo-astral/em que tudo entra pelo cano//eu quero viver de verdade/eu fico com o cinema americano” (LEMINSKI, 2013, p. 200).

[66] “De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e ‘puro’: o bardo ‘puro’ seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de algum automatismo, desses que Pavlov explica... o mero continuador de uma rotina litero-hipnótica” (LEMINSKI, 1997, p. 13).

aos demais “discursos englobantes” (FOUCAULT, 1979, p. 171) correntes na sociedade, ao desprovê-la da mediação da forma (não entendida como fôrma, mas como organização da subjetividade pela/na linguagem), perdendo seu potencial de criar divergência, desvio, fraturas nesses discursos.

Catatau, posicionado na intersecção de duas normatividades radicalmente distintas, é um libelo – sem panfleto – contra a “palavra tirânica”,⁶⁷ seja a apossada pelas instâncias do poder e adjacências, seja a utilizada pelos seus adversários tradicionais, mas que com o mesmo compartilham a crença no “proregresso (LEMINSKI, 2011, p. 98)” e na ordem da fila indiana, além de gosto semelhante por sectarismos. Delineando bordas, jogando na relação contenciosa (e não consensual) entre visível e invisível, dito e não dito, tentando brechas para o advento da (rara) política real, aquela que não é sinônimo de polícia,⁶⁸ esse texto aberto, plurissignificante, polimorfo, busca resistir à violência do simbólico, à razão e seu potencial destrutivo, disposta a “matar para garantir o método” (p. 42) e abrir novos espaços, novos corpos, novas perspectivas.

Como graficamente expõe em carta a Régis Bonvicino, Leminski acreditava num princípio de expansão/mutação anárquico. Enquanto representa cada um seguindo sua linha reta (dogmáticos, partidários, bitolados, limitados), “nós” é uma explosão para todas as direções, aberta a todas as possibilidades. A liberdade da linguagem promovendo uma política, “uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida” (IDEM, 1997, p. 78).

V – (IN)CONCLUSÕES – HIPÓTESES

“Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses.

Façamos uma hipótese, por exemplo, este livro”.

(LEMINSKI, 2011, p. 60)

Linguagem que promove o divórcio litigioso entre som e sentido, pensamento pendular entre o cartesianismo e a metafísica canibal, fora e dentro do fluxo histórico, *Catatau* é o livro-hipótese por excelência. Nele

[67] “[...] a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem [...] Bem mais democráticas são a vida, as coisas e as obras de arte” (LEMINSKI, 1992, p. 18).

[68] Reflexões relacionadas com aspectos da obra do filósofo francês Jacques Rancière expostos em livros como *O desentendimento*, *A partilha do sensível*, *Políticas da escrita*, *O mestre ignorante* etc.

estética, filosofia e política compartilham, sem relação de dependência ou anterioridade, um mesmo gosto pelo risco (poesia é risco). Não é preciso se debruçar sobre suas cartas ou seus “anseios crípticos” para observar como sua concepção de arte e política é uma mistura de Trótski e Maiakóvski,⁶⁹ uma indissolúvel ligação entre estética e ética.

A revolução das formas é a única forma de revolução possível, pois a forma não é uma casca do real, o real não é,⁷⁰ o único “acesso” ao real são as fissuras na casca, o abalo dos significantes, pontos de desestabilização. A poesia – e, em sentido lato, *Catatau* se aproxima mais dela do que da “prosa do mundo” –, esse “inutensílio” (LEMINSKI, 1997, p. 78), é uma máquina de produzir diferença, criar indeterminações. “Poesia é impropriedade” (NANCY, 2015). Poesia é transformação. Metáfora. Metamorfose.

O solilóquio de Cartesius não é obra de um louco (“não louco, apenas tonto”), não está fora da realidade (caso isso fosse possível), não é puro experimento linguístico ou reflexão abstrata. Dentro, sem sair ou substituir, a literatura, discurso sem lastro, dêitico radical, por seu defeito de nascença, palavra órfã, sua posição parotópica – nem sempre explorada – possui a permissão para provocar desvios, deslocamentos, criar contextos.⁷¹ Sobredeterminando as palavras, as mesmas velhas palavras da tribo (no caso em pauta, misturando-as, deformando-as um pouco...), o poeta procura produzir abalos sísmicos que criem rachaduras nas placas tectônicas, talvez até desloque-as, mesmo sem ter o controle pleno sobre o processo, dependente de sua contraparte, seu duplo, o leitor.

Tímpano, borda, o texto de Leminski não se empedra, não se fixa, “não embolora”,⁷² mantém seu ritmo oscilante até a última frase, por sinal, uma interrogação, é um estar interessante (não ser) e fronteiro. Fronteira: para os gregos, lugar onde algo começa a se fazer presente; para os índios, local do acontecimento, do embate de perspectivas no meio da mata. Esfinge. Ao se tornar estrangeiro em sua própria língua, torcer a língua, fazer um gesto fundador,⁷³ não um reflexo, *Catatau* opta

[69] Trótski: “A arte só pode ser o grande aliado da revolução na medida em que permanece fiel a si mesma”. Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

[70] “Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica” (ZIZEK, 2010, p. 91).

[71] “Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço” (LEMINSKI, 2011, p. 60).

[72] “Quem vai embora, não embolora” (LEMINSKI, 2011, p. 141).

[73] “A palavra é um gesto fundador” (LEMINSKI, 1997, p. 74).

pelo devir e seu incalculável: “só o impossível é viável” (LEMINSKI, 2011, p. 61). Ao adentrar na ininteligibilidade, assume o risco, abdica da produção de um objeto belo, apto à fruição passiva, aos enquadramentos nos escaninhos políticos e estéticos, para promover uma intervenção, uma incisão, um ato que exige respostas, nem que seja o silêncio da absoluta incompreensão.

Instaurando uma cena conflitual, o desentendimento promovido pelo corte radical na linguagem, o “relato” de Renatus Cartesius para ser “digerível” exige do leitor um abandono de suas expectativas similar à traumática experiência vivida pelo narrador-protagonista e, principalmente, uma efetiva participação na construção do(s) sentido(s) do texto, uma atividade criadora que, potencialmente, pode proporcionar novos modos de subjetivação, diferentes perspectivas, novos espaços políticos.

Um dos raros textos em prosa que aparentam (mera aparência) ser tão difícil de ler quanto de escrever, *Catatau*, de suas primeiras linhas, até em sua epígrafe, que de modo inusitado é extraída do próprio texto, pergunta ao leitor insistentemente “trouxeste a chave?” No entanto, aqui não se trata de uma chave da alegoria, o segredo que tornará o obscuro claro. Não há sentidos ocultos, o óbvio é o enigma no mundo regido por Occam. Para o peregrino leitor que atravessa as páginas numa leitura dolorosa até a consumação,⁷⁴ não cabe a atitude de passividade, ser espectador viajando no barco da linguagem codificada, empedrada, Narciso preso à própria imagem, lendo sempre a “mesma voz”,⁷⁵ em tudo escutando Eco. Para atravessar o sertão quase sem veredas de Leminski é necessário ousar ser leitor-poeta, no mínimo, um “cocriador”, assumir o risco de perder suas certezas e até suas dúvidas prediletas para ouvir o que não está dito,⁷⁶ a palavra muda, delirar.⁷⁷ “Ler pelo não, além da letra/[...] Desler, tresler, contraler” (LEMINSKI, 2013, p. 223).⁷⁸

[74] “*Et quasi peregrinos per plaginas pertransire usque consumatio doloris legendi*” (LEMINSKI, 2011, p. 167).

[75] “Lá vamos nós/lendo sempre/a mesma voz.” (LEMINSKI, 2013, p. 363).

[76] A “verdade existe por si mesma; ela é o que é e não o que é dito” (RANCIÈRE, 2007, p. 88), reflexão sobre o processo de emancipação.

[77] Comentando aspectos da obra de Oswald de Andrade, Gonzalo Aguilar explica a etimologia do verbo delirar: “*Desviar-se, o sea delirar, que etimológicamente significa eso: apartarse del camino, de las huellas convencionales. Leer es errar en todas sus acepciones: no acertar, divagar, andar perdido.*” (AGUILAR, 2010, p. 28).

[78] “Ler pelo não, quem me dera/Em cada ausência, sentir o cheiro forte/do corpo que se foi,/a coisa que se espera./Ler pelo não, além da letra,/ver em cada rima vera, a prima pedra,/onde a forma perdida/procura seus etcéteras./Desler, tresler, contraler,/enlear-se nos ritmos da matéria/, no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,/navegar em direção às Índias e descobrir a América.”

Seria este um dos significados possíveis do desafio final da obra: “Vai me ler com outros olhos ou com os olhos do outro?” (IDEM, 2011, p. 208). Hipótese. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Por uma ciência del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Buenos Aires: Grumo, 2010

ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. *Revista de Antropofagia*, Ano I, Nº I, maio de 1928.

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Disponível em: idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf. Consultado em 01/12/2013.

BADIOU, Alain. *Deleuze. O clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltemir Dutra. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CALIXTO, Fabiano; DICK, André. A linha que nunca termina. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPOS, Haroldo. “Uma leminskiada barrocodélica”. In.: LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 235-239.

CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski, des(coordenadas) cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

_____. *Metaformose, de Paulo Leminski: entre mito e poesia*. In. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2º sem. 2013, p. 189-199.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In. _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 181-264.

_____. “Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro”. In. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 2, p. 251-267, 2012.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. . “*Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: Entretien (avec J.-L. Nancy)*.” Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/il-faut-bien-manger/>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DOLAR, Mladen. *The voice and the nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 149.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979,

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. 3ª edição, crítica e anotada. Curitiba: Travessa dos editores, 2004.

_____. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Descartes com lentes (conto). Curitiba: Col. Buquinista – Fundação Cultural de Curitiba, 1993.

_____. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

_____. *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1998

_____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Uma carta uma brasa através. Cartas a Régis Bonvicino (1976-1981)*. São Paulo: Iluminuras, 1992

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANDAGARÁ, Pedro. *História da edição de Catatau, de Paulo Leminski*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemanadeletras/com/Pedro_Mandagara.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2015.

MANIGLIER, Patrice. “*Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud*”. In: *Savoirs et cliniques*, 2005/1, nº 6, p. 149-160.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril 2013. Niterói: Contracampo, 2012, p. 126-145.

MENDONÇA, Maurício Arruda. “A oralidade no romance Catatau de Paulo Leminski”. In: *Boitatá n. 11*. Londrina: jan-jul. 2011, p. 59-73.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

MIGLIONI, Maria Luci Buff. *Sonhos sobre meditações de Descartes*. São Paulo: Annablume, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

_____. *Ego sum*. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *Fazer, a poesia*. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027845010>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no “Catatau”, de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 234-240

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento – Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 17.

SANDMANN, Marcelo (org.). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SOUSA, Claudio Roberto. *Catatau: literatura de obstrução em país bloqueado*. São Paulo: USP, 2008.

TECA, William Crusoé de Oliveira. *A Carnavalização de Descartes no Catatau de Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 2005. Dissertação de mestrado.

TOLEDO, Paulo de. *Catatau: o estandarte da insubordinação*. In. LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 246-253.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

ZERBINATTI, Bruna Paola. *Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski*. São Paulo: USP, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2010.



LITERATURAS DA FLORESTA

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014 e indicados para publicação pela Profª Lúcia Sá.

JAGUANHENHÉM:

UM ESTUDO SOBRE A

LINGUAGEM DO IAUARETÊ

— MARCEL TWARDOWSKY ÁVILA
— RODRIGO GODINHO TREVISAN

RESUMO

Em *Meu tio o Iauaretê*, Guimarães Rosa empreende em prosa um grande experimentalismo com relação à linguagem, utilizando-a como um instrumento em que, por meio da mescla entre o português e o tupi, aflora o hibridismo do narrador homem-onça. O uso do tupi no conto, sobretudo na forma do nheengatu, é bastante denso, devido a isso um estudo da elaborada linguagem da obra mostra-se muito revelador. Abordamos ao longo deste ensaio as variadas formas pelas quais o tupi mescla-se à língua portuguesa na narrativa de Rosa e sugerimos interpretações que decorrem do estudo desse hibridismo linguístico, que confere singularidade à linguagem denominada *jaguanhenhém*. Por fim, fornecemos um glossário em que listamos e traduzimos os termos tupis utilizados por Rosa. Desse modo, este trabalho busca preencher uma lacuna apontada por Haroldo de Campos em seu conhecido ensaio *A Linguagem do Iauaretê*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; português; tupi; hibridismo; homem-onça.

ABSTRACT

In *Meu tio o Iauaretê*, Guimarães Rosa renders a great experimentalism regarding language into prose, using it as an instrument in which the jaguar-man narrator's hybridism emerges, by means of a blend of Portuguese and the Tupi language. The use of the Tupi language, especially in the Nheengatu form, is remarkably dense, because of that a study of the elaborate language in this work turns out to be quite revealing. Throughout this paper, we approach the various forms in which the Tupi language blends with Portuguese in Rosa's narrative, and suggest interpretations that stem from the study of such linguistic hybridism, which endows some uniqueness to the language denominated *Jaguanhenhém*. Finally, we present a glossary in which we listed and translated the items in the Tupi language used by Rosa. Thereby, this paper aims at filling a gap pointed out by Haroldo de Campos in his well-known *A Linguagem do Iauaretê* essay.

Keywords: Guimarães Rosa; portuguese; tupi language; hybridism; jaguar-man.

MUATUKASAWA

Meu tio o Iauaretê upé Guimarães Rosa umunhã manungara amurupi retana marandua nheenga irúmu. Aé umupuraki kuá nheenga, umunáni uaá tupi *português* irúmu, maié iepé tendaua mamé usini nhaã mira-iauaretê

munanisaua. Aikué siía mã tupi suiudara kuá marandua nheenga resé, aintá uiukuau píri nheengatu rupi. Iasikári ramé iakuau puranga píri kuá marandua nheenga reseuara aé umukameẽ siía mã iandé arama. Kuá muraki upé iamukameẽ maiesaua-itá marupi tupi uiumunáni *português* irúmu kuá Rosa mbeusaua upé, asuí ianheé mã usêmu-kuau iandé arama kuá *jaguanhenhém* suí iasikári ramé i rupi. Pauasá-pe iameẽ iepé nheenga-tiua mamé iambúri panhẽ nheenga-itá tupi suiudara Rosa umupinima uaá kuá marandua resé, asuí iamusasá aintá *português* kiti. Kuá iané muraki úri, aramé, upurakári iepé tendaua ipuraíma uaá kuera, maié umukameẽ uana Haroldo de Campos i muraki serakuena upé, sera uaá *A Linguagem do Iauaretê*.

Nheenga-itá tuixaua: Guimarães Rosa; português; tupi; munanisawa; mira-iauaeté.

1. INTRODUÇÃO

Haroldo de Campos (HC), em seu conhecido ensaio *A Linguagem do Iauaretê*, afirma que o conto *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa (GR), representa, a seu ver, o estágio mais avançado do experimento desse autor com a prosa. Tal afirmação é estabelecida conforme a justificativa de que nessa obra “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (CAMPOS, 1992, p. 59).

A inovação linguística em *Meu tio o Iauaretê* concretiza-se por meio da mescla de vocábulos tupis e portugueses, ora estes exercendo influências sobre aqueles, ora aqueles sobre estes. A densa presença do léxico tupi mesclado à língua portuguesa ao longo do conto é o principal elemento de hibridismo da obra, que simbolicamente abarca e representa todas as outras dualidades atribuídas ao narrador. Em várias passagens os vocábulos indígenas intercalam-se com termos lusitanos semanticamente equivalentes, conferindo ao texto uma natureza bilíngue de autotradução. Isso permite uma intensa utilização dos vocábulos tupis sem que haja uma perda danosa de entendimento por parte dos leitores.

Há de se considerar que a língua tupi majoritariamente empregada no conto não é a língua falada à época da chegada dos primeiros europeus à terra posteriormente chamada Brasil, mas sim o nheengatu, como também passou a ser chamada a evolução da língua geral amazônica a partir de meados do século 19. Antes de nos atermos à análise do conto e à sua linguagem, passemos a um breve histórico do idioma tupi e das línguas gerais que dele se originaram.

1.1. O tupi e as línguas gerais

Ao chegarem ao litoral das terras que constituem atualmente o Brasil, os colonizadores europeus se depararam com povos que falavam em sua maioria o idioma que seria, posteriormente, chamado de tupi, inicialmente também denominado língua brasilica. Este foi o idioma vigente em algumas das primeiras povoações e aldeamentos coloniais em solo brasileiro, dando origem a, pelo menos, duas línguas gerais¹ cujos usos se expandiram por vastos territórios: a língua geral paulista e a língua geral amazônica.

A língua geral paulista, também conhecida por língua geral meridional ou tupi austral, formou-se no ambiente mestiço da capitania de São Paulo do século 16, a partir do tupi de São Vicente e do vale do Tietê. Esse idioma teve seu uso difundido no contexto das bandeiras e entradas para territórios até então alheios ao uso do tupi, como terras que hoje pertencem a Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e norte do Paraná. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 129), essa língua provavelmente perdeu o predomínio em tais territórios já na primeira metade do século 18, sendo gradativamente sobrepujada pelo idioma lusitano. Os últimos registros, de que temos conhecimento, de contatos com falantes da língua remontam às primeiras décadas do século 19, como os relatos de Auguste de Saint-Hilaire (1937, pp. 253, 254 e 255) e de Hercule Florence (*apud*: HOLANDA, 1995, p. 130). Atualmente a língua geral paulista não mais possui falantes e carece de estudos mais aprofundados, tanto no âmbito linguístico como no que concerne à sua história social, o que é dificultado pelos escassos registros escritos que se têm a seu respeito.

O processo de formação da língua geral amazônica (LGA) remonta ao início do processo colonial nas terras do Grão-Pará em 1616, ano em que as primeiras tropas portuguesas se estabeleceram na região da Costa do Salgado, fundando o Forte do Presépio. Ao chegarem à região litorânea dos atuais estados do Maranhão e Pará, os colonizadores se depararam com índios tupinambás, falantes de uma variante dialetal da mesma língua tupi com a qual já haviam entrado em contato na costa atlântica de Pernambuco. Esta se tornou a principal língua veiculada nos

[1] Há indícios de que teria se formado também uma língua geral de base tupi no sul da Bahia. Para mais informações sobre esse assunto, cf. Lobo, Tânia C. Freire et al. “Indícios de língua geral no sul da Bahia na segunda metade do século XVIII”. In: Lobo, Tânia et al. (Org.). *Para a história do português brasileiro. vi: novos dados, novas análises*. Salvador: Edufba, pp. 609-630.

aldeamentos missionários que se formaram nessa região para a catequização dos indígenas. À medida que tais aldeamentos passaram a subir os rios amazônicos, congregando indígenas das mais variadas proveniências étnicas e linguísticas, o tupi perdia o caráter de idioma étnico dos tupinambás e transformava-se num vernáculo supraétnico, servindo à comunicação entre europeus e autóctones de variadas etnias. Ao longo desse processo, o idioma teve sua tipologia gradativamente afastada da do idioma dos tupinambás, devido, justamente, às influências resultantes de constantes contatos com outros sistemas linguísticos. A partir da segunda metade do século 19, após um contínuo processo de variadas alterações, esse idioma passa a ser nomeado também como nheengatu². Nesse momento, por vários motivos³, a língua portuguesa já ganhava espaço na região amazônica e a língua geral, por sua vez, passava a ter cada vez menos falantes.

Hoje em dia, apesar da expressiva diminuição do número de seus falantes, o nheengatu continua servindo à comunicação de alguns milhares de habitantes da Amazônia, sobretudo na região do Alto Rio Negro, em territórios do Brasil, da Venezuela e da Colômbia, onde a Lei 145/2002, aprovada no dia 22 de novembro de 2002, concedeu a esse idioma, junto ao tukano e ao baniwa, a condição de língua cooficial do município de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas.

Foi, contudo, justamente na segunda metade do século 19 e começo do século 20, após o início do referido processo de declínio no número de seus falantes, que um crescente interesse pelo idioma levou à composição de diversas obras sobre o nheengatu, como o dicionário do conde italiano Ermano Stradelli, publicado em 1929, e a gramática do amazonense Pedro Luis Simpson, cuja primeira edição é de 1877. Além disso, nessa época, viajantes coletaram e traduziram a literatura oral que era transmitida em nheengatu, publicando-a em obras bilíngues – nheengatu/português. São os casos do general Couto de Magalhães, cuja obra, *O Selvagem*, foi publicada em 1876; do botânico João Barbosa Rodrigues, autor de *Poranduba Amazonense*, obra publicada em 1890; e de Antônio Brandão de Amorim, cujas *Lendas em Nheengatu e em Português* foram publicadas postumamente na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

(IHGB), em 1926. Amorim, na realidade, traduziu e organizou narrativas coletadas por um indígena chamado Maximiano José Roberto, que não levou créditos na publicação (FREIRE, 2011, p. 145). Essas obras marcam um período em que as traduções do nheengatu para o português foram importantes, tendo desdobramentos na história da literatura brasileira, já que serviram de inspiração ao movimento modernista, não só pela linguagem, mas também pelas tramas pioneiras. Segundo o historiador Bessa Freire, “Mário de Andrade, com Macunaíma, e Raul Bopp, com Cobra Norato, talvez tenham sido os escritores que mais dívidas contraíram” com os autores desses textos (FREIRE, 2011, p. 146). GR também teve contato com obras sobre o nheengatu e bebeu muito dessas fontes para a construção de seu *jaguanhenhém*. Assim sendo, apesar da obviedade de tal observação, é bom atentarmos para a natureza extremamente autoral da linguagem do sobrinho do *iauairetê*, pela ficcionalidade de um falante de nheengatu encontrar-se em pleno sertão mineiro.

No entanto, um elo entre ficcionalidade e realidade pode ser estabelecido se atentarmos ao nome do grupo indígena a que a mãe do homem-onça pertencia: “(...) minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui” (ROSA, 2007, p. 215). Os etnônimos tacunapeua e peua referem-se ao povo também conhecido como taconhapé, grupo que, segundo o padre João Felipe Bettendorf, utilizava a língua geral e habitava a região do sertão do Xingu, “o religioso refere-se inclusive a esse espaço como ‘sertão dos Taconhapé’” (BETTENDORF *apud* CHAMBOULEYRON & MELO, 2008, p. 1). O povo taconhapé, segundo Curt Nimuendaju, desapareceu no final do século XIX e começo do século XX (NIMUENDAJU *apud* CHAMBOULEYRON, 2008, p. 55).

É curioso notar que implicitamente GR parece justificar a ocorrência da língua geral no sertão mineiro ao mencionar o nome do grupo tacunapeua. Com isso, são reforçados os laços linguísticos que o narrador mestiço possui com sua falecida mãe, manifestos em sua fala, repleta de nheengatu.

Apesar das considerações feitas anteriormente, com o objetivo de distinguirmos o tupi antigo, registrado pelos jesuítas nos séculos 16 e 17, da LGA, em seus distintos estágios históricos, é preciso dizer que em nossa análise não seremos sempre tão precisos quanto à nomeação linguística, valendo-nos, por vezes, do termo “tupi” de forma genérica, com relação a todos os dialetos e estágios de evolução da língua brasílica dos primeiros séculos coloniais e com relação às línguas gerais de base tupi. Assim, pretendemos evitar ao longo do texto um adensamento tecnicista que prejudique a compreensão daquilo que nos parece mais essencial. O termo “tupi”, além do mais, é passível dessa utilização abrangente, pois foi ao longo dos séculos utilizado de forma genérica para as mencionadas variantes regionais e diacrônicas, o que é corroborado pelo fato de

[2] Este nome significa “língua boa” (*nheenga* “língua” + *katu* “boa”), em referência à amplitude das comunicações que ela possibilitava, entre diversas etnias e numa vasta área geográfica.

[3] Para informações detalhadas a respeito dos processos de expansão e declínio da LGA, cf. FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel: a história das línguas na Amazônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

nheengatu ser conhecido, ainda hoje, como “tupi amazônico” ou “tupi moderno”. Vale dizer ainda que durante muito tempo não foi clara, entre estudiosos do assunto, escritores e poetas, a distinção entre o tupi antigo e o dheengatu, sendo este muitas vezes tomado por aquele. Basta, portanto, termos em mente que a influência tupi mais direta na linguagem do conto provém do dheengatu. Na medida em que essa língua, por sua vez, tem o tupi antigo como base, quase toda a sua influência remonta ao tupi antigo. Distinções mais precisas serão feitas quando as considerarmos necessárias ou enriquecedoras para o escopo do trabalho⁴.

Além da breve análise de alguns aspectos da linguagem que GR utiliza no conto, cujo objetivo é o de mostrar a variedade de formas que o hibridismo assume no texto, elaboramos também um glossário⁵ com os termos de origem tupi/nheengatu presentes na fala do sobrinho do *iauaretê*. Tal glossário vem preencher uma lacuna apontada por HC em sua publicação sobre a linguagem em *Meu tio o Iauaretê*: “um levantamento completo do glossário tupi usado direta ou veladamente nesta ‘estória’ seria bastante revelador” (CAMPOS, 1992, p. 60).

2. ANÁLISE

No conto *Meu tio o Iauaretê*, GR utiliza uma engenhosa mescla de tupi e português para representar a transformação do narrador-onceiro em jaguar. Esse personagem é marcado pelo hibridismo, pela mestiçagem, em vários níveis ou aspectos de sua constituição: filho de pai branco e mãe indígena, o homem-onça, amigo e inimigo, fala um português mesclado com tupi (sendo a língua indígena associada no conto à fala dos felinos: o *jaguanhenhém*). Como é típico da escrita roseana, o texto é repleto de brincadeiras, jogos, sugestões e possíveis relações entre palavras e frases, cunhados das mais variadas formas.

Já no começo da obra, quando o narrador fala de seu finado companheiro de rancho, o preto Tiodoro, lemos: “Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença” (ROSA, 2007, p. 192). No trecho, é clara a ambiguidade da pergunta “Eu cá sei?”, que sugere também a leitura “Eu

cacei?”. Isso fica mais evidente conforme avançamos no texto, percebendo a tentativa inicial do rancheiro de se eximir das mortes humanas por ele citadas, até que por fim confessa sua participação nos óbitos, sendo que em alguns casos, como no mencionado acima, teria literalmente caçado a vítima, durante sua transformação em onça.

Algumas vezes, entretanto, os jogos de palavras envolvendo o tupi não são recuperados por meio de equivalências na língua portuguesa, o que justifica um exame mais detalhado, capaz de elucidar a lapidação da rica linguagem do texto e até mesmo sugerir possíveis interpretações que emergem desse amálgama luso-tupínico.

2.1. O tupi no jaguanhenhém: a diversidade dos hibridismos⁶

A mescla entre idiomas aparece, por exemplo, em termos como “munhamunhando” e “mucunando”, nos quais o autor utiliza o gerúndio do português sobre temas verbais do dheengatu: *munhamunhã* (zombar, escarnecer); *mucuna* (engolir). Em outros casos, GR brinca com a semelhança entre termos de ambas as línguas, pontuando toda a obra com, sobretudo, pequenas palavras e interjeições que acessam significados nos dois universos linguísticos. Entre eles podemos citar o reincidente *será*, termo idêntico a uma partícula que serve para marcar interrogações no dheengatu (oriundo do *serã*, do tupi antigo), e que pode desempenhar função similar no português brasileiro. Além dessa palavra, o narrador também marca algumas de suas perguntas com *ta-há*, outra partícula interrogativa do dheengatu – *tahá* ou *taá* –, que pode entrar em ressonância com o “tá?”, comum nos finais de questões no português do Brasil. Vale ainda citar a interjeição “ixe”, que se confunde por vezes com o pronome indígena *ixé* (eu); *n’t*, *n’t* e *ti* reverberam, por sua vez, a negação em dheengatu – *inti*, *nti* ou *ti* –, bem como lembram o muxoxo “tsc, tsc”, utilizado com frequência nas histórias em quadrinhos, indicando um sinal de decepção ou reprovação a algo. Outros casos análogos podem ser consultados no glossário, assim como

[4] Neste trabalho os termos “tupi”, “LGA” – ou simplesmente “língua geral” – e “dheengatu” serão utilizados como nomeações que se acumulam ao longo dos períodos evolutivos do idioma, ou seja, o dheengatu poderá ser chamado de “tupi” ou “LGA”, mas o tupi antigo não será nunca referido por “LGA” ou “dheengatu”.

[5] Cf. Apêndice 1 – Glossário dos termos de origem tupi em *Meu tio o Iauaretê*.

[6] Não há uma grafia oficial ou unificada para o dheengatu, tampouco para o tupi antigo. Neste trabalho a multiplicidade de grafias dos termos tupis ficará bem evidente, pois apesar dos riscos de confusão que tal diversidade pode gerar, pareceu-nos que criaríamos tanta ou mais dificuldade se pretendêssemos homogeneizar a ortografia. Quando nos referimos a termos utilizados por GR, tentamos manter uma grafia semelhante à sua. As citações de outros autores, evidentemente, vêm com suas grafias originais. O acento circunflexo sobre as vogais *i* e *u* não terá nunca valor tônico nos vocábulos tupis deste artigo: em explicações e exemplos nos quais empregamos o tupi antigo, utilizamos, por vezes, *î* e *û* para marcar as semivogais. O *y* que aparece em vocábulos do tupi antigo é uma vogal média, cujo fonema correspondente encontra-se entre o do *i* e o do *u*. No dheengatu, o *y* aparece ora como a representação de um resquício do fonema do tupi antigo, ora como a marca da semivogal *i*, dependendo da ortografia utilizada pelo autor citado.

as interjeições peculiares ao nheengatu (embora algumas delas tenham entrado no português de algumas regiões da Amazônia), como o uso da exclamação de repulsa *axi*, muitas vezes repetida pelo caçador de onças.

Para darmos outro exemplo de uma brincadeira com signos linguísticos que repercutem nos dois idiomas, podemos citar a continuação da explicação que o narrador tece no começo do conto, sobre a morte do preto Tiodoro: “(...) morreu de doença. Macio de doença” (ROSA, 2007, p. 192). A palavra *maaci*, ou *maci*, significa “doente” em nheengatu, assim, nesse trecho, a autotradução típica da narração do onceiro camufla-se pela desvirtuação do termo tupi num significante similar da língua portuguesa, o que confere uma linguagem poética ao sertanejo. Da mesma forma, o nheengatu está também latente em outras palavras ou expressões do vocabulário do caçador, que a primeira vista podem parecer puras construções do português. Um bom exemplo é a expressão “boca-torta”, utilizada pelo narrador como sinônimo ou alcunha do Diabo. Esta é exatamente a tradução literal de Íuruparĩ (do tupi antigo, *îuru* “boca” + *parĩ* “torta”), entidade tupi cujo nome os missionários utilizaram, especialmente na região norte, para traduzir o conceito de Diabo presente na cosmologia cristã. Esse termo carrega até hoje, em nheengatu, a acepção de Diabo⁷.

Ainda mais camuflado está o tupi no nome “pedra-morta”, que segundo o onceiro situa-se no meio da vereda onde a onça Papa-Gente costuma beber água. Essa pedra serve de suporte para o felino, que nada até a rocha e pisa sobre ela, parecendo, assim, que “tá em-pé dentro d’água” (ROSA, 2007, p. 218). O sentido por trás do termo “pedra-morta”, literalmente, emerge do tupi: *itá-byra* significa “pedra emersa”, “pedra erguida”, “pedra levantada” (*itá* “pedra” + *byra* “emersa, levantada, erguida”)⁸. Este seria um nome adequado a uma pedra cuja superfície se sobressai, atingindo a lâmina d’água, no meio de uma vereda. Agora, o termo *ambyra*, que assumiu a forma *ambira* no nheengatu, significa “finado, morto”, e, assim, *itá-ambyra* ou *itá ambira* significaria “pedra morta”. Aqui, portanto, GR joga com o efeito causado por uma pequena corrupção do termo tupi, que altera seu significado numa forma que é própria deste idioma, pela semelhança fonológica entre vocábulos que em outras línguas, como é o caso do português, não teriam qualquer relação.

Além desses exemplos, nota-se uma correspondência velada entre o sistema numérico do tupi e os nomes dos números, em português, utilizados pelo narrador para comunicar ao interlocutor quantas onças já havia matado: “Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes” (ROSA, 2007, p. 195). Havia no tupi antigo apenas nomes para os números de um a quatro. Após o contato com os europeus, sabe-se que quando era necessário fazer referência a quantidades maiores, eram utilizados circunlóquios como *xe pó* (minhas mãos) para se referir ao número dez e *xe pó*, *xe py* (minhas mãos, meus pés) para o número vinte. O sistema numérico do nheengatu provém dos antigos circunlóquios tupis, visto que os números com nomes próprios que organizam toda a contagem, continuam a ser apenas os de um a quatro (*iepe* “um”; *mukūi* “dois”; *musapĩri* “três”; *irundi* “quatro”).⁹ A estes se soma a utilização da palavra *pu* (mão), que indica o número cinco e que por meio de multiplicações (*mukūi pu*, “duas mãos” → “dez”) e somas (*pu mukūi*, “mão (e) dois” → “sete”) permite que se expressem quantidades maiores. A fala do caçador constitui-se num circunlóquio no qual a repetição de cálculos envolvendo números pequenos permite que seja atingida a quantidade pretendida (cento e sessenta), lembrando assim o sistema numérico do tupi. Outra passagem na qual o tigreiro transparece um apego aos numerais originalmente presentes no tupi, recorrendo à utilização da soma para expressar uma quantidade maior, encontra-se neste excerto: “Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas” (ROSA, 2007, p. 221).

Outra característica marcante do tupi, seja na variante antiga, falada pelos indígenas da costa litorânea, ou na LGA, presente ainda na variante atual do Rio Negro, é a reduplicação de verbos e adjetivos. A reduplicação dos verbos geralmente leva seu significado a um aspecto frequentativo. Vale dizer que se o vocábulo for paroxítono, a última sílaba, átona, cai no primeiro termo da reduplicação. Podemos citar exemplos presentes no conto: *mundéu* (enfiar, meter / vestir) → *mundéu-mundéu* (ficar enfiando, enfiar repetidas vezes / ficar vestindo); *sacêmo* (gritar, gemer) → *sacê-sacêmo* (ficar gritando, ficar gemendo, gritar repetidas vezes). O onceiro, em sua fala, não se limita a reduplicar termos tupis, utilizando o mesmo procedimento com palavras do português, o que, temos de admitir, não

[7] Além desse significado atrelado ao Diabo da cosmologia cristã, *Iurupari* nomeia uma entidade mítica ou religiosa presente em muitas narrativas amazônicas, conhecida em português por Jurupari. Na realidade, tratam-se de várias entidades, de tradições culturais distintas, porém portadoras de características em comum, todas nomeadas por um só termo na língua geral.

[8] Esta é a etimologia da cidade mineira de Itabira, onde nasceu o poeta Carlos Drummond de Andrade.

[9] Simpson fornece num apêndice de sua gramática (SIMPSON, 1955, p. 125) nomes para os números de um a dez, a partir dos quais se organizaria um sistema decimal em nheengatu. Os nomes que ele fornece para os numerais de seis a dez, no entanto, são de origem incerta, e não encontramos na literatura outras referências à utilização de tais nomes associados aos algarismos. São, além do mais, totalmente desconhecidos dos atuais falantes de nheengatu do Rio Negro. Era, provavelmente, um sistema de circulação muito restrita, podendo tratar-se até mesmo de uma proposta do autor a ser incorporada na língua e não da descrição de um sistema que ele presenciou em uso.

é de todo estranho ao português brasileiro, sobretudo em suas variantes orais. A reincidência, contudo, chama a atenção, bem como a variedade de formas como ocorre: “Tapão, tapeja”, “pula pulão”, “anda andando”, “mião-miã”, “cheirou, cheira-cheirando” (ROSA, 2007, pp. 199, 201, 203, 208 e 207). A mistura de português e tupi ganha um aspecto jocoso e gracioso em trechos como: “não cavacava chão pra tirar mandioca” (ROSA, 2007, p. 230). Nesse caso, a reduplicação do verbo cavar alude ao verbo cavoucar (não cavacava → não cavoucava).

No caso dos adjetivos, a reduplicação, no tupi, geralmente indica uma forma superlativa, significa um aumento na intensidade da característica correspondente a tal adjetivo. GR explora esse procedimento não apenas reproduzindo a forma indígena *porã-poranga*, mas cunhando um equivalente com palavras do português, que é muito repetido ao longo da obra: “bom-bonito” (e seu correspondente feminino “boa-bonita”). A eficácia dessa irreverente tradução poética vale-se do fato de que *poranga*, que tem geralmente o significado de “bonito”, “belo”, no tupi antigo, passa a abarcar também, no nheengatu, a acepção de “bom” e até mesmo a do advérbio “bem”. A abrangência semântica de um mesmo vocábulo do nheengatu, que originalmente corresponde a “bonito”, mas passa a ser usado para qualificar algo que é “bom” ou uma ação que é “bem” executada, deixa também seus rastros em outras falas do narrador mestiço: “É bom. Fumo muito bonito, fumo forte.”; “Que cheira bom, bonito, é carne.”; “(...) com as pintinhas pretas bubuiando bom (...)”; “Mata um, mata bonito!” (ROSA, 2007, pp. 193, 193, 207 e 220).

Passando a mais um elemento bastante atrelado à oralidade, cumpre analisar o aproveitamento morfo-fonológico de que GR faz do sufixo diminutivo “-im”, típico do dialeto mineiro – “pouquim”, “devagarim”, “mansim”, “dinheirim”, “espelhim”, “sozim”, “porco-espim”, “Tiaguim” –, associado ao sufixo -ĩ, morfema correspondente ao diminutivo em tupi: *jaguaraim* → “oncim”.

Ainda quanto a aspectos fonológicos, notamos que alguns nomes de personagens do conto são, na realidade, nomes próprios tradicionais da língua portuguesa, adaptados à fonologia do nheengatu: Uarentim (de “Valentim”), Riopôro (de “Leopoldo”), Rauremiro (de “Valdemiro”), Rima Toruquato (de “Lima Torquato”). Nesses nomes próprios percebemos alterações fonéticas similares às ocorridas com termos do português que entraram como empréstimos na LGA. Como esse idioma não permite certos encontros consonantais e não possui alguns dos fonemas presentes na língua portuguesa, alterações são necessárias para permitir que palavras “estrangeiras” se adequem a seu sistema fonológico. Entre os fonemas que não integram a LGA podemos citar aqueles que

representamos em português pelas letras “v”, “l”, “z” e “d” (há no tupi apenas o que representamos por “nd”, mas não pelo simples “d”). Sendo assim, encontramos na LGA, entre outros, os seguintes empréstimos: *panéra* (de “panela”); *cauaru* (de “cavalo”), *curuçá* (de “cruz”), *xirura* (de “ceroula”, porém significando “calça”), *camarara* (de “camarada”), *surara* (de “soldado”). Os nomes próprios citados acima, conforme fica claro na confrontação com os empréstimos mencionados, não passam de versões dos nomes portugueses aqui sugeridos, com a substituição das letras “v”, “l” e “d” por outras letras cujos respectivos sons se adequam à fonologia da LGA. Talvez num processo análogo, porém resultando numa adaptação fonológica incompleta, tenha sido cunhado o nome Siruvéio (de “Silvério”). Adaptações parciais podem ser vistas em outros termos presentes no conto, como “curuz”, que podemos situar entre “cruz” e *curuçá*.

Além das características linguísticas aludidas, podemos vislumbrar outras possíveis pistas do nheengatu na sintaxe da narrativa. Um bom exemplo encontra-se neste excerto: “Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei...” (ROSA, 2007, p. 234). A falta da conjunção integrante “que” em *Preto Tiodoro falou eu tenho*, nos remete à língua geral, que carece de conjunção análoga. Vejamos como ficaria a tradução dessa frase para o nheengatu: *Tapaiuna Tiodoro unheé ixé ariku*. Fica claro, então, a correspondência entre a sintaxe das duas sentenças: (Tapaiuna/Preto) (Tiodoro/Tiodoro) (unheé/falou) (ixé/eu) (ariku/tenho). Vemos algo análogo nos excertos “Não falei – eu viro onça?” e “Eu falei: eu ajudava, levava.” (ROSA, 2007, pp. 234 e 233). Outra marca sintática que nos estimula a considerar um substrato gramatical do nheengatu na fala do onçeiro é a repetida supressão do verbo “ser”, verbo que não existe, por sua vez, no idioma tupi: “Eu sou onça... Eu – onça!”; “Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande”; “Eu panema não, eu – marupiara”; “Mecê bom-bonito, meu amigo meu”; “Eu tapijara, sapijara (...)” (ROSA, 2007, pp. 204, 223, 227, 213 e 230). Em nheengatu, teríamos, por exemplo: *ixé* (eu), *iauairetê* (onça) → *ixé iauairetê*, “eu (sou) onça”.

O caso mais interessante, porém, de possível utilização da sintaxe tupi com o léxico da língua portuguesa, encontra-se no seguinte trecho: “Vem por de dentro. Onça mão – onça pé – onça rabo... Vem calada, quer comer.” (ROSA, 2007, p. 196). A leitura desse fragmento nos remete a um aspecto da sintaxe típica do nheengatu (e também do tupi antigo), na qual a relação genitiva é formada pela justaposição de termos na ordem contrária àquela em que eles apareceriam numa sentença da língua portuguesa: *iauairetê* (onça), *pu* (mão); então, *iauairetê pu* → “mão de onça”. Sendo assim, se traduzirmos apenas as palavras do nheengatu para o português, mantendo a sintaxe daquele idioma, teremos:

iauairetê pu → “onça mão”. O mesmo vale para “onça pé” – *iauairetê pi* – e “onça rabo” – *iauairetê ruaia*. A partir da interpretação proposta, teríamos aí híbridos português/nheengatu, o primeiro ocupando o nível semântico e o segundo o nível sintático. Uma “tradução completa” para a língua portuguesa nos levaria, pois, à sequência de relações genitivas: “mão de onça – pé de onça – rabo de onça”. Vemos, então, como a língua aparece no conto como o meio em que se dá a transformação: a mescla de tupi com português simbolizando a duplicidade da condição do protagonista homem-onça. Ao relermos a mencionada passagem efetuando a “tradução” aqui proposta, temos: “Vem por de dentro. Mão de onça – pé de onça – rabo de onça... Vem calada, quer comer”. Assim, essa passagem, além da manifesta menção à onça que vem por dentro do mato, pode nos remeter também à fera que vem das entranhas do sobrinho do *iauairetê*, transformando seus membros e sua linguagem. Podemos comparar o trecho analisado com o início de sua transformação em jaguar, que ocorre mais adiante no conto: “Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...” (ROSA, 2007, p. 223).

2.2. O Sejuçu¹⁰

Saindo agora das considerações envolvendo influências do tupi no nível sintático da narração, voltemo-nos para um termo da língua geral cuja rede de significações é muito grande e cujo conhecimento influência bastante na interpretação de um trecho da narrativa. Trata-se do *sejuçu*, nome atribuído pelos falantes da língua geral à constelação das plêiades, conjunto de estrelas muito importante na astronomia de diversas etnias indígenas do território brasileiro (e também de outras etnias mundo afora), cuja movimentação no firmamento era utilizada para marcação temporal. Prestemos atenção ao seguinte excerto: “Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas. A’bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu...” (ROSA, 2007, p. 221).

Ao *sejuçu* associam-se muitos mitos e lendas, alguns dos quais foram coletados, em nheengatu, na segunda metade do século 19, pelo general Couto de Magalhães e também pelo biólogo Barbosa Rodrigues, que os publicaram com tradução para o português, respectivamente, nas obras *O Selvagem* e *Poranduba Amazonense*, em meio a outras narrativas em

língua geral¹¹. A narrativa que melhor nos ajuda a interpretar o fragmento acima, entretanto, foi ouvida durante trabalhos de campo na região do Alto Rio Negro, quando conversávamos com a professora Celina Menezes da Cruz, falante de nheengatu. Debatíamos sobre diversos assuntos e em algum ponto da conversa abordamos o *siuuci* – como é chamado o *sejuçu* no nheengatu da região – e o número de estrelas que o compõem. A professora nos disse, então, que normalmente conseguimos contar apenas seis estrelas quando olhamos em direção a essa constelação, já que uma delas aparece muito pequenina no firmamento. Quando, porém, olhamos para o *siuuci* e contamos sete estrelas, significa que nossa morte está próxima: é sinal de que iremos morrer até o fim do ano. Ela ainda acrescentou que certa vez estava sentada à noite na companhia de um de seus irmãos, ao que este se colocou a contar o número de estrelas do *sejuçu* e chegou ao fatídico número sete. Dentro de pouco tempo, segundo a professora, ele viria a falecer, pelo que nos reforçou, em sua narração, a validade dessa tradição. No trecho em questão, portanto, o onzeiro dá mais uma indicação do iminente ataque ao interlocutor, como bem a qualquer pessoa que cruze seu caminho: quem o vê está com os dias contados.

Ainda em relação ao *sejuçu*, nas lendas recolhidas por Barbosa Rodrigues e Couto de Magalhães, podemos identificar possíveis diálogos com o conto de GR. Na narrativa intitulada *Cyiuçé Yperungaua* (A Origem das Plêiades) (RODRIGUES, 1890, p. 257), sete crianças são criadas desde o nascimento pela “mãe das onças”. Já mais crescidas, elas resolvem vingar a falecida mãe biológica, que havia sido devorada pelos jaguares. Após matarem os felinos no meio dos quais haviam se criado, vão para o céu e viram as plêiades.

Na lenda intitulada *Tamecan*¹² (RODRIGUES, 1890, p. 223), por sua vez, um casal tem sete filhos, os quais estão sempre famintos e choram continuamente pedindo comida aos pais. Diante da incapacidade destes de saciarem o infinito apetite dos filhos, os pequenos decidem subir aos céus para serem estrelas, transformando-se então nas plêiades. Neste momento há uma única e breve menção a um “tio” das crianças, que não é mais detalhado ao longo do pequeno texto: “nós já vamos indo para o céu

[10] Sobre as diferentes pronúncias e grafias deste nome, ver nota no glossário.

[11] Além das lendas que tratam mais especificamente do *sejuçu*, esta constelação tem também importante presença em outras narrativas, como as interessantes lendas sobre o Jurupari, nas quais *ceucy* (*sejuçu*) é a mãe virgem do personagem mítico, que engravidou pelo sumo de uma fruta (uacu, segundo as versões do Rio Negro). A mais famosa dessas lendas foi publicada em italiano por Ermanno Stradelli, no ano de 1890, sob o título de *Leggenda dell'Jurupary*. Os originais em nheengatu infelizmente se perderam.

[12] Nome das plêiades na língua dos macuxis.

ter com nosso tio para sermos estrelas”. A relação que vemos aqui entre ser uma estrela do *sejuçu* e buscar contato com o “tio” não é estranha à composição de GR, afinal, como vimos acima, a autoidentificação do onceiro com uma estrela desse grupo é uma velada menção à sua natureza de jaguar. O termo “tio”, por outro lado, que dá título à obra de GR é, na verdade, uma referência ao conjunto das onças, tratando-se também de uma alusão ao parentesco do narrador com os jaguares: “Eh, onça é meu tio, o jagualetê, todas” (ROSA, 2007, p. 206). Assim, a aproximação com “o tio” e o ato de assumir a forma de uma estrela do *sejuçu* são processos equivalentes em *Meu tio o Iauaretê*.

Se as crianças da lenda *Tamecan* estavam constantemente famintas, aquelas de *Cyiucé Yperungaua*, abordada anteriormente, choravam pedindo comida à mãe, quando ainda estavam em seu ventre. A questão da fome, ou gulodice, mostra-se frequente nas narrativas sobre as plêiades. Numa narrativa colhida e publicada por Couto de Magalhães (1975, p. 270), a *Ceiuci* (variante do nome “sejuçu”) é representada por uma velha gulosa que persegue o protagonista a fim de devorá-lo. Em outra das lendas coligidas por Barbosa Rodrigues (1890, p. 221), intitulada simplesmente *Cyiucé*, a sede é a sensação atrelada à constelação. Rodrigues chega a sugerir em nota uma etimologia para *cyiucé* como “a mãe dos que têm sede”, o que é duvidoso enquanto informação linguística, mas pode sim ter influenciado seus leitores. A fome, a sede, a vontade de devorar, são elementos que permitem, portanto, mais uma relação entre o *sejuçu* e a natureza felina do tigreiro.

2.3. Suaçurana, jagueretê e os nomes próprios

Passemos agora à análise de outro termo significativo da obra, qual seja, a sempre referida *suaçurana*, literalmente “falso veado”, “veado espúrio” (*suaçu* “veado” + *-rana* “falso, espúrio, o que parece com algo mas não é”)¹³. O narrador, mais de uma vez, afirma que ela não é seu parente

e chega a transparecer certo rancor por esse animal: “Mas suaçurana mata anta não, não é capaz. Pinima mata; pinima é meu parente!...”; “Suaçurana esbarrou. Ela é a pior, bicho maldoso, sangradeira.”; “Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e a pintada...”; “Suaçurana tem nome não. Suaçurana parente meu não, onça medrosa.”; “Só suaçurana é que é pixote, foge, larga os filhotes pra quem quiser...” (ROSA, 2007, pp. 193, 208, 209, 213 e 221).

No parágrafo em que o onceiro narra seu primeiro encontro com Maria-Maria, ele sofre uma espécie de transformação interna, arrependendo-se profundamente de ter executado seus parentes felinos. Para matar as panteras, o narrador aproveitava-se de sua condição de semelhante, que lhe possibilitava uma proximidade com as feras, propício para seus ataques-surpresa. O caçador, por assim dizer, era uma “falsa onça”, que se aproveitava de sua semelhança para atrair os animais. No momento de seu arrependimento e transformação de sua conduta, ele resolve não mais matar os referidos felinos, abandonando por completo as caçadas aos jaguares. Contudo, justamente nessa passagem, o onceiro vai atrás de uma *suaçurana* para liquidá-la. Não o faz para aproveitamento de sua pele ou por qualquer outro motivo pragmático, mas movido por raiva, sentimento que ele justifica por causa do estrume que a onça vermelha deixara no local que ele utilizava para dormir. A raiva, no entanto, pode ter outro motivo complementar que não é explicitado por sua narração: a visão da *suaçurana* pode ativar em sua memória a falsidade que constitui seu próprio sujeito, já que esse animal é o “falso veado” que mata veados, e o narrador-onceiro, a “falsa onça” que mata onças. De fato, quando aniquila a *suaçurana*, esta havia matado há pouco um veadinho catingueiro. Podemos ver, então, nesse trecho, uma atitude com caráter ritualístico, como é típico dos ritos de passagem: para marcar o momento em que ele assume sua identidade de jaguar, deixando de lado a falsidade que lhe era característica, ele mata aquele ser cujo nome remete a algo espúrio, eliminando, assim, simbolicamente, a sua própria falsidade. Daí suas repetidas objeções ao parentesco que se poderia aludir entre as *suaçuranas* e ele. Essa passagem marca, dessa forma, um importante momento no que concerne à transformação do onceiro em onça, quando o narrador deixa de ser uma espécie de falso jaguar, para assumir sua identidade felina.

Notemos ainda que se a *suaçurana* carrega em sua denominação uma marca de falsidade, algo inverso ocorre com a palavra *jagualetê*, que designa os felinos com os quais o narrador busca se identificar. O termo *iaguara*, ou *jaguara*, à chegada dos primeiros europeus à Terra de Vera Cruz, denominava a onça. Nos navios do Velho Mundo vieram,

[13] O sufixo *-rana*, da língua geral – proveniente do adjetivo *ran*, do tupi antigo – entrou para o português brasileiro, tomando parte na composição de muitas palavras. Ele marca presença de forma especial na fala dos ribeirinhos da região amazônica. Para mais informações, cf. AZEVEDO, Orlando; MARGOTTI, Felício. “O sufixo *-rana* no português falado pelo caboclo amazonense”. In: *Revista Alfa*, 56 (2). São Paulo, 2012, pp. 611-621. Esse sufixo é utilizado outras vezes por GR, como em *Sagarana*, nome de um de seus livros. *Sagarana* é um hibridismo de escandinavo antigo (DICIONÁRIO Aulete..., c[201-]) e tupi – *saga* (narração ficcional ou histórica com muitas aventuras) + *-rana* = “saga falsa, espúria, adulterada, o que parece saga mas não é”. Também se identifica esse sufixo em *Riobaldo Tatarana*, como é chamado o protagonista do livro *Grande Sertão: Veredas* (*tatá* (fogo) + *-rana* = “o que parece fogo mas não é”). O nome “tatarana”, no português brasileiro, é variante de “taturana”, que provém do tupi *tataúrana* (falso fogo escuro) (NAVARRO, 2013, p. 467).

entretanto, os primeiros cachorros domésticos que pisaram em solo americano, e não havendo nome no tupi para designar aquela espécie desconhecida, por um processo de analogia, esses animais também foram chamados de *iaguara*, ou seja, receberam a mesma denominação que cabia às onças. No entanto, em muitas situações fazia-se necessário distinguir se se falava de onças ou de cachorros, a fim disso a ambiguidade foi desfeita pelo acréscimo do advérbio *eté* (verdadeiro, de verdade, real, para valer) à palavra *iaguara*. Quando se queria, assim, explicitar que o animal designado era a onça, e não o cachorro, dizia-se *iaguareté*, ou seja, “onça de verdade”, “onça verdadeira”. Vemos então que no plano linguístico a fixação do onceiro pelos jaguetês é complementar ao seu desprezo pelas *suaçuranas* e relaciona-se com a sua busca de uma natureza “pura”, “verdadeira”, “real”, em oposição a uma “falsa”, “espúria”, “transitória”.

A valorização de uma natureza e personalidade fixas, ou bem definidas, pode ser percebida também no tratamento a respeito dos nomes próprios. Segundo o narrador, os jaguetês têm nomes próprios, ao contrário das *suaçuranas*:

“Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas.” (sobre os jaguetês) (ROSA, 2007, p. 211).

“Sei não. Suaçurana tem nome não. Suaçurana parente meu não, onça medrosa.” (ROSA, 2007, p. 213).

Os nomes próprios permitem um tratamento individualizado aos jaguetês: cada um tem uma personalidade, uma história diferente. Já suas primas vermelhas são tratadas de forma genérica e coletiva, como se não possuíssem uma identidade. O nome próprio pode ser entendido como uma marca de coesão da natureza/personalidade, afinal ele abarca sob um único signo as características muitas vezes discrepantes e contraditórias de nossa existência, possibilitando assim que nos concebamos como indivíduos dotados de uma história, como seres possuidores de uma continuidade interior, por mais que complexa. O onceiro é um ser não só híbrido, mas cindido, já que os conflitos entre suas naturezas confundem-lhe a concepção de si mesmo. Não que ele não possua marcas de uma individualização, mas o que há de sujeito uno no homem-jaguar se torna uma consciência extremamente pesada, um palco de contínuo arrependimento pelas ações que ao beneficiar uma de suas naturezas age contra a outra. A grande polaridade de seu espírito resulta numa fraca aderência a nomes e apelidos, os quais vão se substituindo ao longo de sua vida. Eles mostram-se efêmeros, talvez incapazes de abarcar as contradições e divergências de seu espírito

sob um único signo. Um nome próprio, por outro lado, ao explicitar o que há de contínuo no ser nomeado, realçando uma consciência de si mesmo como indivíduo, talvez maximizasse o sentimento de culpa e as dores de lamentação do homem-onça. Sendo assim, após inúmeras trocas de nomes e alcunhas, ele acaba ficando como as *suaçuranas*, ou seja, sem nome algum:

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuri-quirepa. Breó. Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 2007, pp. 215-216).

O oposto ocorre com sua amada, que representa de certa forma um ideal perseguido pelo narrador. Esta onça, como se não bastasse possuir um nome próprio, tem-lhe duplicado: Maria-Maria. Tal duplicação, que nos remete ao tupi, parece possuir um efeito hiperbólico de especificação do referente, sugerindo uma equivalência com “Maria de verdade”, “Maria verdadeira”, “Maria por excelência”. Vemos nos *jaguetês*, portanto, ideais perseguidos pelo onceiro no que diz respeito à determinação de uma individualidade coesa e coerente. As *suaçuranas*, por outro lado, compartilham com o narrador características que ele repugna em si próprio e por isso ativam sentimentos de desprezo e raiva no homem-onça. Isso se revela, conforme nossos argumentos, tanto nos nomes das espécies como nas presenças e ausências de nomes próprios para seus indivíduos.

Quanto ao nome “Maria”, cumpre lembrarmos a importante presença de outras duas personagens femininas estimadas pelo onceiro: “Maria Quirinéia” e a finada mãe do narrador, “Mar’Iara Maria”. O nome da última, aliás, possui grande ressonância com aquele da onça amada pelo protagonista. Tal nome, ao que tudo indica, foi inspirado numa oração escrita pelo segundo bispo do Amazonas, D. Frederico Costa (1909, p. 169), em seu manual *Elementos Necessários para Aprender o Nheengatú*¹⁴.

[14] Um volume dessa obra fazia parte da biblioteca de GR, pertencendo, atualmente, ao acervo do IEB – USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

Vejamos a primeira estrofe de sua oração *Catú reté Rosário (Bendito Rosário)*, seguido de uma tradução de nossa autoria¹⁵:

Catú reté Rosário (Bendito Rosário,)
Virgem Mar’Iára; (O Da Virgem Maria;)
Iuáca ra-pé (Do caminho do céu,)
Iané raçuçára! (O nosso guia!)¹⁶

A presença de um elemento cristão vinculado ao nome “Maria”, tão reiterado no conto de GR, assim como o é nos textos daquela tradição religiosa, pode abrir caminho a muitas interpretações, as quais nos abstemos de comentar por fugir do objetivo deste trabalho.

Voltando à decisão do onceiro de assumir sua natureza felina, notamos que a sua tentativa de se tornar um “verdadeiro jaguar” gera um processo contrário em relação à natureza humana do protagonista: ele passa a se aproveitar de sua semelhança com os homens para liquidá-los em favor das onças, agindo, assim, como um “falso homem”. Seus remorsos, a partir de então, dividem-se, em suas causas, pelas matanças de onças e de seres humanos:

Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?! Sei xingar, sei. Eu xingo! *Tiss, n’t, n’t!*... Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembrar de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho de falar com a lembrança deles. Quero não. Tou bom, tou calado. Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça. Eu aprecio o bafo delas... Maria-Maria – onça bonita, cangussú, boa-bonita (ROSA, 2007, p. 202).

Nesse excerto transparecem os conflitos internos do narrador, que quando está de barriga cheia, provavelmente de carne humana, evita ver gente para não ter de encarar a lembrança de suas aniquilações. O mesmo é demonstrado quando ele se livra do retrato da mulher do preto Tiodoro,

escondendo-o num oco de pau. Essas passagens ajudam a compreender como o caçador mestiço vivia em meio ao remorso, lutando para se livrar das memórias de suas matanças, diretamente relacionadas à sua natureza híbrida. Isso corrobora a presença de um conteúdo sentimental e simbólico na matança da *suaçurana* mencionada alguns parágrafos acima, e mostra que tal atitude e a respectiva decisão de assumir sua natureza felina não livraram por completo o narrador-caçador dos arrependimentos e remorsos, que continuam a se acumular, agora devido às suas atitudes traiçoeiras para com seus semelhantes humanos.

2.4. Os últimos rugidos

Longe de esgotarmos as possibilidades analíticas do uso do tupi no conto, passemos agora ao seu desfecho. No ápice de tensão entre o narrador e o seu interlocutor, após aquele ter confessado a este a sua participação nos óbitos relatados e ter repetidas vezes implorado para que o visitante guardasse seu revólver, lemos:

Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... éeêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2007, p. 235).

Em meio aos berros-rugidos do homem-onça, alguns dizeres tupis são identificados, como *remuaci* e *rêiucàanacê*. *Muaci*¹⁷ é um verbo que possui vários sentidos e dependendo do contexto podemos traduzi-lo por diferentes verbos da língua portuguesa, tais como: “magoar-se”, “ficar sentido”, “lamentar”, “arrepender-se de”, “ter pena”, “ter dó”, “ter piedade”, “ter inveja de”. Precede esse verbo o prefixo número-pessoal *re-*, de segunda pessoa do singular. No *nheengatu* tal prefixo pode ser utilizado tanto na forma indicativa como na forma imperativa dos verbos. No segundo segmento, vemos o verbo *iucá* (matar), precedido do

[15] “*Bendito Rosário*” é a tradução que o próprio Frederico Costa dá ao título da oração, sendo assim, preferimos mantê-lo na tradução do primeiro verso. Traduções mais literais seriam “Rosário Muito Bom”, ou “Rosário Muito Bondoso”. O autor fornece a tradução apenas do título. Para a tradução integral da oração, cf. Anexo 1 – Tradução da oração *Catú reté Rosário*, do bispo D. Frederico Costa.

[16] A versão em *nheengatu* publicada por D. Frederico Costa é, provavelmente, tradução de um original em português. Encontramos uma oração intitulada “Bendito Rosário” cuja primeira estrofe é bem análoga à do Bispo: “Bendito Rosário / Da Virgem Maria / Caminho seguro / Que à glória nos guia” (BENDITO..., [201-]).

[17] Este verbo do *nheengatu* provém do verbo análogo do tupi antigo *moasy* (invejar / ressentir-se de, levar a mal / sentir a dor de, ter dor por, lamentar / arrepender-se de / fazer sofrer), que resultou no nome próprio de pessoa “Moacir”. Este é o nome do filho da personagem principal do romance *Iracema*, de José de Alencar, que tendo por pai o português Martim, representa a miscigenação entre indígenas e europeus. Alencar apresenta a etimologia “filho da dor” para o nome da personagem, etimologia um tanto imprecisa, já que ao provir do tema verbal *moasy* em sua forma nominal homônima, poderíamos associá-lo a “lamento”, “arrependimento”, “o ato de fazer doer”, “o que faz sofrer” etc. (NAVARRO, 2013, p. 286).

mesmo prefixo número-pessoal *re-* e sucedido pelo advérbio *ana* (já), o qual é seguido, por sua vez, pelo pronome pessoal de 1ª pessoa *ce* (me / meu, minha). Vale dizer também que os verbos do *nheengatu* possuem a mesma forma no presente e no passado. Sendo assim, *reiuca ana ce* poderia significar “você já me mata” ou “você já me matou”. Dessa forma, traduzimos *remuaci...reiucañanacê...* como “tenha piedade!... você já me matou...”.^[18] Para tal escolha, entre as diversas possibilidades tradutórias, levamos em conta, além do contexto em que a fala/gemido é produzida, o verbete *muaci* da lista de vocábulos contida na já referida obra de D. Frederico Costa, *Elementos Necessários para Aprender o Nheengatú* (1909, p. 198). Tudo indica que GR consultou, entre outros materiais, a publicação do antigo bispo do Amazonas, tendo até mesmo transcrito alguns dos verbetes do religioso em suas anotações datilografadas para o estudo do vocabulário a ser empregado no conto *Meu tio o Iauaretê*^[19]. Frederico Costa escreve em seu vocabulário: “Muaci – Sentir, sofrer, ter pesar – Re-muaci – Tem piedade!”.

Nessas últimas linhas, podemos ver também algumas interjeições do *nheengatu*, como *Heeé!*, que parece transplantada da gramática de Simpson (1955, p. 111) (até no número das vogais “e”), na qual o autor manauara atribui-lhe o significado de “sinal de terror, pânico”. Simpson também lista a interjeição *araán* (1955, p. 111), citada no compêndio gramatical de Faria (1858, p. 23), na forma *arahãĩ*, que indicaria profunda tristeza ou saudade. Essa interjeição aparece em dicionários da língua portuguesa, que abonam sua origem tupi, na forma “araã” (FERREIRA, 2014). Impossível de não notarmos a semelhança com alguns dos sons emitidos pelo onçeiro em meio aos seus berros.

Mais revelador e interessante, entretanto, é o trecho “cê me arrhoôu”. Para sua análise, saíamos a princípio das considerações em torno do

nheengatu e voltemo-nos um momento para a língua portuguesa. O aparente gemido *arrhoôu* pode remeter à conjugação da segunda pessoa do singular no pretérito perfeito do verbo “arar” – arou –, que tem como um de seus significados “ferir”^[20]. Considerando que “cê” é uma contração do pronome de tratamento “você”, teríamos o seguinte significado para o trecho acima: “você me feriu”. Obtemos assim, como a tradução completa das falas captadas em meio às interjeições tupis: “você me feriu... tenha piedade!... você já me matou...”.

A língua portuguesa não esgota, contudo, as possibilidades de interpretação dos dizeres “cê me arrhoôu”. Voltando ao *nheengatu*, que é o idioma que prevalece nas últimas verbalizações do narrador, podemos estabelecer uma tradução do trecho, interpretando-o como: *cemiará ouí*, ou seja, “ele(a) come a sua presa”, “ele(a) come a presa dele(a)”. Somos, assim, levados à seguinte tradução alternativa para os mesmos dizeres vertidos acima: “ela come a presa dela... tenha piedade!... você já me matou...”. O onçeiro, portanto, parece fazer uma última súplica, pedindo talvez por sua vida, mas, principalmente, pela vida de Maria-Maria. Ao ser atingido e estar prestes a morrer, ele teme que seu assassino dê o mesmo destino para sua amada, e em meio à agonia final lança um pedido desesperado: seu argumento é de que ela, Maria-Maria, come sua presa, ou seja, não mata por maldade e sim por necessidade. O sujeito híbrido continua sua fala com um pedido de piedade e uma constatação que pode ser compreendida como um rogo de “basta” para a reação de seu interlocutor: “você já me matou”, ou seja, “agora basta, poupe Maria-Maria”.

O narrador do conto morre como onça, falando seu característico *jaguanhenhém*. Seus urros são palavras que reproduzem a agonia cifrada dos felinos abatidos, conforme o próprio onçeiro já havia presenciado tantas vezes: “Cê quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala...” (ROSA, 2007, p. 198). Por meio de uma linguagem “que gente não fala”, já que o tupi, na obra, é associado ao idioma dos jaguares, o onçeiro pronuncia súplicas muito condizentes com o sofrimento humano em relação à morte e à preocupação com os entes queridos; assim, seu hibridismo perpetua-se até os momentos finais, sendo sua sina a indefinição de sua natureza.

[18] A utilização do pronome *ce* nessa posição é pouco usual na literatura escrita em *nheengatu*, em que vemos com mais frequência o pronome *ixé*. O pronome *ce*, quando utilizado como objeto direto de um verbo transitivo tende a vir antes do verbo, que na maioria das vezes vem então sem seu prefixo número pessoal. O motivo da sentença cunhada por GR fugir ao que temos de mais usual na literatura é de difícil compreensão, podendo ser algo proposital ou não. Vale citar a hipótese, ainda que bastante especulativa, de que o uso do pronome *ce* nessa posição provoque uma ressonância com o pronome *acé*, do tupi antigo, que tem por significação: “nós”, “nós todos”, “a gente”. Nesse caso, teríamos mais um exemplo da dificuldade do narrador em se sentir como indivíduo, já que em suas derradeiras palavras o “eu” ecoa um “nós” (ou o “me” ecoa um “nos”): *reiucañanacê* → *reiuca ana ce* (você já me matou) / *reiuca ana acé* (você já nos matou). A segunda frase seria fruto de uma linguagem mais autoral e fictícia, pois o pronome *acé*, do tupi antigo, não penetrou no *nheengatu*, que claramente predomina nessas falas finais, tanto em sua semântica como em sua sintaxe.

[19] As anotações consultadas fazem parte do Fundo João Guimarães Rosa do Arquivo IEB-USP. O código de referência correspondente a esse material é JGRE004,01.

[20] Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2001), uma das acepções do verbo “arar”, em sentido figurado, é “cortar, ferir, arranhar (tanto física quanto moralmente)”. Também encontramos tal acepção no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (c[201-]).

3. CONCLUSÃO

O *jaguanhenhém*, a linguagem do *iauaaretê*, analisado brevemente ao longo deste estudo, é uma linguagem travestida, pois, como vimos, em alguns momentos, os semelhantes aspectos sonoros e gráficos entre as duas línguas – o português e o tupi – evocam significados distintos nos dois códigos linguísticos: hein? e *nhém?*; macio e *maci*; cê me arou e *cemiara ouí*.

Como HC já dissera em seu ensaio, a linguagem do *iauaaretê* “ora vela, ora revela” (CAMPOS, 1992, p. 59), ou seja, apresenta informações latentes e patentes, mescladas das mais variadas formas. É certo que o embasamento que fundamenta as escolhas para as interpretações menos evidentes prescinde de certo conhecimento linguístico do tupi antigo e do nheengatu, assim como de elementos culturais a estas línguas relacionados.

A respeito da tradução dos últimos brados-rugidos do homem-onça fornecida por HC em uma nota de seu ensaio, constatamos que o seu esforço careceu de conhecimentos linguísticos que pudessem auxiliá-lo em uma interpretação satisfatória do excerto, fato que não esvazia o valor de seu ensaio, visto que o próprio crítico reconheceu as limitações de seu trabalho, aventando para a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a linguagem do *iauaaretê*²¹. ■

[21] Segundo HC, “‘Remuaci’ pode ser visto como a montagem de ‘ré’ (‘amigo’) + ‘muaci’ (‘meio irmão’); ‘Reiucàanacê’ pode ser desdobrado em ‘ré’ (‘amigo’) + ‘iucá’ (‘matar’) + ‘anacê’ (‘quase parente’). O homem-onça, vendo-se perdido, apela para seu interlocutor, porém já em língua-de-jaguar, com sons que querem inutilmente dizer: ‘Não me mate! Sou seu amigo, meio irmão, quase parente!’” (1992, p. 62). HC, na verdade, acerta apenas na identificação do tema verbal *iucá* (matar). É um tanto custoso compreender de onde ele tira suas traduções. Tastevin (1923, p. 635) anota *muaciñiwera* (meio-irmão), que seria mais bem grafado *muacycuera*, de *mu* (irmão) + *acycuera* (pedaço, parte). Daí, provavelmente, decorre a tradução de HC para *muaci*. O mais próximo que podemos imaginar para a tradução que HC realiza de *ré* é o substantivo *irũ*, do tupi antigo, que significa “companheiro”. Quanto a *anacê*, ele talvez tenha interpretado como proveniente do sufixo, em geral agregado a bases verbais, *-suer* ou *-sue* (quase, por pouco que) do tupi antigo, unido ao substantivo *anama* (família, familiar, parente), construção que não nos parece plausível. A negação que vem em sua tradução – “Não me mate!” – surge misteriosamente, não tendo ele a atribuído a nenhum constituinte da fala do onceiro.

APÊNDICE 1 – GLOSSÁRIO DOS TERMOS DE ORIGEM TUPI
EM MEU TIO O IAUARETÊ

Idiomas – [TA]: palavra em tupi antigo; [LGA]: palavra em língua geral amazônica; [NHE]: palavra em nheengatu; [GUA]: palavra em guarani; [PT]: palavra em português; [PT/T]: palavra em português, mas de origem tupi

Fontes – (GR): anotações consultadas em manuscritos e dactiloscritos de Guimarães Rosa²²; (CA): palavra consultada no dicionário digital *Caldas Aulete*; (NA): palavra consultada no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*

Sobre os procedimentos adotados neste glossário:

- Colocaremos, nas entradas do glossário, uma sigla indicando a que idioma as palavras correspondem. Para isso, utilizaremos as siglas referentes aos idiomas: [TA], [LGA], [NHE], [GUA], [PT] e [PT/ T]²³.
- Algumas vezes forneceremos outras grafias às palavras abonadas, devido a alterações nos termos tupis feitas por GR em suas utilizações no conto, bem como quando citamos autores que as registram, ou quando fornecemos informações relevantes para a etimologia de alguma palavra.
- As fontes consultadas ou referências bibliográficas aparecerão sempre após o registro de uma palavra ou de uma citação. Não especificaremos a referência de termos que estão em todas ou na maioria das fontes consultadas, mas apenas os que constam em fontes específicas.
- Quando, para um mesmo vocábulo, fornecermos sentidos distintos, utilizaremos o sinal gráfico de barra – / – para separá-los.

[22] Os materiais por nós consultados pertencem ao Fundo João Guimarães Rosa do Arquivo IEB-USP. Os códigos de referência correspondentes a esses materiais são JGREO04,01, JGRM07,01 e JGRM07,02.

[23] A distinção entre os diferentes estágios da língua tupi, de sua forma antiga (séculos 16 e 17) até o nheengatu, nem sempre é muito clara na simples observação dos vocábulos, o que nos leva a realizar algumas simplificações. Como nheengatu, estamos considerando o modo pelo qual as palavras foram grafadas e os sentidos a elas atribuídos a partir de meados do século 19. Quando necessitamos recorrer a grafias e acepções mais comuns em períodos anteriores, atribuímos o vocábulo ao tupi antigo. A sigla LGA, por sua vez, será utilizada apenas quando citarmos obras que tratam da língua veiculada num período intermediário entre o tupi antigo e o nheengatu (século 18 e início do século 19), não sendo necessariamente reiterada nas diversas ocasiões em que os registros concernentes a tal período assemelham-se àqueles referentes aos outros estágios evolutivos do tupi. A respeito do idioma guarani, tendo em vista seu parentesco com o tupi, atribuímos-lhe apenas as palavras que lhe são particulares, mas não aquelas que coincidem com termos registrados em obras sobre o tupi.

- Quando adicionarmos informações ao significado das entradas, utilizaremos o sinal gráfico das chaves – {} – para fazê-lo.
- Quando acharmos necessário, forneceremos uma nota com informações que se relacionam direta ou indiretamente à aceção do vocábulo analisado.

ã, ã-ã: [TA] *aan*: não

abaeté: [TA] homem honrado, digno, de bem, de valor, corajoso²⁴

abaúna: [TA] homem negro

acutia: [TA e NHE] *akuti*: cutia

a-hé, a-é: [NHE] *ahé, aé*: ele, ela / “a-é: sim” (GR) {provavelmente do NHE *eê*}

anhum, nhum: [NHE] só, sozinho

apá, pá: [NHE] *apa*: ombro / [PT] *apá, pá*: pode significar “peça de carne bovina de segunda categoria, tirada da parte mais larga e carnuda da pata das reses” (CA)

apê!: [NHE] *apé*: interjeição de grandeza (SÍMPSON, 1955, p. 111); interjeição de grandeza: “colosso!, maravilha!” (DA SILVA, 1945, 166)

Apiponga (nome de onça): [NHE] inchado, empachado

araã: [NHE e PT/T] *araán*: interjeição de profunda tristeza, de saudade (SÍMPSON, 1955, p. 111); *arahã*: diz quem sente saudade (FARIA, 1858, p. 23); *araã*: “[Do tupi] Interj. Bras. Indica surpresa e saudade” (NA)

aruê: interjeição cujo sentido não encontramos nas obras pesquisadas

atié, atiê: [NHE] *athié!*: sinal de reprovação (SÍMPSON, 1955, p. 111)

atimbora: [NHE] sinal de enfado: “Mude-se! Não me consuma” (SÍMPSON, 1955, p. 111)

atiúca: [NHE] *athiuncá!*: sinal de lástima (SÍMPSON, 1955, p. 111); *athúnca*: interjeição de lástima e compaixão: “coitadinho!, bonitinho!, pequenino!” (DA SILVA, 1945, p. 166)

auá?: [NHE] quem?

axi, axe: [NHE] exclamação de repulsa (STRADELLI, 2014, p. 329); *achy*: sinal de nojo, asco, desprezo (SÍMPSON, 1955, p. 111) {Hoje, no Rio Negro, pronuncia-se “adi”}

Bacuriquirepa: [talvez do NHE] *bacuri* + *quirera*: quirera de bacuri, farelo de bacuri

Beró (antropônimo): lembra o termo *peró*, utilizado no tupi antigo para designar os portugueses

çacyara: [NHE] triste

caipora: [NHE e PT/T] infeliz, cheio de apertos, de constrangimentos (STRADELLI, 2014, p. 333) / “um caboclinho muito pequeno, magro, apenas de tanga, com o corpo pintado de urucú e com uma urupema à cabeça” (GR)

cãinhua: [NHE] bebedor de cachaça, aquele que bebe muita cachaça; “cãohim-uára – Bebedor de cachaça” (COSTA, 1909, p. 182)²⁵

cangussu: [PT/T] {de *akanga* + *guasu*: cabeça grande, cabeçuda} variedade de onça

capão: [PT/T] {de *ka’apa’ũ*: intervalo da mata} “trecho pequeno de mata arbórea em meio a um campo” (CA)

capoama: [NHE] ilha

capoeira: [PT/T] {de *ka’a-puera*: mata que já era, o que foi mata} “terreno com mato, cuja vegetação anterior foi roçada ou queimada para o cultivo da terra ou para outro fim” (CA)

caruca: [NHE] urinar, mijar

cataca: [NHE] “bater, sacudir, chacoalhar, fazer ruído como a machina de costurar, o relógio, o pilão” (TASTEVIN, 1923, p. 614) / mover-se

catú: [TA e NHE] bom, bem

cê me arrhoû: [NHE] *cemiar* *ou*: ele(a) come a sua presa, ele(a) come a presa dele(a)

cinhim: [NHE] *cinhi, cini*: brotar

cipriuara: [NHE] *cepiriuara*: aquele que vem até mim, aquele que vem junto a mim, aquele que vem ter comigo {por extensão: o meu visitante}; “Cepiriúara – Alguém que veio a mim, visita” (COSTA, 1909, p. 183)

ciririca: [NHE] escorregar, deslizar

Coema-Piranga (nome de onça): [NHE] madrugada, alvorada {literalmente: manhã vermelha}²⁶

cuéra: [NHE] que foi, que já era {passado nominal}

curuba: [TA] doença de pele, sarna, verruga, espinha; [LGA] *curúba*: sarna (ARRONCHES, 1935, p. 236); [NHE] *curúba*: sarna, tinha (TASTEVIN, 1923, p. 618); [PT/T] bicho da sarna, sarna, coceira (CA)

[24] Este termo é utilizado por José de Alencar em seu romance Iracema: “Poti cismava. Em sua cabeça de mancebo morava o espírito de um abaeté”. Em nota Alencar explica o sentido que atribuía ao vocábulo: “varão abalizado, forte, egrégio” (ALENCAR *apud* MARTINS, 2001, p. 3).

[25] Para os tupis da costa o cauim era uma bebida fermentada de mandioca, mas na língua geral passa a designar diferentes bebidas alcoólicas, aludindo, na maioria das vezes, à cachaça: “*cãwi* – Agua ardente, qualquer alcool” (TASTEVIN, 1923, p. 615); “cãohim – cachaça” (COSTA, 1909, p. 182)

[26] Segundo Couto de Magalhães (1975, p. 78), era como se nomeava o período entre 4h e 6h da manhã.

cutuca: [NHE] espetar, cutucar, fincar
eh-eh: [TA e NHE] *eê*: sim²⁷
erê!: [NHE] certo! de acordo! está bem {Hoje, no Rio Negro, pronuncia-se “erê!” ou “arê!”}.
he: [NHE] “He! (aspirado): diz o que está angustiado, ou triste” (FARIA, 1858, p. 22)
heeé: [NHE] *heeé!*: sinal de terror, pânico (SIMPSON, 1955, p. 111)
iá: [NHE] “oh! é possível!” (FARIA, 1858, p. 22) / sinal de dúvida (SIMPSON, 1955, p. 111); interjeição de dúvida: “covarde! fraco! apenas isso!” (DA SILVA, 1945, p. 166)
iá-nhã, nhã-hem: [NHE] *nhahã, nhaã, iaã*: aquele, aquela, aquilo
iquente: [NHE] perto
ixe, ixé: [TA e NHE] eu {GR parece brincar com os diferentes significados atribuídos às formas similares “ixe” – “exclamação de espanto, ironia ou desprezo” (CA); “exclamação irônica” (GR) – e *ixé* – pronome pessoal “eu”, em tupi}.
jababora: [TA] *iabab* “fugir” + *bor(a)* “suf. que expressa o agente habitual, hábito, frequência”: fujão, fujões
jaguanhenhém, jaguanhém: [TA] *iagua-nhe’enga*: voz de onça, fala de onça, língua de onça {Este termo também seria usado em tupi com o significado de “rugido de onça”}; “yagua-ñeẽ - s. falar de onça ou cão, mio, ladrido; verb. intr.: miar, ladrar, rosnar” (GR)
jaguaraim: [TA] *iaguara* + *-ĩ*: oncinha; “yaguar-ai – oncinha, cachorrinho” (GR)
jaguarainhém, jaguaranhinhenhém : [TA] *iaguarĩnhe’enga*: voz de oncinha
jaguarapinima, jaguara-pinima: [TA] onça pintada
jaguetama: [TA] *iagûara* + *retama*: terra de onças
jaguetê: [TA e NHE] onça
jaguetê-pinima: [TA e NHE] onça pintada
jaguetê-pixuna: [NHE] onça preta, pantera negra
jaguariara: [TA e NHE] *iaguara* + *iara*: dono de cachorros; “yaguar-iyar – : dono, senhor de cães; caçador que caça com cães” (GR)²⁸
jerejereba: [TA] ficar girando, virando, revirando-se {frequentativo de *iereb*: girar, virar}
jucá: [TA e NHE] *iuká*: matar

juca-jucá: [TA e NHE] *iuká-iuká* {frequentativo de *iuká*: ficar matando; matar muitos, matar seguidamente
manhuaçú: provavelmente de *amana* + *uasú* : “chuva copiosa, tempestade” (SAMPAIO, 1928, p. 260)²⁹
Mar’Iara (antropônimo): [NHE] *iara*: indicador de posse – o(a) do(a) / senhor(a), amo(a), dono(a)³⁰
Maramonhangara (nome de onça): [NHE] brigador(a), lutador(a), guerreiro(a)
marupiara: [NHE] sortudo; bem sucedido na caça e na pesca {contrário de *panema*}
membeca: [TA e NHE] mole
mimbauamanhanaçara: [NHE] *mimbaua* “animal doméstico, criação” + *manhana* “espiar, vigiar, tomar conta” + *-sara* “sufixo que indica o agente; transmite a ideia de hábito, profissão”: tomador de conta de animais de estimação, ou seja, guardador de rebanhos, vaqueiro; “Mimbauamanhanaçára – Pastor” (COSTA, 1909, p. 197)
mixiri: [NHE] assado
mocanhemo: [NHE] *muakanhemo*: assustar, espantar³¹
mopoama: [NHE] levantar {algo ou alguém}
mopoca: [NHE] estourar, arrebentar {algo ou alguém}
Mopoca [NHE] (nome de onça): estourar, arrebentar
morubixaba: [TA] chefe, cacique, governante
Mpú (nome de onça): [NHE] enxotar, tocar, expulsar³²

[29] Na edição utilizada neste trabalho consta a forma *manhuaçá* (ROSA, 2007, p. 207). No entanto, em dois dactiloscritos do conto, feitos por GR, por nós consultados, a palavra aparece grafada como *manhuaçú* (IEB-USP - JGRM07,01, p. 13; JGRM07,02, p. 15). Este termo não consta nos vocabulários e gramáticas de tupi, porém nos remete ao topônimo Manhuaçu, nome de uma cidade mineira. Apesar da etimologia desse nome ser controversa, Teodoro Sampaio, em sua conhecida obra *O Tupi na Geographia Nacional* atribui-lhe o sentido de “chuva copiosa”, “tempestade” (*amana* + *uasú*). O engenheiro tupinólogo corrobora sua argumentação afirmando que o nome da cidade mineira, antigamente, era pronunciado como *manassú* (SAMPAIO, 1928, p. 260). Tal explicação etimológica, sendo ou não correta, deve corresponder ao sentido pretendido por GR em seu conto.

[30] *Iara* é um termo que gera ambiguidades quando não inserido num contexto. *Maria iara* pode significar “o de Maria”, “o da Maria”, em frases como *Kuá rosário Maria iara* (Este rosário é o da Maria). Pode significar, porém, em outros contextos “o amo de Maria”, o “senhor da Maria”. Dentro do contexto explicado em nossa análise, em que relacionamos o termo à oração de Dom Frederico Costa, pensaríamos *Mar’Iara* como contração de *Maria iara*, que equivaleria a “o da Maria”, “a da Maria”. Se considerarmos, entretanto, que há aí a utilização da palavra de língua portuguesa “mar”, poderíamos traduzir como “senhora do mar”.

[31] Pelo contexto, *muakanhemo* faz mais sentido do que *mukanhemo* (fazer sumir, fazer desaparecer, fazer perder-se, dispersar, desolar). Essas formas verbais, às vezes, confundem-se na literatura. Numa das narrativas publicadas em *Lendas em Nheengatu e em Português*, por exemplo, vemos o verbo *mukanhymo* com o sentido de “espantar” (AMORIM, 1987, p. 219).

[32] GR, provavelmente, alude ao sentido participio do verbo, que é a forma como o dicionário de Stradelli (2014) traduz seus verbetes. Assim, é bem provável que a intenção do autor tenha sido a de nomear esta onça como “enxotada”, “expulsa”.

[27] “No Maranhão e no Pará ainda se ouve *eê*, significando *sim*” (NAVARRO, 2013, p. 90).

[28] *Iauara* ou *iagûara*, no tupi antigo, designava a onça. Com a chegada de cachorros, trazidos pelos europeus, passou a designar também esses animais. Para diferenciá-los, quando necessário, a onça passou a ser designada por *iaguetê* (*iaguara* + *etê*: onça verdadeira).

mucunando: [NHE] *mukuna*: engolir {GR utiliza a morfologia de gerúndio característica da língua portuguesa sobre a base verbal do NHE}
muçuruca: [NHE] rasgar³³
mundéu: [NHE] enfiar, meter / vestir
mundéu-mundéu: [NHE] ficar enfiando, ir enfiando / ficar vestindo {frequentativo de *mundéu*}
munguitar: [NHE] *munguitá*, *munquetá*, *monguetá*: aconselhar, recomendar / conquistar, seduzir, persuadir / combinar, conchavar³⁴
munhãmunhã: [NHE] *munhamunhã*: zombar, escarnecer, caçoar
muquiada: [NHE] *mukιά*: sujar {GR utiliza a morfologia de particípio característica da língua portuguesa sobre a base verbal do NHE}
muquirica: [NHE] fazer cócegas
mururú: [NHE] molhar; molhado
n’t, n’t; ti: [NHE] *inti*, *nti*, *ti*: não
Nhã-ã (nome de onça): [NHE] correr^{35, 36}
nhem?, nhenhém?: [NHE] *nheem*, *nheẽ*: falar, dizer³⁷
nheengava: [TA] *nhe’eng*: falar / [TA] *nhe’engar*: cantar {GR utiliza a morfologia de pretérito imperfeito característica da língua portuguesa sobre a base verbal do TA}
pa!: [NHE] “vá ele!” (SÍMPSON, 1955, p. 111); interjeição de horror: “vá ele!, deus me livre!, livra!” (DA SILVA, 1945, p. 166)

[33] Na edição utilizada neste trabalho consta a forma *muçuruça* (ROSA, 2007, p. 206), que não possui significado em tupi. No entanto, verificamos que em dois dactiloscritos do conto a forma utilizada por GR foi *muçuruca* (IEB-USP – JGRM07,01, p. 12; JGRM07,02, p. 15), que é corretamente grafada em outras edições impressas da obra.

[34] GR, provavelmente, pretendeu a acepção de “seduzir”, que é um dos sentidos que constam no vocabulário de Frederico Costa: “munguitá – seduzir, conchavar” (COSTA, 1909, p. 199).

[35] Aqui, novamente, GR deve ter aludido ao sentido particípio do verbo (corrida), ou seja, Nhã-ã é a onça que foi tocada, expulsa. A fonte desse nome foi, provavelmente, o dicionário de Stradelli (2014, p. 441), no qual vemos o verbete “nhaã, nhaan: corrido”. O verbo “correr” mais frequentemente aparece como *nhana* ou *iana* na língua geral. A última forma corresponde à pronúncia atual do Rio Negro. *Nhã-ã* poderia também aludir ao demonstrativo *nhaã* (aquele, aquela, aquilo), o contexto, porém, invalida esta acepção.

[36] Em carta a um tradutor italiano, GR discorre sobre o sentido desta palavra, referindo-se, porém, à sua utilização em outra de suas obras, o conto *Recado do Morro*: “nhã-ã = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a ‘fórmula’)” (ROSA *apud* MARTINS, 2001, p. 350). Na mesma carta ele refere-se a outros termos que entrariam em ressonância com *nhã-ã*, possibilitando uma multiplicidade de conotações.

[37] Ao mesmo tempo em que estas formas são entendidas como “o quê?” e “quê?” em português, em tupi antigo e em *nheengatu* podem ser interpretadas, respectivamente, como os verbos *nhe’eng* (falar) e *nheẽ* (falar, dizer).

panema: [TA e NHE] azarado, imprestável³⁸
peba: [TA] chato(a), achatado(a)
pereba: [TA] ferida
peteca: [NHE] dar tapa, estapear, esbofetear, dar pancadas, bater
Petecaçara (nome de onça): [NHE] o que dá tapas, o que dá bofetadas
Péua (etnônimo): [NHE] referência ao povo tacunapeua
pinima: [TA, NHE e PT/T] pintado / [TA e NHE] desenhado
pipica: [NHE] gotejar /alagar
pipura: [NHE] rastro, pegada
piriri: [GUA] “ruído breve, seco, repetido, agudo, como o produzido pelo sal grosso atirado ao fogo ou galhos e folhas secas ao quebrarem-se sob os pés” (SANABRIA, 2010, s/p.)³⁹; “ruído produzido ao se pisar papéis” (MELIÀ, 2003, p. 107)⁴⁰
piririca: [NHE] “fritar, crepitar, estalar, estremecer, sussurrar” (TASTEVIN, 1923, p. 653) / engelhar (COSTA, 1909, p. 203)
pitar: [PT] {provavelmente do GUA *pita*} fumar⁴¹
pitume: [NHE] *pitima*: fumo, tabaco; [PT/T] petume, petum: tabaco ou fumo (CA)
pixuna: [NHE] preto(a)
popóre: [NHE] *po-pore*, *pu-pure* {reduplicação do verbo *pore* ou *pure*: pular}: ficar pulando, trotar
pô-pu, pô-pu: [NHE] *po* e *pu* são palavras que designam a “mão”, dando a esta expressão o sentido de “mão a mão”, “uma mão por vez”, ou melhor, “uma pata por vez”, no caso da onça {para animais, *po* ou *pu* são utilizados em referência às patas dianteiras}.
poranga: [NHE] bonito, bom, bem
porã-poranga: [NHE] muito bonito, muito bom, muito bem {reduplicação do adjetivo *poranga*}
Puxuêra (nome de onça): [NHE] feio, ruim, mal
querembáua: [NHE] valente, corajoso, forte
quicé: [NHE] faca

[38] É comum dizerem assim daquele que fracassa na caça ou na pesca, bem como de arma que traz azar ao caçador.

[39] Tradução nossa de: “Ruido breve, seco, repetido, de tonalidad alta, como el producido por la sal gruesa tirada al fuego o las ramitas y hojas secas al quebrarse bajo los pies.” (SANABRIA, 2010, s/p.)

[40] Tradução nossa de: “ruido del pisar papeles” (MELIÀ, 2003, p. 107)

[41] Alguns dicionários de guarani consideram que este verbo entrou no seu vernáculo como empréstimo oriundo da língua Quéchua.

remuaci... reiucáanacê: [NHE] tenha piedade!... você já me matou...

ropitando: [NHE] *ropitá:* atrás, detrás (SÍMPSON, 1955, p. 110)⁴² {GR, neste caso, estaria utilizando a morfologia de gerúndio característica da língua portuguesa sobre a base lexical do NHE.} / [TA] *(e)ropyta:* fazer ficar consigo, fazer permanecer consigo {possibilidade mais remota}

roró (d’água): [provavelmente do TA] *tororoma:* jorro, jato, borbotão

sacapira: [NHE] ponta de algo, extremidade de algo {literalmente: ponta dela, sua ponta}

sacaquera: [NHE] atrás dele(a); em seu encalço

sacêmo: [NHE] gritar, gemer⁴³

sacê-sacêmo: [NHE] ficar gritando, ficar gemendo, ficar rugindo {frequentativo do verbo *sacêmo:* gritar, gemer}

sapecado: [PT/T] {de *(s)apek:* tostar, sapecar} “diz-se do que está chamuscado, ligeiramente queimado ou ressecado pelo fogo” (CA).

sapijara: [talvez do NHE] *sapé iara:* senhor do caminho dele (a), guia dele (a) {ver nota em *tapijara*}

sejuçú: [NHE] constelação das plêiades⁴⁴

será: [NHE] expressão utilizada na formação de questões em nheengatu, sobretudo para perguntas fechadas, ou seja, aquelas que pressupõem como resposta os advérbios “sim” ou “não”.

so soca: [NHE] socos repetidos, sequência de socos, de soquinhos

soroca: [PT/T] {de *yby-soroka:* terra rasgada}fenda na terra, toca de onça

suaçurana: [NHE] o que parece veado mas não é, falso veado {O termo faz referência à suçuarana, também conhecida por onça parda, onça vermelha ou puma.}⁴⁵

Sucuriú (topônimo): provavelmennte de *sukuri* + ‘y: rio das sucuris

suú: [NHE] animal {sobretudo os quadrúpedes}; caça / morder

Suú-suú (nome de onça): [NHE] mastigar

suú-suú: [NHE] mastigar

Tacunapéua (etnônimo): [talvez do NHE] *takunha* + *peua:* pênis chato, achatado

tagoaíba: [LGA] *tagoáyba:* fantasma (DIAS, 1958, p. 163); *tagoaib:* fantasma (ARRONCHES, 1935, p. 135)

tá-há: [NHE] partícula de interrogação, sobretudo para perguntas abertas, ou seja, que admitem muitas respostas

tapijara: [TA] *tapijara:* “morador antigo ou q. está de assento” (VOCABULARIO, 1938, p. 300); [LGA] *tapijára:* morador (ARRONCHES, 1935, p. 175) / [LGA] *tapyjara:* “quando alguém tem de costume fazer algumas couzas boas ou más, se diz tapyjara” (FRANÇA, 1959, p. 35); [NHE] *tapé-iara:* useiro e vezeiro (STRADELLI, 2014, p. 492) {ou seja, “que tem o costume de agir de certa maneira, fazer determinada coisa frequentemente” (CA)} / [LGA] *tapejára:* “pratico do caminho” (DIAS, 1958, p. 165)⁴⁶

tapuitama: [LGA] *tapuytáma:* sertão (O DICCIONARIO, 1896, p. 151); *tapuya táma:* sertão (DIAS, 1958, p. 165) {de *tapuí(a)* + *retama:* terra de tapuias}

tataca: [NHE] casta de rã arbórea (STRADELLI, 2014, p. 495)

[42] Símpson, na verdade, não é muito preciso, pois *ropitá*, ou *rupitá*, seria mais bem traduzido por “base”, “origem”, “tronco”, assumindo por extensão outros sentidos, como o de “parede”, quando nos referimos a uma construção. Em alguns casos, como, por exemplo, no de uma canoa (*igara*), podemos chamar de *igara rupitá* a sua popa, que é de fato a sua parte traseira. Seja como for, o sentido referido por Símpson pode ter influenciado na cunhagem do verbo utilizado por GR.

[43] Este verbo é o que se utiliza em nheengatu com relação ao som emitido por muitos animais, tomando o significado de “rugar” quando atribuído a uma onça; “latir”, quando atribuído a um cachorro etc.

[44] No tupi antigo as plêiades eram chamadas de *seixu* (NAVARRO, 2013). No nheengatu o nome assumiu formas que diferem um pouco segundo suas variações dialetais, às quais se somam, na literatura, as diferenças oriundas das grafias distintas utilizadas pelos que registraram o termo. Encontram-se nos registros, entre outras, as formas: *sejuçu*, *seyuci*, *cyiucé*, *ceiuci* e *ceucy*. Atualmente, no Alto Rio Negro, diz-se *siiuci* ou *seici*.

[45] No tupi antigo, entre outras formas registradas, temos *suasuarana* (provavelmente, de *suasu* “veado” + *a(ba)* “pelo” + *-ran(a)* “se-melhante”, “o que parece mas não é”). É interessante notar que a pronúncia mais comum da palavra em seu empréstimo para a língua portuguesa – “suçuarana” –, não pode ser decomposta em constituintes que possuem significado em tupi (antigo ou nheengatu), já a forma utilizada por GR, pode ser traduzida por “falso veado”, “o que parece veado, mas não é”.

[46] Stradelli indica em seu verbete para “useiro e vezeiro” (2014, p. 303), na parte português-nheengatu de sua obra, que a etimologia de *tapé-iara* seria “senhor do caminho”. A forma correta para “senhor do caminho”, no entanto, é *pé-iara*, cujas formas relacionadas são *sapé-iara* e *rapé-iara*. O termo *pé* (caminho) é pluriforme, ou seja, dependendo da presença ou não de relação genitiva com outro substantivo ou com um pronome que o anteceda, pode assumir as formas *pé*, *sapé* ou *rapé*. Os pluriformes regulares da língua, por outro lado, mantêm uma mesma base, sobre a qual se alteram unicamente os prefixos (*t-*, *s-* e *r-*). Assim, temos, por exemplo, os trios: *tetama*, *setama*, *retama* (terra, região), *timbiú*, *simbiú*, *rimbiú* (comida, alimento) etc. A analogia com o padrão regular dos substantivos pluriformes parece ter influenciado a interpretação do vocábulo *tapé-iara*, no qual se passou a vislumbrar a forma *tapé*, valendo por *pé* (caminho). Isso já é percebido no verbete de Dias (pratico do caminho). Parece, portanto, ter havido ao longo do tempo uma associação entre o termo *tapijara* e a expressão *pé-iara* (senhor do caminho, guia), embora originalmente não houvesse relação direta entre as duas formas. É possível que os vocábulos *tapijara* e *sapijara* utilizados por GR carreguem a mesma carga semântica, diferindo apenas por prefixos de relação (*t-*, sem relação genitiva, e *s-*, relacionado ao pronome de terceira pessoa do singular). Se foram utilizados com a pretensão de valerem pelos sentidos mais antigos que se atribui à palavra *tapijara*, ou seja, como “morador”, poderíamos traduzi-los, respectivamente, por “morador” e “morador dela” (“morador da onça”, “o que habita a onça”, pelo contexto). Deve-se dizer, entretanto, que não encontramos registros de que a palavra fosse pluriforme, ou seja, de que assumisse a forma *sapijara* com esta acepção, o que pode, contudo, ficar a cargo do trabalho de criação linguística de GR. Se o escritor utilizou as palavras com o sentido de “senhor do caminho”, *tapijara* e *sapijara* poderiam ser traduzidos, respectivamente, por “o senhor do caminho” e “o senhor do caminho dela (da onça)”, donde provêm os sentidos de “guia” e “guia dela (da onça)”. É possível, também, que GR tenha pretendido uma superposição de todos os sentidos aqui referidos.

Tatacica (nome de onça): [TA] *tatá* + *syka*: chegada do fogo / [NHE] *tatá* + *sica*: resina de fogo, ou seja, resina que dá fogo, resina inflamável {possível menção ao breu, “matéria escura, sólida e inflamável, que se obtém pela destilação do alcatrão da hulha ou de resinas de plantas (...)” (CA)}⁴⁷ / [NHE] *tatá-cica*: tição (STRADELLI, 2014, p. 297) {de *tatá* + *acyka*: pedaço de fogo}

tatu-hu: [TA] comer tatu

teité, teitê: [NHE] coitado

Tibitaba (nome de onça): [TA] *tybytaba*: sobranceiras (NAVARRO, 2013, p. 485); [LGA] *tybytába*: sobranceiras (DIAS, 1858, p. 177)

tiquira: [NHE] gota / [PT/T] aguardente obtida por destilação

tubixaba, tuxa: [TA e NHE] chefe, principal; grande

tutira: [NHE] tio⁴⁸

Uatauêra (nome de onça): [NHE] o que anda, o que caminha, o caminhante

uauaca: [NHE] “à roda, ao redor” (SÍMPSON, 1955, p. 110); *uauoca*: rodar (STRADELLI, 2014 p. 513); “wawaca: redomoinhar, torvelinhar, andar à roda” (TASTEVIN, 1923, p. 675)

uêuê: [NHE] voar

Uinhúa (nome de onça): [talvez do NHE] *uíua*: flecha⁴⁹

Uitauêra (nome de onça): [NHE] o nadador, o que nada

urucuera: [PT/T] variedade de curuja

Urucúia (topônimo): {de *uruku* + ‘*yba*} urucuzeiro, pé de urucum

Ururau (topônimo): [TA] variedade de jacaré (NAVARRO, 2013, p. 503)

Além das palavras apresentadas acima, segue abaixo uma lista de palavras oriundas do tupi que aparecem no conto, mas que, por serem utilizadas corriqueiramente no léxico da língua portuguesa, muitas pessoas não se atentam à sua origem:

araçá; arara; araticum; buriti; caititu; capim; capivara; catinga; cipó; coité; embira; gravatá; guará; ipê; jabuti; jacu; jaguatirica; jirau; mandioca; mangabeira; moqueado; paca; paçoca; pajé; peroba; sambaíba; saracura; sariema; socó; sucuri; sucuriçu; tamanduá; tatu; tipoia; tucano; urubu

[47] A palavra do tupi antigo *ysyka* (goma, resina) resultou no termo nheengatu que, entre outras formas, encontramos na literatura como *ísica* ou *sica*. Tastevin escreve “*sica* ou *ísica* – gomma, resina” (TASTEVIN, 1923, p. 665). A aférese da vogal inicial pode ser vista já na língua geral do século 18: “resina – cica” (ARRONCHES, 1935, p. 229). O breu, no nheengatu, costuma ser referido, dependendo de seu tipo, por *isicantá* (resina dura) ou *iraiti*, do tupi antigo *iraity* (cera). No entanto, a relação genitiva de *sica* (resina) com *tatá* (fogo) pode aludir à capacidade da resina de gerar ou manter o fogo, o que é típico do breu. Algo análogo pode ser visto no verbete de Stradelli para *tatá itá*: “pedra de fogo, que dá fogo, sílex” (2014, p. 495). A alusão ao breu, matéria tipicamente escura, condiz com a descrição que GR faz da onça: “Mais adiante, tem a Tatacica, preta, preta, jagaretê-pixuna...” (ROSA, 2007, p. 211)

[48] No tupi antigo *tutyra* designava apenas os tios maternos. Em nheengatu, no entanto, seu derivado *tutira* passa a designar indistintamente os tios maternos e paternos.

[49] A descrição que GR (2007, p. 217) faz da movimentação desta onça pode explicar sua nomeação: “(...) tá indo escorregada, no capim grosso. Ela vai, anda deitada, de escarrapacho, com as orelhas pra diante (...). Fica peba no chão”. Como a onça fica achatada (peba) no chão com as orelhas apontadas pra frente, sua silhueta lembra a uma seta que se encaminha em direção ao alvo.

**ANEXO 1 – TRADUÇÃO DA ORAÇÃO CATÚ RETÉ ROSÁRIO,
DO BISPO D. FREDERICO COSTA**

Catú reté Rosário

Bendito Rosário

I

Catú reté Rosario⁵⁰
Virgem Mar'Iára;
Iuáca rapé
Iané raçuçara!

I

Bendito Rosário,
O da Virgem Maria;
Do Caminho do céu
O nosso guia!

II

Padre Nosso – imbueçaua
Christu Iané Iára,
Rupi çaiçuçaua⁵¹,
Iané umbué.

II

A oração do Padre Nosso
Cristo Nosso Senhor,
Por amor,
Nos ensinou.

III

Rosário Manha,
Iuáca Iára,
Xa-serviri putari
Catuçaua neíára.

III

Mãe do Rosário,
Senhora do Céu,
Eu quero servir
À tua bondade.

IV

Xa-putari, Ce Iára,
Ce manuçaua ramé,
Ne Rosario curi
Ce picirúçaua reté.

IV

Eu quero, Minha Senhora,
Que no momento de minha morte
Seja o teu Rosário
Minha verdadeira salvação.

V

I-Paia Gloria,
Tahira iuñri
Espírito Santo iuñri⁵²
Upain ara. Iaué.

V

A Glória do Pai,
E do filho
E do Espírito Santo
Todos os dias. Assim.

[50] Literalmente: “Rosário muito bom” ou “Rosário muito bondoso”.

[51] Neste verso, para conseguir a rima pretendida, o bispo abriu mão da gramática. A única forma coerente e correta seria çaiçuçaua rupi (por amor).

[52] Literalmente: “O filho também / O Espírito Santo também”.

MARCEL TWARDOWSKY ÁVILA & RODRIGO GODINHO TREVISAN – Mes-
trandos do programa de Estudos da Tradução vinculado ao Departamento de
Letras Modernas da Universidade de São Paulo. E-mails: marcel.avila@usp.br e
rodrigotrevisan@usp.br

“Gostaríamos de agradecer à professora Lúcia Sá por nos ter apre-
sentado o conto *Meu tio o Iauaretê* na disciplina *Literaturas da
Floresta*, ministrada no segundo semestre de 2014 na Universidade de
São Paulo, bem como agradecer-la pela indicação à revista *Magma* para
que o presente estudo fosse publicado. Também gostaríamos de agra-
decer aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da USP pela
prestatividade e gentileza com que sempre nos atenderam.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheengatu e em português*. Manaus: Fundo Editorial – ACA, 1987.

ARRONCHES, João de. *O caderno da língua;ou. Vocabulario portuguez-tupi de frei João de Arronches, 1739; notas e commentarios á margem de um manuscripto do sec. XVIII*. [Organizado por Plinio Ayrosa] São Paulo: Imprensa official do estado, 1935.

BENDITO Rosário. [S.l.]: Scribd., [201-]. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/91640937/Bendito-Rosario#scribd>>. Acesso em: 5 de maio de 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “A Linguagem do lauaretê”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 57-63.

CHAMBOULEYRON, Rafael. “O Sertão dos Taconhapé. Cravo, Índios e Guerras no Xingu Seiscentista”. In.: *Histórias do Xingu – Fronteiras, Espaços e Territorialidades (Séculos XVII-XXI)*. Org.: Célio Martins de Souza e Alírio Cardozo. Belém. Editora Universitária UFPA, 2008, pp. 51-74.

CHAMBOULEYRON, Rafael; MELO, Vanice Siqueira de. *Aleivosias e extorsões do gentio na Amazônia colonial*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008, pp. 1-12.

COSTA, Frederico. “Elementos necessários para aprender o nheengatu”. In: *Carta pastoral de D. Frederico Costa, bispo do Amazonas a seus amados diocesanos*. Ceará: Typ. Minerva, 1909, pp. 157-248.

DA SILVA, Protásio I. R. *Tupí ou Nheengatú: garamática umbueçáua mucameençáuêra*. Manaus: Seção das Artes Gráficas da Escola Técnica de Manaus, 1945.

DIAS, Antonio Gonçalves. *Diccionario da língua tupy chamada língua geral dos indígenas do Brazil*. Lipsia: F. A. Brockhaus, livreiro de s.m. o imperador do Brazil, 1858. (Bibliotheca Linguistica, v. 1). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=6RcJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. [S.l.]: c[201-]. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 22 de abril de 2015.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. [S.l.]: c[201-]. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/arar>>. Acesso em: 17 de abril de 2015.

FARIA, Francisco Raimundo Correia de. *Compendio da lingua brazilica para uzo dos que a ella se quizerem dedicar*. Pará: Typ. de Santos & Filhos, 1858.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, 3. ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2014.

FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Chrestomathia da língua brasilica*. Leipzig: F. A. Brockhaus, livreiro de s. m. o imperador do Brazil, 1859.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel: a história das línguas na Amazônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A língua-geral em São Paulo”. In.: *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 122-133.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MELIÀ, Bartolomeu. *Dicionário básico: guaraní-castellano/ castellano-guaraní*. Paraguay. Centro de Estudos Paraguaio “Antonio Guasch” - CEPAG, 2002.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

O DICIONARIO anonymo da língua geral do Brasil, publicado de novo com seu reverso por Julio Platzmann. Edição facsimilar. Leipzig: B. G. Teubner. 1896.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

ROSA, João Guimarães. “Meu tio o laualetê”. In: *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, pp. 191-235.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às nascentes do rio S. Francisco e pela província de Goyaz*. São Paulo, SP: Ed. Nacional, 1937. 2v.

SAMPAIO, Teodoro. *O tupi na geographia nacional*. 3. ed. corr. e augm. Bahia: Escola de Aprendizes Artífices, 1928.

SANABRIA, Lino Trinidad. *Mi pequeño avañe’ẽ de mochila*. 1a ed. - Buenos Aires: Ruy Díaz, 2010.

SÍMPSON, Pedro Luís. *Gramática da língua brasileira: brasílica, tupi ou nheengatu*. 5. ed. Rio de Janeiro: Imprensa do Jornal do Brasil, 1955.

STRADELLI, Ermano. *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

TASTEVIN, Constantino. “Vocabulario Tupy - Portuguese”. In: *Grammatica da Lingua Tupy*. São Paulo: Oficinas do Diário Oficial, 1923, pp. 599-686. [Separata do Tomo XIII da *Revista do Museu Paulista*]

VOCABULARIO na lingua brasílica manuscrito português-tupi do século XVII, coordenado e prefaciado, Plínio Ayrosa, São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

AZEVEDO, Orlando; MARGOTTI, Felício. “O sufixo -rana no português falado pelo caboclo amazonense”. In: *Revista Alfa*, 56 (2). São Paulo, 2012, pp. 611-621.

LOBO, Tânia C. Freire et al. “Indícios de língua geral no sul da Bahia na segunda metade do século XVIII”. In: LOBO, Tânia et al. (Org.). *Para a história do português brasileiro. vi: novos dados, novas análises*. Salvador: EDUFBA, pp. 609-630.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Curso de língua geral (nheengatu ou tupi moderno): a língua das origens da civilização amazônica*. São Paulo: copyright Eduardo de Almeida Navarro, 2011.

_____. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3. ed. São Paulo: Global, 2005.

O MEMBI E O ALAÚDE –

MÁRIO DE ANDRADE LÊ GONÇALVES DIAS

— MARCELO MARANINCHI

RESUMO

Romantismo e modernismo encontraram na cultura indígena elementos essenciais para recriar poeticamente o Brasil. O artigo apresenta a marginália de Mário de Andrade (1893-1945) na poesia indianista de Gonçalves Dias (1823-1864), analisando as linhas de força do “diálogo” entre o polígrafo modernista e seu predecessor romântico.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Gonçalves Dias, Marginalia, Indianismo.

ABSTRACT

Romanticism and modernism found in the amerindian culture essential elements for recreating Brazil in poetry. This study presents Mário de Andrade’s (1893-1945) marginalia in Gonçalves Dias’ (1823-1864) indianist poems and analyses the major themes in the “dialogue” between the modernist writer and his romantic predecessor.

Keywords: *Mário de Andrade, Gonçalves Dias, Marginalia, Indianism.*

Antes de diagnosticar como mal-estar de classe a sensação de que temos no Brasil uma cultura postiça, inautêntica, imitada, Roberto Schwarz (2006) menciona o adensamento da crítica como um dos remédios para o falso problema. Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Candido são exceções honrosas, confirmam a regra de que, entre nós, pouco se leem as gerações anteriores, o que provoca a permanente tensão de começar tudo do zero.

Mário de Andrade empenhou-se em superar esse mal-estar ou, quem sabe, envenená-lo até o limite da transformação social. Intelectual participante, criador do Departamento de Cultura e produtor de obra *malsã*, o autor de *O Carro da miséria* dedicou-se intensamente ao exercício da crítica. Em particular, o interesse dispensado à poesia romântica — como crítico e

artista — integra o projeto estético-ideológico de criar uma obra brasileira, nutrida por sua pesquisa criativa, musicada pelos ritmos populares e pela fala cotidiana, que não se deveria mais reprimir na criação erudita.

O propósito deste artigo é apresentar a marginália de Mário nos poemas indianistas de Gonçalves Dias, verificando como se relaciona com seu projeto de pensar e produzir *cultura brasileira*, projeto marcado pela apropriação crítica de matrizes múltiplas, nacionais e estrangeiras.

A biblioteca do autor guarda quatro edições de Gonçalves Dias: os volumes das *Obras posthumas* (1909) dedicados à poesia, à prosa, ao teatro e à história etnográfica; os dois tomos das *Poesias* (1919), organizados por Joaquim Norberto de Souza Silva; as *Obras poéticas* (1944) editadas por Manuel Bandeira, e os fascículos do *Dicionário da Língua Tupy*.¹

Por sua natureza, a marginália encena o processo de interpretação, nem sempre livre de contradições, ganhando corpo no correr do lápis e das páginas. A parcela inscrita nesses volumes situa-se em larga medida no âmbito do livro *Lirismo romântico no Brasil*, projeto mencionado na correspondência com Manuel Bandeira. Em carta de 1925, o autor de *Macunaíma* confirma a intenção de preparar um estudo sobre o romantismo brasileiro; em 1931, centenário de Álvares de Azevedo, prevê um ano consagrado aos românticos².

O projeto de livro sobre o *Lirismo romântico*, de cujo plano não se tem conhecimento exato, ficou latente ao longo dos anos 1920. Restam, como testemunho, as crônicas dedicadas aos românticos no Diário Nacional e os ensaios “Amor e Medo” (1931) e “Castro Alves” (1939), reunidos em *Aspectos da literatura brasileira*. A data de publicação dos trabalhos, assim como a menção na correspondência e o número dos volumes na *Bibliografia para Na pancada do ganzá*, sugerem que a parte mais expressiva das notas de margem tenha sido escrita entre o final da década de 1920 e o começo dos anos 1930.

As anotações pontuam o andamento da leitura e registram aspectos de interesse para o leitor, que analisa e se apropria do texto. A relação da marginália com as crônicas e ensaios de Mário confere aos exemplares na biblioteca do escritor a natureza dupla de livro e manuscrito. Da mesma forma que se ligam à obra publicada, os documentos remetem a outras esferas dos arquivos da criação, como a correspondência e o fichário analítico.

As anotações de Mário de Andrade na obra indianista de Gonçalves Dias acham-se no tomo segundo das *Poesias*, edição de 1919. No volume, constam como poemas americanos “Canção do exílio”, “O canto do guerreiro”, “O canto do piaga”, “O canto do índio”, “Caxias”, “Deprecação”, “Tabira, dedicatória aos pernambucanos”, “Tabira”, “O gigante de pedra”,

[1] *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias: precedidas de uma notícia da sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1909. 4 v. (2) *Poesias de Gonçalves Dias*: Nova edição organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva. Rio de Janeiro: Garnier, 1919, 2 v. (3) *Obras poéticas de A. Gonçalves Dias*. Organização, apuração do texto, cronologia e notas por Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, 2 v. (4) *Diccionario da língua tupy: chamada língua geral dos indígenas do Brasil*. s.l.: s.c.p., 19---. Os livros e documentos de Mário de Andrade aqui mencionados integram o patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

[2] Em 11 de maio de 1925, MA escreve: “Você me fala dum estudo meu sobre o Romantismo brasileiro. Já pensei nisso muitas e muitas vezes. É possível que o realize um dia. Já tenho até algumas notas sobre isso. Isto é, sobre uma coisa um pouco mais larga e de que desisti: uma História crítica da poesia brasileira até nossos dias”. Passados seis anos, a carta de 20 de março de 1931 revela o projeto em latência: “Manu, recebi sua carta faz uns dez minutos e já respondo, foi só o tempo de acabar a leitura de Boabdil de Gonçalves Dias onde estava à procura dos sequestros causados nos românticos pelo tema do ‘Amor e medo’ que foi por todos glosado à farta [...] creio que dedicarei meu ano aos românticos”. (MORAES, 2001, pp. 210 e 490)

“Leito de folhas verdes”, “I-juca-pirama”, “Marabá”, “Canção do Tamoio”, “A mangueira”, “A mãe-d’água” e “Os Timbiras”.

Em “Tabira” (“Para o vosso terreiro vos chamo”), assim como na “Canção do exílio” (“Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá”), Mário realça o aspecto lexical: sublinha a preposição e acrescenta uma cruzeta à margem. Faz o mesmo em muitos outros versos, sejam eles parte ou não da obra indianista, com o fim de contrastar o *para* e a forma coloquial, mais corriqueira, *pra*. Em Gonçalves Dias, a forma culta é contabilizada com maior frequência. Ao examinar a eficácia e os limites da poesia engajada de Castro Alves, Mário atribui ao poeta baiano o papel de primeiro sistematizador do *pra*. De modo a relacionar a experiência romântica com a própria, modernista, afirma: “sessenta anos mais tarde outros lhe retomariam a lição” (1974, p. 121). A partir de *Losango cáqui* o *pra* é adotado regularmente:

Eu sou a Fama de cem bocas
Pra beijar todas as mulheres do mundo!

Em meio à descrição das tabas dos Timbiras, nas estrofes iniciais do Canto II, os versos

Rudas palhoças só! que mais carece
Quem há de ter somente um sol de vida,
Jazendo negro pó antes do ocaso?

suscitam o comentário de que Gonçalves Dias prefere o verbo *carecer* a *precisar*. Na segunda estrofe do Canto IV, chegado o mensageiro timbira à taba dos Gamelas para selar o entendimento entre as tribos, a ênfase do pleonismo é realçada:

Embora; mas porém amigas quedem
Do Timbira e Gamela as grandes tabas;

O aspecto linguístico, marcado sistematicamente por Mário de Andrade, integra esses exemplos e anotações a *A gramatiquinha da fala brasileira*, dossiê de documentação farta no arquivo do escritor. Junto a considerações sobre morfologia, dicção e psicologia da fala brasileira, o projeto, buscando reunir constâncias da expressão oral, enumera brasileirismos vocabulares e sintáticos, entre os quais se acham mais exemplos de Gonçalves Dias, como o verso de “Tabira”:

Direis vós se fui eu quem menti.

Também na obra de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves, como a marginália e os manuscritos atestam, Mário encontra material abundante para a coleção de brasileirismos e elogia a poesia romântica pela fidelidade à fala popular.³ Gonçalves Dias aparece n’*A gramatiquinha* como “ligeira exceção” – as muitas *c’rôas* encontradas em sua obra devem ter contribuído para isso –, mas sua posição moderna sobre a língua brasileira é identificada por Mário com um traço duplo à margem: “*cuia* virá a ser tão clássico como *porcelana*, ainda que a não achem tão bonita” (DIAS in REVISTA DA ABL, 1932, p. 111).

Também no âmbito lexical, a impropriedade de termos na caracterização do cenário é realçada. No Canto III de “Os Timbiras”, o escritor modernista grifa as donas das tabas de Itajuba. Mesmo assim, considera que nas “Americanas” em geral o poeta maranhense “se esquece com muita arte de Portugal portuguêsista”.

A voz dos animais é outro elemento destacado. Na sétima estrofe de “O canto do guerreiro”, Mário sublinha o carpido triste de uma ave a cantar. À margem, anota “zoof”. Em “O canto do Piaga”, oitava estrofe, os versos

Não ouviste a coruja, de dia,
Sons estrídulos torva soltar?

recebem a mesma indicação, que se acha também em “Os Timbiras”: no Canto I, as aves “docemente atitam”; no Canto II, ouvem-se os “tristonhos pios” que “a acauã desata”.

As marcações servem à pesquisa Zoofonia, termo tomado de empréstimo de Hercule Florence para designar o ramo científico dedicado à voz dos animais. Em entrevista, Mário (1983, p. 93) atribui a ideia à leitura de *Green Mansions: a romance of the tropical forests*, de William Henry Hudson. Desenvolvido por anos, o projeto se liga ao *Dicionário musical brasileiro* — no qual o termo zoofonia figura como entrada — e também a *O banquete*, trabalho incompleto, cujo capítulo oitavo seria “O passeio dos pássaros”.

O manuscrito *Zoofonia*, no arquivo do escritor, é composto de documentos musicais, recortes de jornal e notas de trabalho extraídas de publicações ou colhidas *in loco* por Mário e seus colaboradores. A abundância de registros fascina. Psitacídeos tucanos picapaus tapeis tangarás siriemas uritutus sericoias galos andorinhas macacos guaribas saguis capoeiras corós onças grachains raposas jacarés moriches melros corvos cucos pombas pavões rincham orneam esturram ladriscam pipitam grasnam chilream trinam dobram galream sussurejam cucuritam grulham.

[3] “Brasil romântico, prurido de liberdade, primeira liberdade, a política, a mais consciente de todas as liberdades, e por isso mesmo que consciente um pouco forçada. Nesta fase pelo milagre da libertação nós falávamos o brasileiro, e a língua falada pelos nossos poetas, com ligeira exceção de G. Dias (e assim mesmo!) é a língua falada pelo povo. Fase caótica primitiva em que o Brasil é livre, [...] dá as tendências essenciais da futura fala brasileira” Manuscrito digitalizado e transcrito em ALMEIDA, 2013, v. 2, p. 784.

Os exemplos fazem lembrar os inventários do narrador-rapsodo em *Macunaima*, enumerados assim sem vírgulas.

Ainda no capítulo dos inventários, agora no largo terreno do *Dicionário musical brasileiro*, de publicação póstuma, a marginália contém diversos exemplos encontrados na poesia indianista para servir de abonação aos verbetes. Na sexta estrofe de “O canto do guerreiro”, o crítico sublinha o instrumento indígena e anota ao lado “dic”:

Se as matas estrujo
Co’os sons do Boré

Na folha de guarda das *Poesias*, Mário resume as referências obtidas do volume: lista palavras, indica as respectivas páginas e, ao final, depois de as passar a limpo, risca, para sinalizar a tarefa concluída. O mesmo procedimento é adotado nos demais volumes da poesia romântica que integram sua biblioteca, assim como em grande número de obras da *Bibliografia para Na pancada do ganzá*. Os poemas americanos oferecem ao *Dicionário musical* idealizado por Mário cascavéis, borés, maracás

Ouve o anúncio do horrendo fantasma,
Ouve os sons do fiel Maracá

nênias

Vivem homens de pel’ cor da noite
Neste solo, que a vida embeleza;
Podem, servos, debaixo do açoite,
Nênias tristes da pátria cantar!

membis e clarins

O atroador membí soprou com força.
O tronco, o arbusto, a moita, a rocha, a pedra,
Convertem-se em guerreiros; mais depressa,
Quando soa o clarim, núncio de guerra,

A este verso do Canto I de “Os Timbiras” Mário acrescenta o comentário:

Me parece que G. Dias se engana. O membi era uma flauta e portanto não atroava.

Com um fio, liga um búzio (“Aos sons do cavo búzio conhecido”) a outro membi na página seguinte (“Os sons guerreiros do membi troante”). O *Dicionário musical* retrança o percurso de leitura e apropriação e ajuda a esclarecer o sentido das marcações:

MEMBI (s.m.) - Instrumento de sopro; empregado de modo confuso por diversos autores, podendo significar uma trombeta ou buzina cerimonial ou simplesmente qualquer instrumento soprado.

1. Gonçalves Dias nos “Timbiras” (Poesias, v. 2, 1919, p. 161) fala que Itajubá “[...] o atroador membi soprou com força”. Noutro passo (IIIº Canto) vem ainda: “Nunca o membi guerreiro [...] troou”. Isso indica que o Membi é instrumento guerreiro. Sempre soube que Membi era uma flauta. O qualificativo “atroador” parece estar mal colocado. Montoya um pouco atrapalhadamente diz que “Flauta, bocina, etc.” são “mimbí tarará” em guarani. Mas especifica na parte guarani-espanhol do Vocabulário que mimbí é “flauta, chirimia y cosa semejante”, ao passo que trombeta, clarim, é “mimbí tarará” ou “mimbítererê”. Isso dá um bocado mais de luz e mostra que Gonçalves Dias empregou membi, abreviadamente, por membi-tará. O que não podia fazer pois membi tem significado próprio. Aliás duas páginas adiante repete “membi troante” o que parece que entendia por membi apenas a buzina ameríndia. No Dicionário da língua tupi, designa Gonçalves Dias o membi (sem mais nada), como “buzina, frauta, trombeta”. O Clarim (?) dá como sendo entre os índios “Membiapára”. (1989, p. 329)

No dossiê de manuscritos do *Dicionário musical*, dezessete envelopes com notas de trabalho recebem a inscrição “Índios”, sempre acrescida de termo que especifica o conteúdo: Instrumento, Religião/Pajé, Dicção, Tribos, Música/Técnica, Danças/Coreografia, Cantos, Festas, Musicalidade. Há referências às Amazonas lendárias, antropofagia, mitos, civilização do índio, psicologia ameríndia e, no envelope da Musicalidade, notas sobre “canto dos indiozinhos”, “meninos cantores”, “cantando por cantar”, “vaidosos de suas músicas”.

No que concerne aos ritmos variados e à musicalidade de Gonçalves Dias, Mário de Andrade sublinha as repetições em “O canto do Piaga”:

Eis rebenta a meus pés um fantasma
Um fantasma d’imensa extensão.

e anota, em sua estrofe final:

Belíssimo. G. Dias o que manejou melhor o ritmo de nove sílabas na língua.

Na “Deprecação”, destaca o hemistíquio repetido – “descobre o teu rosto” – e escreve:

Notar a admirável musicalidade dos refrões que perpassam toda a poesia. É delicioso, encantamento sonoro.

Em “Tabira”, ainda as repetições interessam, como no verso da nona estrofe, integralmente sublinhado (“Restos são, mas são restos d’um mundo”) e o verso final da 15ª estrofe, também sublinhado (“O que é gente, o que gente não é”).

Em “A mãe-d’água”, Mário sublinha um verso (“Que dentro d’água se vê?”) e registra:

Este verso se repete adiante. O conceito musical de repetição de frases é dos mais estilizados por G. Dias e um dos traços mais característicos da poética dele.

A “admirável rítmica” da invocação do Canto II de “Os Timbiras” é louvada, com a ligação dos decassílabos de acentuação heroica e romântica. Mário considera perfeita a pausa natural que, graças à vírgula, desliga a segunda sílaba da palavra “vinda” da partícula que a segue

Tal vinda, a não ser que o audaz Timbira,

na segunda estrofe do Canto IV. O autor identifica, igualmente, a contagem das sílabas em conformidade com a fala brasileira, como no suarabácti observado também por Manuel Bandeira, em seu estudo sobre Gonçalves Dias⁴. É o caso do verso

Enquanto vivo, insígnias do mando,

na mesma estrofe, no qual Mário observa que o poeta conta o “g” de “insígnia” como sílaba.

Comentários mais alentados permitem entender a avaliação sobre o caráter e a autenticidade do indianismo de Gonçalves Dias. Em “O canto do Piaga”, destaca a qualidade dos versos e defende que o indianismo gonçalvino era determinado mais pela inteligência do que pela sensibilidade:

[4] “E no entanto o brasileiro de fala mole está se traindo a cada passo no suarabácti” (1959, p. 78).

A piedade de G. Dias pelo índio é uma pura piedade intelectual. O tema indígena foi pra ele mais propriamente um meio de criação artística que um meio de expressão. G. Dias único romântico que foi mais aproximadamente arte-pura. E atinge Camões neste poema.

A nota parece ter implicações profundas, se lembrarmos que boa parte da crítica, antes e mesmo depois de Mário de Andrade, encontrou razões biográficas para a representação de personagens indígenas na poesia de Gonçalves Dias: Silvio Romero e Cassiano Ricardo, por exemplo, explicam o indianismo com base na mestiçagem do poeta, indianismo por eles entendido como expressão íntima da raça.

Cassiano Ricardo reconhece a rejeição do biografismo pela crítica moderna; ressalva, porém, que, no caso de Gonçalves Dias, o nascimento tem “um grave sentido, origem de sua mágoa e do seu indianismo” (1964, p. 143). Ao datar os poemas americanos, teríamos “em carne e osso” o poeta, cuja lírica não passaria de uma recomposição de dados biográficos, e o indianismo, na verdade, uma “forma de ressentimento, mais que de orgulho”.

Sílvio Romero encarna mais intensamente a lógica racista. Para o crítico, o autor de “I-juca-pirama” teria herdado os traços de sua personalidade: dos africanos, a ponta de alegria e o caráter expansivo; dos portugueses, o bom senso, a clareza de ideias, a religiosidade, a energia da vontade, e também as preocupações fantasistas e um certo idealismo; ao passo que dos indígenas teria recebido como legado as melancolias súbitas, a resignação e a passividade ante os acontecimentos. No mesmo sentido, subestimando a influência ameríndia na cultura brasileira, pontua: “um povo que fugiu dificilmente poderia deixar impressos no vulto do que lhe ocupou o lugar os seus toques”. Já tendo francamente abandonado a crítica literária, páginas à frente Romero desenvolve seu argumento racista, prevendo que o “tipo branco”, após o aproveitamento de outras raças, poderá assumir a preponderância étnica e se exibir “talvez tão depurado e belo” quanto na Europa (1960, p. 161 e seguintes).⁵

Em certa medida, Mário não esteve isento do psico-biografismo, como se percebe no diagnóstico de matriz freudiana dado a Álvares de Azevedo (deixando um tanto de lado as máscaras usadas pelo *eu lírico*, em favor de uma análise apoiada essencialmente no *homem*). O manuscrito de “Amor e Medo” demonstra que elementos fisiológicos e raciais não são desconsiderados pelo crítico⁶. O realce à inteligência de Gonçalves Dias, em oposição à sensibilidade, entretanto, rejeita as leituras de viés biográfico-racial então em voga, inclinadas a ver a herança não branca como demérito. Mas não é só isso: as considerações se inserem na dis-

[5] O autor observa o seguinte sobre Sílvio Romero: “A paixão só se manifestou realmente em dois críticos brasileiros. Mas um era uma alma odienta, Sílvio Romero; o outro é uma alma sectária, Tristão de Athayde.” (1976, p. 355).

[6] “Estudo fisiológico, hereditariedade racial desnacionalizante, exemplo típico de período de transição na nacionalização racial brasileira, mistura de elementos portugueses e nacionais. Típico ainda pela inteligência, G. D. quer ser brasileiro, ao passo que os outros românticos foram brasileiros inconscientemente.” (Manuscrito “Amor e medo”, MA-MMA-5-4, IEB/USP)

cussão mais larga sobre a sinceridade e o artifício, o lirismo espontâneo e o trabalho artístico – essa uma questão-chave na poética mariodeandradiana –, presente, por exemplo, em 1922, na equação de Paul Dermée evocada no “Prefácio interessantíssimo”. Em outra nota, à margem do poema “A mangueira”, o raciocínio avança:

Realmente só a meio se pode como Alexandre Herculano deplorar não sejam mais numerosas as Poesias Americanas de G. Dias. Só podiam ser mais numerosos os temas geográficos, vegetais do poeta. [...] Com efeito, apesar da vastidão de pensamento de Machado de Assis e da habilidade e riqueza imaginativa de Bilac nada mais se tirou do indianismo, nem mesmo o Evangelho nas Selvas. Só Machado conseguiu ainda uma obra-prima, essa mesma só com uma ligeira base no espiritismo ameríndio. O Indianismo era necessariamente um tema intelectual, não um moto lírico organizado da sensibilidade que nem a escravidão (vista em redor do poeta), o amor, o lar etc. Daí serem os poetas de inteligência e os artífices grandes como G. D. Machado e Bilac os que se preocuparam com ele.

A insinceridade reconhecida em muitos versos leva Mário a adjetivar o poeta de “romântico à portuguesa”, reputando seu romantismo como de escola, “não sincero e franco à brasileira que nem os outros”. Na “Canção do exílio”, depois de admirar a “musicalidade genial”, a marginália ironiza o tratamento da paisagem: “Sabiá cantando na palmeira já muito se falou que só mesmo estudante de Coimbra podia pregar mentira dessas”.

Comparando novamente Gonçalves Dias a Castro Alves, em “O gigante de pedra”, as notas de Mário estimam aquele mais “razoável”, pois “não vê unilateralmente uma só desgraça, a do negro, mas mais pensador e sábio, percebe a infelicidade universal”.

No desfiar de elogios, o autor de *Pauliceia* reconhece o “Leito de folhas verdes” como “Sublime. Perfeito. Inigualável”. “I-juca-pirama” – louvado desde o primeiro tempo modernista, no “Prefácio interessantíssimo” – merece longo comentário:

I-Juca Pirama a grande obra-prima da poesia brasileira em língua portuguesa. Poema a que nada falta, sem falha de concepção, sem falha de realização, unido todo, um marco de literatura universal, a mais perfeita obra literária inspirada pelo exótico existente no mundo. Chateaubriand desaparece. A pureza deste exotismo em comparação com o exotismo romântico dos outros. Não é verdade que os heróis de G. Dias estejam vestidos de sentimentos de civilização cristã. São

selvagens. O jovem tupi morre entre as lágrimas de prazer do pai. G Dias não transporta os seus heróis pra dentro de si, transporta-se pra dentro deles, e consegue a inconcebível virtuosidade de realizar os índios num português maravilhoso, perfeito, dando o que melhor tinha de si na musicalidade: no ritmo, na graça levemente arcaizante e amaneirada. É formidável.

A nota descarta, em “I-juca-pirama”, a ideia de que a obra indianista de Gonçalves Dias fosse simples medievismo coimbrão. No mesmo poema, o diálogo entre o pai e o filho prisioneiro é qualificado como “grandeza sublime de pobreza”.

No Canto II, são assinalados dados etnográficos. O autor sublinha o poder do fumo e marca a lápis: “defumação / catimbó”. Grifa o “Impávido Areski” e anota “Índios, Deus da Guerra”. E dá atenção às danças: a dança dos guerreiros, em giro, sublinhada; a dança ritual do piaga, mais à frente; a dança profana:

Com pé alterno a dança vagarosa,
Aos sons do maracá, traçava os passos.

No âmbito do reconhecimento de intertextos, Mário identifica a apropriação de Homero no “descritivo sublime” do poema “Tabira”, junto ao verso

Tem um olho d’um tiro frechado!

Da mesma forma, percebe, no arco de Jatir, “o traço homérico, mas sem a riqueza homérica”, conforme escreve. Também em “Os Timbiras”, valoriza a invocação inicial e fixa como tarefa “compará-la à de *Os Lusíadas*”. Sobre o gênero da obra, uma nota sucinta, ao final:

Os Timbiras, poema lírico...

Para além do diálogo que se deixa ver à margem dos poemas indianistas – travado no despontar da obra madura de Mário de Andrade, no final dos anos 1920 – Telê Ancona Lopez propõe Gonçalves Dias como uma das matrizes de *Pauliceia desvairada*. A escolha do alaúde no célebre verso de “O trovador” (“Sou um tupi tangendo um alaúde!”) estaria ligada a Musset (“Poète, prends ton luth”) e ao poema “Canção”⁷, no qual o eu lírico distingue os instrumentos conforme o destinatário de seu canto:

[7] “Pode-se ligar a estes versos a abertura da dimensão tupi para o alaúde do trovador de Pauliceia desvairada. [...] O trovador brasileiro, nas pegadas de Gonçalves Dias, devota o alaúde aos ‘seus’, isto é, a um projeto estético brasileiro e moderno.” (LOPEZ, 2002, p. 71).

[8] A montagem feita por Ângelo Agostini para o periódico *Vida Fluminense* é reproduzida em *Poesia indianista* (DIAS, 2002, p. 368).

Votei assim ao meu Deus
A minha harpa religiosa,
A ti a lira mimosa,
O grave alaúde aos meus!

Antecipando o verso modernista, Gonçalves Dias aparece como índio empunhando um alaúde, em fotomontagem de 1882.⁸ Feita a abertura para a dimensão tupi, não será novidade observar que boa parte da obra moderna de Mário se nutriu da cultura indígena, como tema e modo de expressão. Nas anotações líricas de *Losango cáqui*, São Paulo figura como a taba moderna e crescida:

Mas a taba cresceu...Tigueras agressivas,
Pra trás! Agora o asfalto anda em Tabatinguera
Mal se esgueira um pajé entre locomotivas
E o forde assusta os manes lentos do Anhanguera.

em *Clã do jaboti*, entre os foliões do “Carnaval Carioca” há

Todo um Brasil de escravos-banzo sensualismos,
Índios nus balanceando na terra das tabas,
Cauim curare caxiri
Cajás... Ariticuns... Pele de sol!

Também no livro de 1927, vale mencionar a “Lenda do céu”, apoiada em Capistrano de Abreu, e a “Lenda das mulheres de peito chato”, recriada a partir do relato de Koch-Grünberg. O inventário não se esgota e segue com a “Toada do Pai-do-Mato” e o “Rito do irmão pequeno”, outros exemplos da matriz ameríndia, difusa, na criação poética de Mário de Andrade. É dos tupis que sai, na confluência com o texto bíblico e a poesia simbolista de Verhaeren, a fórmula

Eu sou aquele que veio do imenso rio

entoada, em 1937, no poema “Brasão”(apropriando-se da fala de Mestre Carlos, do catimbó potiguar) e retomada, em 1942, na concepção melodramática de *Café*, ópera coral:

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu tenho fome! eu tenho muita fome!

Macunaíma, incorporando a cultura ameríndia no modo de contar e nas narrativas etiológicas recriadas na rapsódia, é outra evidência do interesse que se espalha pela pesquisa etnográfica (as canções acompanhando os Caboclinhos, nas *Danças dramáticas*; outras anunciando os espíritos do catimbó, em *Música de feitiçaria no Brasil*; os cantos terenos, relatados por Huaquidí Gathuramo e incluídos em *Melodias do boi e outras peças*) e se mostra em crônicas e relatos de viagem.

Vistas as linhas de força da marginália indianista e feito o sobrevoo pela poesia de Mário, parece claro que os poemas americanos encontram elos com diversos projetos do autor – as crônicas no *Diário Nacional*, *A gramatiquinha*, *O banquete*, *Zoofonia*, o *Dicionário musical* – e se desdobram em variados âmbitos de seus arquivos da criação: o fichário analítico, a correspondência, os dossiês de manuscritos. Pelos traços linguísticos pontuados em Gonçalves Dias (a preposição, o suarabácti, o pleonismo, os brasileirismos) passa a linha que remete ao estudo e recriação poética da fala brasileira. As vozes animais são úteis ao escritor, assim como ao musicólogo, que se vale das danças e instrumentos para preparar obras voltadas à expressão musical popular. No exame do indianismo romântico, o criador de poéticas reencontra a obsessão pelo tema da sinceridade lírica, e o crítico, em sintonia com a ideia de fecundar a modernidade com traços do pensamento e da expressão selvagem, recusa a hipótese de mera projeção de valores cristãos nos homens ameríndios.⁹ O entrecruzamento de textos e projetos aponta para muitas faces de Mário de Andrade, polígrafo *bricoleur*. ■

[9] Os dois aspectos aparecem entrelaçados no “Prefácio interessante”: “Não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. Esteticamente: fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre de arte.” (ANDRADE, 2013, p. 73).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Aline Novais de. *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, FFLCH/USP. São Paulo: 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24102013-102309/>>. Acesso em: 2015-05-07.
- ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.
- . *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- . *Dicionário musical brasileiro*. Edição preparada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura, São Paulo: IEB-USP/Edusp, 1989.
- . *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- . *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- . *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. “A poética de Gonçalves Dias”. In: DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- DIAS, Gonçalves. “Epistolário Acadêmico – Uma carta de Gonçalves Dias”. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Vol. 38, ano 23, nº 121, Rio de Janeiro: Est. Gr. Canton&Reile, 1932.
- . *Poesia indianista*. Introdução, organização e fixação de texto de Márcia Lúcia Guidin. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: ZULAR, Roberto, org. *Criação em processo: Ensaio de crítica genética*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras/ CAPES, 2002.

MORAES, Marcos Antonio (org. introd. e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo, Edusp/IEB, 2001, pp. 210 e 490.

RICARDO, Cassiano. *O indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

ROMERO, Sílvio. *Historia da litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REFLEXÕES SOBRE O INDIANISMO EM GONÇALVES DIAS

— ANA CAROLINA SÁ TELES

RESUMO

Este artigo aborda a poesia indianista de Gonçalves Dias, observando como o poeta se apropriou de fontes indiretas sobre as sociedades ameríndias. Essas fontes são constituídas pelo conjunto de escritos do período colonial. Objetiva-se problematizar o lugar-comum de que a caracterização do indígena na obra de Gonçalves Dias seja uma mera reprodução de modelos do medievalismo cristão. Assim, recorre-se à recepção de Gonçalves Dias por meio da crítica de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Cláudia Neiva de Matos, Lúcia Sá e David Treece. Também foram lidos cronistas e viajantes como Hans Staden, Pero de Magalhães Gândavo, Jean de Léry e Claude d’Abbeville.

Palavras-chave: Gonçalves Dias, Indianismo, caracterização, recepção crítica, escritos coloniais.

ABSTRACT

This essay approaches Indianist poetry by Gonçalves Dias observing how he read and incorporated indirect sources about Amerindians. These sources were mainly constituted by the collection of colonial texts. The essay aims to question the commonplace critical idea that Gonçalves’ “Indians” are the mere reproduction of chivalric and Christian models. With that idea in mind, I refer to the critical reception of Dias’ works developed by Antonio Candido, Alfredo Bosi, Cláudia Neiva de Matos, Lúcia Sá, and David Treece. Also, chronicles and explorers’ texts are part of the references in the essay. They include Hans Staden, Pero de Magalhães Gândavo, Jean de Léry, and Claude d’Abbeville.

Keywords: Gonçalves Dias, Indianism, characterization, critical reception, colonial texts.

Este artigo pretende refletir sobre alguns aspectos do indianismo em Gonçalves Dias. Em sua obra, poemas que contemplam o tema são, por exemplo: “O canto do guerreiro”, “O canto do piaga”, “O canto do índio” e “Deprecação”, nas *Poesias americanas*

dos *Primeiros cantos* (1846); “Tabira”, de *Segundos cantos* (1848); e “O gigante de pedra”, “Leito de folhas verdes”, “I-Juca-Pirama”, “Marabá”, “Canção do Tamoio”, “A mãe-d’água”, nas *Poesias americanas* dos Últimos cantos (1850). Há também *Os Timbiras (Poema Americano)*, obra incompleta cujos cantos iniciais foram publicados em 1857. Observa-se que esses poemas de Gonçalves Dias estruturam-se pelo Indianismo. No entanto, não se pode deixar de notar que outros poemas seus também dialogam em menor grau com elementos de nacionalidade e de culturas indígenas.

Um dos problemas que abordarei decorre do questionamento de críticos como Lúcia Sá e David Treece a respeito da recepção do Indianismo romântico. O que eles ponderam é que a crítica muitas vezes comentou o movimento como um só bloco. Nesse sentido, Sá e Treece defendem que a leitura das obras indianistas possa ser produtiva, se conduzida em termos dos diferentes autores:

Desde a época da primeira publicação de suas obras, os indianistas têm sido incessantemente acusados de haverem virado as costas para a questão da escravidão negra. Essas acusações são justas e necessárias em relação à maioria dos escritores, mas, em nome delas, o indianismo tem sido indiscriminadamente relegado à categoria de literatura pouco séria ou de simples imitação de modelos europeus sem qualquer conexão com as culturas indígenas do Brasil. Esses rótulos genéricos pouco ajudam a compreender diferenças importantes entre os autores e a complexidade de movimento que, apesar de todas as falhas, tentou encarar problemas complicados, como o contato entre culturas, a identidade nacional, a legitimidade do discurso histórico e a necessidade de se abrir a cultura brasileira para uma nova sensibilidade estética (SÁ, 2012, p. 201).

Portanto, em *Literaturas da floresta*, Lúcia Sá investiga a relação intertextual que Gonçalves Dias estabeleceu com fontes de temática indígena, de forma indireta, por meio dos cronistas coloniais. Sá interpreta que os poemas de Gonçalves Dias conferem atenção especial não só à formação social tupi, mas também às canções ameríndias.

Ou seja, os poemas de Gonçalves Dias estruturam-se por meio de recursos formais que remetem à função de canções indígenas. Além disso, a caracterização poética que sua obra desenvolve de índios e de sua cultura estabelece um elo criterioso com a tradição de textos do período colonial. Ademais, sua obra poética demonstra preocupação em descrever cronologicamente o processo de colonização, denun-

ciando o genocídio perpetuado pelos colonizadores brancos contra os índios (SÁ, p. 189).

Na visão da autora, essas características do Indianismo de Gonçalves Dias diferenciam-no, por exemplo, do Indianismo praticado por José de Alencar nos romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Dessa forma, segundo Sá, no projeto estético do romancista, os personagens indígenas são caracterizados como europeus não corrompidos pela civilização (SÁ, p. 188).

Assim, os índios alencarianos formam-se como eco do bom selvagem, de Rousseau. A questão, inclusive, faz parte de um problema mais amplo em Alencar, relativo à composição de personagens originários de culturas que sofrem opressão no contexto do século 19. Contudo, os índios de Alencar não poderiam deixar de ser influentes na recepção crítica, dada a grande repercussão do autor nas letras brasileiras. Nesse sentido, Lúcia Sá aponta um problema da crítica:

O “cavaleiro indígena” de Alencar tornou-se sinônimo, na crítica literária, do próprio indianismo. As diferenças entre Alencar e seus contemporâneos são, em geral, ignoradas por críticos ansiosos em perpetuar o que talvez seja um dos clichês mais difundidos na historiografia literária brasileira: todos os índios criados pelos indianistas são simples versões coloridas e exóticas de heróis medievais europeus (SÁ, p. 188).

David Treece também analisa, de forma diferente, o Indianismo de Gonçalves Dias, ao aproximá-lo dos relatos dos cronistas. Assim, ele aborda a poesia indianista de Dias como voltada em grande parte para o ponto de vista das culturas ameríndias, mesmo que essa referência tenha sido feita por fontes indiretas.

Segundo Treece, existe uma complexa relação ideológica de Gonçalves Dias com a política do Império, por um lado, e com os grupos nas bordas da sociedade do século 19, por outro. Como observa o crítico, a relação ideológica do poeta com esses dois polos imprime grande intensidade à sua obra:

Como tendência dissidente, embora menor, no interior do movimento romântico do Brasil, suas obras, dentro do limitado espaço político disponível, fizeram uso do cenário indianista para traçarem comparações implícitas, porém perturbadoras, entre as formas de opressão sofridas pelas raças subjugadas do Brasil sob domínio colonial e a persistente negação das liberdades sociais e políticas à maioria, após a Independência (TREECE, 2008, p. 139).

No entanto, apesar de representar, como Teixeira e Sousa, uma tendência dissidente bastante atípica dentro do quadro estrutural predominantemente conservador do movimento, Gonçalves Dias nunca foi tão longe a ponto de questionar os pressupostos integracionistas básicos do pensamento indianista. Sua obra e carreira demonstram a mesma acomodação dos princípios liberais radicais aos interesses de um estado centralizado, oligárquico e escravocrata que caracteriza o movimento como um todo. O que torna o indianismo de Gonçalves Dias tão interessante é que este compromisso ideológico existe em estado de tensão que dá à sua obra uma intensidade que não se encontrará em nenhum outro colega de sua geração (TREECE, p. 149).

Antonio Candido é um dos críticos exponenciais da recepção tradicional de Gonçalves Dias, mas não deixa de reconhecer a diferença entre o poeta e seus contemporâneos. No início do capítulo da *Formação da literatura brasileira* (1959) que se intitula justamente “Gonçalves Dias consolida o Romantismo”, ele afirma: “Gonçalves Dias se destaca no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores da inspiração e consciência artística” (CANDIDO, 2007, p. 401).

Candido comenta que Gonçalves Dias foi o poeta decisivo do Romantismo. Somente a partir dele, os poetas posteriores teriam desenvolvido o movimento. Candido menciona, aliás, como os escritores que sucederam Dias comentaram principalmente a “poesia nacional” e o Indianismo daquele, embora o crítico defenda a percepção de que mais conteúdos e recursos poéticos tenham ressoado com grande impacto nos sucessores:

Embora os sucessores hajam destacado a “poesia nacional”, o Indianismo, nele encontraram muito mais: o modo de ver a natureza em profundidade, criando-a como significado, ao mesmo tempo em que a *registravam* como realidade; o sentido heroico da vida, superação permanente da frustração; a tristeza digna, refinada pela arte; no terreno formal, a adequação dos metros à psicologia, a multiplicidade dos ritmos, a invenção da harmonia, segundo as necessidades expressivas, o afinamento do verso branco. Mesmo quando se abandonaram à incontinência afetiva e à melopéia; mesmo quando buscaram modelos em poetas estrangeiros – sempre restava neles algo de Gonçalves Dias, cuja obra, rica e variada, continha inclusive o germe de certos desequilíbrios que as gerações seguintes cultivarão (CANDIDO, p. 403).

Candido pertence à linha crítica que interpreta o indianismo de Gonçalves Dias como continuação do “medievismo coimbrão” (CANDIDO,

p. 403). Assim, ele aproxima poemas de *As sextilhas de frei Antão*, que seguem o modelo medieval, a poemas centrais da poesia americana. Segundo o crítico, o índio em Gonçalves Dias é reduzido ao padrão heroico da cavalaria:

Note-se que o Indianismo de Gonçalves Dias, mais que o das *balatas* de Norberto, é parente do medievismo coimbrão, que praticou *in loco* e deve ter influído no seu propósito de aplicar à pátria o mesmo critério de pesquisa lírica e heroica do passado. As sextilhas de Frei Antão, O SOLDADO ESPANHOL, O TROVADOR (poemas medievistas) poderiam ser considerados pares simétricos d’*Os timbiras*, do I-JUCA PIRAMA, da CANÇÃO DO GUERREIRO, pela redução do índio aos padrões da cavalaria (CANDIDO, p. 403).

Lembremos que David Treece concorda com a semelhança entre indianismo e medievalismo. Porém, ele questiona essa passagem de Antonio Candido, ao observar como poemas de *As sextilhas de Frei Antão* são abertamente racistas quanto à figuração do mulçumano, além de aderirem ao ponto de vista da reconquista cristã (TREECE, p. 181). Para Treece, o espírito marcial das *Sextilhas de Frei Antão* enquadra-se num projeto cultural e político de reconquista, enquanto o espírito marcial das poesias americanas, diferentemente, faz parte do *ethos* da sociedade tribal (TREECE, p. 181).

Ainda assim, creio que existam contradições no texto de Antonio Candido. Na passagem supracitada, ele afirma que Gonçalves Dias praticou o “medievismo coimbrão *in loco*” (CANDIDO, p. 403). Contudo, em momento posterior, defende que Gonçalves Dias não poderia ser identificado como “poeta *português*” e que teria antes apreendido a “sensibilidade e o gosto brasileiros” (CANDIDO, p. 408).

Candido considera infundado o argumento de que o escritor indianista devesse compreender melhor a cultura indígena para melhor praticar o movimento, já que este seria formulado por um grupo europeizado (CANDIDO, p. 405). No entanto, ele considera o índio de Gonçalves Dias mais simbólico, enquanto o índio de Alencar parece-lhe mais particularizado, no sentido de estar mais próximo do leitor do público romântico (CANDIDO, p. 404). Ademais, ele defende que o índio de Gonçalves Dias é mais autêntico que o de Magalhães, o de Porto-Alegre e o de Norberto (CANDIDO, p. 405). De qualquer forma, justifica que o índio gonçalvino é “mais índio”, mas, antes de tudo, “mais poético” (CANDIDO, p. 405).

Assim, percebe-se que Candido diferencia Gonçalves Dias no quadro do movimento indianista, destacando-o. Contudo, o crítico estabelece essa diferença antes por meio de aspectos estéticos que expressam a

criação de uma “convenção poética nova” (CANDIDO, p. 404) do que propriamente por meio da forma de tratamento da temática indígena: “Esse *cocktail* de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada nos aparece como construção lírica e heroica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental” (CANDIDO, p. 404). No entanto, permanece para nós a pergunta sobre por que o crítico afirma que o índio gonçalvino é “mais índio” (CANDIDO, p. 405), ainda que essa característica tenha sido relevada para segundo plano.

Alfredo Bosi na *História concisa da literatura brasileira* (1970) também desenvolve a relação entre Indianismo e medievalismo (BOSI, 1975, p. 110). O crítico aproxima Varnhagen, Alencar e Gonçalves Dias como participantes de um mesmo complexo ideológico: “O índio, fonte da nobreza nacional, seria, em princípio, o análogo do ‘bárbaro’, que se impusera no Medievo e construiu o mundo feudal: eis a tese que vincula o passadista da América ao da Europa” (BOSI, p. 110).

No entanto, assim como Candido, ele reconhece o grau de originalidade da obra de Gonçalves Dias em relação aos outros escritores do movimento no Brasil. Ademais, reconhece que o tema indígena em Gonçalves Dias é de fato “matéria de poesia”, enquanto, para os sucessores, teria sido apenas “moda” (BOSI, p. 115). De qualquer forma, Bosi observa, junto ao julgamento crítico de Herculano sobre Gonçalves Dias, que o poeta brasileiro compôs uma poesia americana com uma tendência portuguesa “no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo” (BOSI, p. 115).

Por um lado, ele aproxima a poesia de Gonçalves Dias da de demais românticos pela via do conservadorismo, mas, por outro, destaca-a em função da temática bélica indígena e da linguagem peculiar:

Mas é apenas o matiz conformista que pode aproximar os versos do maranhense aos de Magalhães, Porto Alegre e Varnhagen. O que nestes era prosaico e flácido aparece, na arte de G. Dias, transposto em ritmos ágeis e vazado numa linguagem precisa em que logo se conhece o selo de um espírito superior. Desde as “Poesias Americanas”, expressão dos valores bélicos (fulcro do Indianismo épico), o artista entra no tom justo dos versos breves, fortemente cadenciados e sabiamente construídos nas sua alternância de sons duros e vibrantes (BOSI, p. 116).

Já em 1988, Cláudia Neiva de Matos conduziu um estudo voltado exclusivamente à obra indianista do poeta: *Gentis Guerreiros: o Indianismo de Gonçalves Dias*. Matos dá continuidade à leitura de Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, compreendendo o nacionalismo e o

indianismo de Gonçalves Dias como práticas europeizadas que resultam, contudo, num “senso de americanidade” (MATOS, 1988, p. 15).

A esse respeito, Matos cita o trecho de Antonio Candido que discorre sobre como Gonçalves Dias se baseou no medievismo coimbrão, mas “criou uma convenção poética nova” (CANDIDO *Apud* MATOS, pp. 15-16). A crítica argumenta que o paradoxo dessa ideia é apenas aparente. Ou seja, o excerto de Antonio Candido que comentei acima como uma forma de contradição, Cláudia Neiva de Matos menciona enquanto argumento sintético do crítico.

No entanto, creio que também no livro de Cláudia Neivas de Matos ocorra contradição entre: por vezes reconhecer o diálogo específico de Gonçalves Dias com culturas indígenas; e por vezes fazer prevalecer na interpretação da poesia gonçalvina o recurso à tradição europeia do medievalismo. No fim, Matos prefere à chave de leitura ocidentalizada.

Matos cita, por exemplo, os seguintes elementos na poesia de Gonçalves Dias: uma ética cortês que preside a guerra indígena (pp. 27- 28); a mítica do cavaleiro feudal aliada à mítica do bom selvagem na caracterização dos índios (p. 28); a construção de uma utopia indígena, ao lado da destruição da mesma (p. 39)¹; o ideal cavaleiresco projetado sobre “um grupo étnico” “semidesconhecido” (p. 65); e uma reflexão final sobre como a obra de Gonçalves Dias alinha-se à defesa de um princípio monárquico ou, em suma, a uma ideologia reacionária (p. 82).

No entanto, Matos reconhece que a ética cortês é acompanhada de “exortações pedagógicas” dirigidas pelos índios mais velhos enquanto aspecto social que também preside a guerra (MATOS, p. 28). A crítica reconhece, aliás, que enquanto o bom selvagem e o *promeneur*, de Rousseau, realizam-se de maneira solitária (ou seja, em oposição à sociedade), a caracterização do índio em Gonçalves Dias, diferentemente, desenvolve-se com a presença imprescindível da estrutura social com “a lei guerreira” (MATOS, p. 51). Ademais, a autora admite o uso do “acento indígena” em Marabá (MATOS, pp. 71-74).

No fim, contudo, a leitura de Cláudia Neiva de Matos tende à interpretação de referencial medievalista. Nesse sentido, se insistirmos no significado que, para a poesia de Gonçalves Dias, tiveram os cronistas e as fontes nas quais se descrevem os indígenas, encontraremos uma defesa curiosa da crítica. Segundo Matos, o conceito de guerra desenvolvido por Gonçalves Dias nas *Poesias americanas* seria fundado em Montaigne:

Assim é que na poesia de Gonçalves Dias, acerca da guerra entre os selvagens, prevalecerá a visão de Montaigne, e não as pesquisas dos viajantes. Mesmo em *O Brasil e a Oceania*, há passagens que sublinham,

[1] Quanto ao problema da construção da utopia indígena e sua destruição, em Gonçalves Dias, conferir crítica de Lucia Sá. Sá problematiza a questão em grande escala, já que esta se encontra intrincada com a violência: “No entanto, para as nações tupis do litoral brasileiro, a destruição representada pela chegada dos brancos foi um fato inquestionável. Milhões de seres humanos morreram nos primeiros anos de colonização, inúmeros outros foram escravizados, mulheres e crianças foram raptadas, sua terra foi irrecuperavelmente roubada, sua religião e seus sistemas de crenças foram ferozmente atacados. Chamar esse processo de ‘queda do paraíso’ seria equivalente a descrever o Holocausto como ‘queda judaica do paraíso’: nenhuma ideia de paraíso é necessária para se compreenderem certos níveis de violência e destruição. Se as sociedades indígenas eram ou não paradisíacas ou utópicas (uma afirmação que Gonçalves Dias nunca faz), isso pouco altera a violência que de fato sofreram” (SÁ, p. 199-200).

como explicação para os conflitos tribais, antes a afirmação de um valor moral avalizado simultaneamente pela índole e pela instituição, que o simples antagonismo vingativo (MATOS, pp. 25-26).

É interessante que Cláudia Neiva de Matos associe o indianismo gonçalvino à referência do ensaio de Montaigne, “Dos canibais” (1580). Isto porque o filósofo francês desenvolveu uma reflexão sobre o canibalismo que é a mais próxima, naquele período, do campo que se constituiria como antropologia moderna.

Nesse sentido, é interessante igualmente lembrar a interpretação de “I-Juca-Pirama” formulada por David Treece. Para o crítico, Gonçalves Dias foi o único autor do século 19, no Brasil, que se apropriou positivamente do canibalismo, figurando-o enquanto prática filosófica das sociedades ameríndias.

Assim, Treece observa que, apesar do destaque concedido ao amor filial – um valor europeu – no personagem de I-Juca-Pirama durante a desintegração tribal, a ação que conclui o poema é contrária. Ou seja, o clímax de “I-Juca-Pirama” é o reestabelecimento da lógica guerreira, que ocorre necessariamente com a consumação do rito canibal (TREECE, p. 187).

Ao oferecer uma leitura dessa prática que se aproxima do conhecimento antropológico moderno sobre o assunto, Gonçalves Dias rompeu com toda uma tradição de literatura indianista no Brasil, que, por três séculos, representou e caricaturou o canibalismo como prova da barbárie primitiva do índio, como vimos no último capítulo. De fato, ele é único no indianismo do século dezenove por essa interpretação, e, depois dele, teve-se que esperar pelo movimento modernista para que a significação ritual do canibalismo fosse novamente reafirmada. Tal revisão radical de uma das pedras fundamentais do discurso colonial fala alto pela notável contribuição deste poeta como uma das mais poderosas vozes dissidentes no seio da tradição romântica indianista (TREECE, p. 191).

Certamente se pode problematizar a noção de “literatura brasileira” antes dos períodos setecentista e oitocentista. No entanto, o que eu gostaria de frisar na interpretação de Treece é a originalidade que o crítico percebe na obra indianista de Gonçalves Dias não apenas em função do critério formal dos poemas, mas também em função do critério de tratamento da temática indígena.

Por um lado, segundo Candido e Bosi, Gonçalves Dias é o melhor poeta de seu contexto porque soube criar uma nova convenção poética, além de ter apresentado o Indianismo autenticamente. Por outro, segundo

Lúcia Sá e David Treece, Gonçalves Dias foi um indianista destacado em meio ao bloco romântico porque soube interpretar os escritos coloniais sobre as culturas ameríndias, deles se apropriando criticamente.

Assim, a aproximação de Gonçalves Dias a Montaigne que Matos opera é compreensível, já que o filósofo procurou interpretar as sociedades ameríndias por meio da desconstrução de seu próprio ponto de vista. Nota-se que Montaigne procura descrever os valores canibais: “[...] prega aos ocupantes sem cessar as mesmas coisas: valentia diante do inimigo e amizade a suas mulheres. E nunca esquecem [...] de lhes lembrar que são elas que fabricam a bebida e a conservam morna” (MONTAIGNE, 1975, p. 102).

Além disso, Montaigne, ao descrever o ritual canibal, desenvolve um deslocamento. Enquanto a maior parte dos cronistas relata o canibalismo pelo viés cristão e com ênfase na ingestão da carne, Montaigne aborda-o pelo canto. Ele desloca o canibalismo do *status* de prática bárbara para o *status* discursivo:

Eis o que diz: “Que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu. Estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhes, são vossas, pobres loucos. Não reconheceis a substância dos vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne”. Haverá algo bárbaro nesta composição? (MONTAIGNE, p. 105).

Podemos interpretar que a percepção da crítica de uma convergência de Gonçalves Dias em relação à fonte do ensaio de Montaigne – no que diz respeito à valorização do discurso no rito canibal – pode traduzir-se também como convergência com ideias que seriam mais tarde propostas pela antropologia, no campo científico, e com ideias que seriam reformuladas pelo modernismo, no campo artístico. Conforme citado acima, David Treece defende como o movimento antropofágico deu continuidade ao gesto gonçalvino em relação ao canibalismo. Lúcia Sá também estabelece esse tipo de repercussão da obra de Gonçalves Dias.

À luz desse tipo de reflexão, portanto, torna-se relevante examinar a intertextualidade criteriosa que Gonçalves Dias estabeleceu com os cronistas. A partir das notas do autor, por exemplo, podem-se traçar alguns dados da pesquisa que ele realizou tanto para o indianismo, quanto para o medievalismo. No caso das *Poesias americanas*, a citação direta se refere aos textos coloniais, como os de Jean de Léry, Hans Staden, Padre Simão de Vasconcelos, João de Laet, Damião de Góis, Nicolas

Barré e António Vieira. Dias citatambém os historiadores Ferdinand Denis e Robert Southey.

Ao considerar o cotejo dos cronistas e dos viajantes, podemos abordar poemas de Gonçalves Dias por meio de diferentes chaves-de-leitura. Nesse sentido, o significado da guerra em sua poesia pode distanciar-se do medievalismo e ser lido como um sistema específico das sociedades ameríndias.

Hans Staden (1557), que é muitas vezes citado por Gonçalves Dias, descreve, por exemplo, a “maior honra” tupinambá, notando a valentia na guerra constante:

Considera um homem sua maior honra capturar e matar muitos inimigos, o que entre eles é habitual. Traz tantos nomes quantos inimigos matou, e os mais nobres entre eles são aqueles que têm muitos nomes (STADEN, 1988, p. 172).

Jean de Léry descreve o rito canibal e suas preparações, com ênfase na valentia e no diálogo entre o executor e o prisioneiro que está prestes a ser morto, moqueado e ingerido:

Com efeito, estando eu numa aldeia chamada Sariguá, vi um prisioneiro lançar uma pedra com tanta violência na perna de uma mulher que supus havê-la quebrado. Esgotadas as provisões de pedras e cacos e de tudo que o prisioneiro pôde apanhar junto de si, o guerreiro designado para dar o golpe, e que permanecera longe da festa, sai de sua casa, ricamente enfeitado com lindas plumas, barrete e outros adornos; e armado de um enorme tacape aproxima-se do prisioneiro e lhe dirige as seguintes palavras: “Não és tu da nação dos maracajás, que é nossa inimiga? Não tens morto e devorado aos nossos pais e amigos?”

O prisioneiro, mais altivo do que nunca, responde no seu idioma (margaiás e tupiniquins se entendem reciprocamente) *pá, che tan tan ajucá atupavé* — “Sim, sou muito valente e realmente matei e comi muitos”.

Em seguida, para excitar ainda mais a indignação do inimigo, leva as mãos à cabeça e exclama: “Eu não estou a fingir, fui, com efeito, valente e assaltei e venci os vossos pais e os comi”. E assim continua até que seu adversário, prestes a matá-lo, exclama: “Agora estás em nosso poder e serás morto por mim e moqueado e devorado por todos”. Mas tão resoluta quanto Atílio Régulo ao morrer pela República Romana, a vítima ainda responde: “Meus parentes me vingarão” (LÉRY, 1980, p. 196).

Gândavo (1576) descreve a centralidade da guerra entre os indígenas, porém, segundo termos de racionalização da colonização portuguesa:

[...] ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas, e assi como são muitos permitiu Deos que fossem contrários huns dos outros, e que houvesse entrelles grandes ódios e discórdias, porque se assi não fosse os portugueses não poderiam viver na terra nem seria possível conquistar tamanho poder de gente (GÂNDAVO, 1980, p. 52).

Estes índios são mui belicosos e têm sempre grandes guerras uns contra os outros; nunca se acha nelles paz nem hepossivel haver entrelles amizade; porque humas nações pelejão contra outras e matão-se muitos deles, e assi vai crescendo o ódio cada vez mais e ficão imigos verdadeiros perpetuamente (GÂNDAVO, p. 54).

Gândavo descreve como os indígenas decidem guerrear ou não, segundo “agouros” ou “prognósticos”, e como sempre são valentes, caso não recebam premonições desfavoráveis (GÂNDAVO, p. 132). Relata também o diálogo desenvolvido antes do sacrifício canibal (GÂNDAVO, p. 137).

Já d’Abbeville (1614) chama atenção para a peculiaridade da guerra indígena, quando comparada à guerra conhecida pelos europeus:

É preciso primeiramente que se saiba que não fazem a guerra para conservar ou estender os limites de seu país, nem para enriquecer-se com os despojos de seus inimigos, mas unicamente pela honra e pela vingança. Sempre que julgam ter sido ofendidos pelas nações vizinhas ou não, sempre que se recordam de seus antepassados ou amigos aprisionados e comidos pelos seus inimigos, excitam-se mutuamente à guerra, a fim, dizem, de tirar desforra, de vingar a morte de seus semelhantes (D’ABBEVILLE, 1975, p. 229).

Em algumas passagens do texto, d’Abbeville justifica a catequese como forma de salvar os indígenas das práticas “bárbaras” e “cruéis”² (D’ABBEVILLE, p. 229). Com frequência, porém, seu relato constitui observação detalhada das sociedades ameríndias. Ele descreve, por exemplo, o ritual para exortar os meninos a se tornarem guerreiros valentes (D’ABBEVILLE, p. 214). Descreve também o diálogo que precede o sacrifício canibal:

Apresenta-se o ancião diante do prisioneiro e lhe faz o seguinte discurso: “Não sabes que tu e os teus mataram muitos parentes nossos

[2] Cf., por exemplo, Cap. XLIX, especialmente p. 234. D’ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

e muitos amigos? Vamos tirar a nossa desforra e vingar essas mortes. Nós te mataremos, assaremos e comeremos”; “Pouco me importa, responde a vítima, pois não morrerei como um vilão ou um covarde. Sempre fui valente na guerra e nunca temi a morte. Tu me matarás, porém eu já matei muitos companheiros teus. Se me comerdes, fareis apenas o que eu já fiz eu mesmo. Quantas vezes me enchi com a carne de tua nação! Ademais, tenho irmãos e primos que me vingarão (D’ABBEVILLE, p. 232).

Também Hans Staden descrevera a prática do rito canibal quanto ao modo de preparar o prisioneiro, realizar a cauinagem, dançar, matar e comer (STADEN, pp. 179-188). Ele cita igualmente o discurso entre o homem que executa e a vítima:

A seguir retoma o tacape aquele que vai matar o prisioneiro e diz: “Sim, aqui estou eu, quero matar-te, pois tua gente matou e comeu muitos dos meus amigos”. Responde-lhe o prisioneiro: “Quando estiver morto, terei ainda muitos amigos que saberão vingar-me”. Depois golpeia o prisioneiro na nuca, [...] (STADEN, p. 182).

Portanto, ao pensar na guerra constante como um dos eixos dessas sociedades ameríndias, podemos mudar a perspectiva sobre o indianismo gonçalvino. Em “O canto do guerreiro”, por exemplo, o índio composto por Gonçalves Dias vai à guerra por valentia. Os preparativos para a guerra são descritos de maneira conforme à descrição dos cronistas. As habilidades do guerreiro, também.

A exortação contínua da guerra, o canto dos piagas, a cauinagem, a permanência do ciclo vingativo e o rito canibal são elementos estranhos ao medievalismo e à lógica ocidental. No entanto, estão presentes na poesia indianista gonçalvina antes como aspectos estruturantes do que como elementos de cor local.

É possível desenvolver essa observação na leitura de “I-Juca-Pirama”, por exemplo. Nesse poema, Gonçalves Dias criou a circunstância impensável na qual um guerreiro indígena nega participar do rito canibal. Independentemente da improbabilidade da cena (ou talvez por esse fator), creio que haja uma relação entre o contexto histórico de Gonçalves Dias, aspectos das culturas ameríndias em questão e a forma do poema.

Ou seja, para além da versificação com emprego do anapesto³ e da citação de elementos da tradição dos Timbiras e dos Tupi, em “I-Juca-Pirama”, Gonçalves Dias toca num ponto nevrálgico do canibalismo. Trata-se do diálogo que precede o sacrifício. Conforme a interpre-

[3] O emprego do anapesto na poesia gonçalvina é referido pela maior parte dos críticos. Para citar um exemplo, Bosi comenta a “ductibilidade dos ritmos” de “I-Juca-Pirama” e afirma: “Martelado nas tiradas de coragem, até o emprego do anapesto nas apóstrofes célebres da maldição: *Sou bravo, sou forte*,/ [...]” (BOSI, p. 118).

[4] Eduardo Viveiros de Castro, ao analisar as diferentes dimensões temporais implicadas no diálogo canibal, interpreta o problema do futuro da seguinte forma: “Qual o conteúdo dessa memória instituída por e para a vingança? Nada, senão a própria vingança, isto é, uma pura forma: a forma pura do tempo, a desdobrar-se entre os inimigos. Com a permissão de Florestan Fernandes (1952), não penso que a vingança guerreira fosse um *instrumentum religionis* que restaurava a integridade do corpo social ameaçado pela morte de um membro, fazendo a sociedade voltar a coincidir consigo mesma, religando-a aos ancestrais mediante o sacrifício de uma vítima. Não creio, tampouco, que o canibalismo fosse um processo de “recuperação da substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se tratava de haver vingança *porque* as pessoas morrem e precisam ser resgatadas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) *para* haver vingança, e assim haver futuro. Os mortos do grupo eram o nexo de ligação com os inimigos, e não o inverso. A vingança não era um retorno, mas um impulso adiante; a memória das mortes passadas, próprias e alheias, servia à produção do dervir. A guerra não era uma serva da religião, mas o contrário” (CASTRO, 2013, p. 240).

tação de Eduardo Viveiros de Castro (2002), o diálogo do rito canibal não reconstrói a memória social apenas. Antes de tudo, ele instaura coletivamente a possibilidade de dar continuidade ao futuro⁴.

Acima, nos trechos em que os cronistas descrevem o diálogo entre o executor e a vítima, há a resposta do segundo que diz que os seus irão vingá-lo. No caso de I-Juca-Pirama, os seus foram exterminados pelo genocídio colonial, com exceção do pai, que é um velho doente e faz valer a tradição guerreira dos Tupi.

No caso, os laços sanguíneos não são valores absolutos. Eles podem ser flexionados perante o valor prioritário da valentia e da honra, como se expressa na fala do pai:

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de vis Aimorés
(DIAS, 1998, p. 389).

Assim, no poema, quando a lógica guerreira é reestabelecida, o sacrifício de I-Juca-Pirama passa a ter um significado paradoxal. Ao morrer, ele reafirma a tradição. No entanto, ele não possui resposta plausível no diálogo canibal, já que este não tem condições de ocorrer devido ao extermínio da tribo. Com a morte do último jovem guerreiro tupi, encerra-se a possibilidade de alimentar a vingança e de dar continuidade à tradição.

Portanto, Gonçalves Dias propõe a denúncia do genocídio indígena causado pela invasão europeia. A obra gonçalvina articula esse tipo de consciência crítica por meio de poemas que estão intrinsecamente ligados a instituições fundamentais das sociedades ameríndias, como a guerra e o rito canibal, cujos valores são estranhos à lógica medievalista. Igualmente, em Gonçalves Dias, há a referência formal a gêneros indígenas, como o canto de exortação, o canto xamânico e a canção natalícia.

Nesse sentido, é válido desenvolver leituras que considerem o crivo crítico com o qual o poeta leu a tradição de textos coloniais. Isto porque Gonçalves Dias é extremamente cuidadoso na abordagem da matéria indígena. Ao atentar para a forma como sua obra poética se refere às fontes de escritos coloniais, podemos distanciar-nos do lugar-comum da recepção crítica brasileira, segundo o qual, o índio gonçalvino é uma

mera reprodução do cavaleiro medieval. Dessa forma, distanciamo-nos da orientação de julgar uma obra poética particular por meio de características gerais da escola.

No entanto, ao mesmo tempo, a poética de Dias insere-se num movimento romântico que caracteriza a figura do índio como herói nacional e que compartilha pressupostos ideológicos com a política imperial, especialmente no que diz respeito a um projeto de nação. Assim, é igualmente produtivo retomar a posição tensa que Gonçalves Dias ocupou no quadro ideológico do Império. Como já citado, essas são questões que vêm sendo propostas pela crítica recente do poeta, como ocorre nas obras de Lúcia Sá e de David Treece. ■

ANA CAROLINA SÁ TELES – Mestra (FAPESP) e Doutoranda (CNPq/FAPESP) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-FFLCH-USP, São Paulo, São Paulo, Brasil, anacarolinateles2009@gmail.com.

REFERÊNCIAS

d'ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de Castro. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac e Naify, 2013, pp. 182-264.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. In: _____. *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, pp. 93-723.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *História da províncias de Santa Cruz. Tratado da Terra do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Gentis guerreiros: o Indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.

MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 100-106.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SÁ, Lúcia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indígena, e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2008.

JORGE DE LIMA E OS NATIVOS DA ILHA:

PODEIS FRECHAR-NOS ÍNDIOS ATUAIS.

— DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

RESUMO

Este ensaio percorre a relação do poeta, ensaísta e romancista Jorge de Lima (1893-1953) com a questão —a tragédia, o genocídio— indígena. O texto parte da *Invenção de Orfeu* (1952), mas retorna às origens da problemática relação através de obras menos conhecidas do autor, como *Rassenbildung und rassenspolitik in Brasilien* (1934), *Salomão e as mulheres* (1927), “Todos cantam sua terra...” (1929) e *Anchieta* (1934), desenhando um painel de ideologias controversas e feracidades contraideológicas. A “carnifágia” do grande poema, este experimento épico-lírico-dramático, só pode ser compreendida a partir de um duplo gesto, devorador de si próprio e violador de sua ascendência.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*; eugenia; “mesticismo”; Índiada; “carnifágia”.

ABSTRACT

This essay focuses on the relation that the poet, essayist and novelist Jorge de Lima (1893-1953) established with the Brazilian indigenous tragedy and genocide. The argument focuses on *Invenção de Orfeu* (1952), but it will also trace the origins of this polemical issue in lesser-known works of the author such as *Rassenbildung und rassenspolitik in Bresilien* (1934), *Salomão e as mulheres* (1927), “*Todos cantam sua terra...*” (1929) and *Anchieta* (1934). This sequence will allow me to present a broad panel in which ideological and counter-ideological elements appear in a controversial and productive manner. The “*carnifágia*” that is at play in this great poem, this epic-lyric-dramatic experiment, can only be understood by the unfolding of a double gesture: auto-cannibalization and the rape of its own ascendancy.

Keywords: *Invention of Orpheus*; eugenics; “mesticism”; Indiad; “carnifágia”.

A Maria Augusta Fonseca,
Fábio de Souza Andrade,
Gustavo Angelelli,
Lúcia Sá
e aos Orari-mogo-dogue.

Inagouvo, ivadaruvo oinno, ivo boeddo oinno rabodde, ia aivore ivo, ia géture ivu, ia bia pagare ivu, ure ia iedaga mague, imana mague, ia ituie mague, ia imuga mague ero ginno, ego ginno, evadaru ginno, ure eddo boe ginno, ure eddo tugue boiddo bugororoddo puddui, ure exebaddo boeruxe, bubutuxe, ure exebaddo quigori, baxe, tomugue, ure exebaeddoixebae jameduxe; ekodda, etavara rema carega, eeda rema carega, ro pega care ei, aco pega care ei, bataru pega care ei; ikodda rema carega, itavara rema carega, ia rema carega, pemega care, birigoddu care, ro pemega care, aco pemega care, bataru pemega care, ró, aco, bataru irigoddu care.

TIAGO MARQUES AKIRIO BORORO KEGGEU
Discurso noturno, 19.XII.1939¹

“A ilha ninguém achou / porque todos a sabíamos. / Mesmo nos olhos havia / uma clara geografia.” (LIMA, 1952, 18). Entre as possibilidades de compreensão dessa memória ancestral e óptica a que alude a primeira quadra do segundo subpoema da “Fundação da Ilha”, no Canto Primeiro da *Invenção de Orfeu* (1952), gostaria de começar por uma exacerbadamente imagética e porventura fantasiosa, que nos envia há mais de 200 milhões de anos, quando a Terra era constituída, em sua parte seca, pelo supercontinente conhecido como Pangeia. Não parecia o planeta, àquela altura, um grande e estranho olho, íris a terra e esclera o oceano (como arriscadas tatuagens contemporâneas), a rodar e transladar pelo universo (e talvez, já então, vigiá-lo)? Grande olho para nós, pequeníssimo para o Cosmos. Uma mirada à representação do corpo celeste na era Paleozoica me sugere essa imagem, bela ou grotesca: dar as costas marítimas ao Sol para que houvesse noite era o fechar pálpebras da Terra. Essa leitura suprarreal dos versos entende que, se as ilhas-continentes já foram uma só, “todos a[s] sabíamos”: memória pétrea, das “rochas vigilantes” (1952, p. 48). Paisagens alógicas.

Evoluindo dessa interpretação pré-histórica, devemos ir-nos achegando, milhões de anos depois, à história ou ao mito. A “clara geografia” —não achada, muito menos descoberta— de que nos fala o narrador ou o rapsodo da *Invenção de Orfeu*, faz pensar nas diversas viagens à “Ilha” em muito anteriores à institucionalizada ibérica, especialmente a do irlandês São Brandão, o Navegador, que no século VI saíra à procura do Paraíso em alto mar, a *Terra Repromissionis Sanctorum*, e encontrara estas (ou outras) Ilhas Afortunadas,² como registra o ramo de textos latinos *Navigatio* [ou *Peregrinatio*] *Sancti Brendani Abbatis*, uma espécie de “«odisseia monástica», um *bestseller* da Idade Média” (LANCIANI, 2003, 51), do qual remanesce grande número de manuscritos dos sécs. IX a XII. “Capitão-mor, capitão-mor / quereis me dizer onde é que fica / a ilha de São Brandão?” (1950, p. 272), pergunta o sujeito lírico de *Tempo e Eternidade* (1935), em “A Noite Desabou Sôbre o Cais”: a primeira aparição do termo “ilha” na obra limiana.

Para melhor nos situarmos entre esta noite desabada e a “clara geografia”, leiamos um dos relatos do achamento ou do vislumbre celta, segundo o manuscrito d’Alençon do séc. X (em que se avista um Guia, como será Virgílio para Dante, e estes e incontáveis outros para Lima):

[...] *Transactis vero diebus XL vespere imminente cepit eos caligo grandis ita ut vix alter alterum potuisset videre. Procurator autem ait Sancto Brendano:«Scitis quae est ista caligo?» Sanctus Brendanus ait: «Quae est?» Tunc ait ille «Ista caligo circuit illam insulam quam queritis per septem annos». Post spacium unius horae iterum circumfulsit eos lux ingens et navis stetit ad litus. Porro ascendentibus de navi viderunt terram speciosam ac plenam arboribus pomiferis sicut in tempore autumnali. Cum autem circuissent illam terram nulla affuit illis nox.*

Accipiebant tantum de pomis et de fontibus bibebant. Et ita per XL dies perlustrabant terram et non poterant invenire (finem illius). Quadam vero die invenerunt flumen magnum vergentem per medium insulae.

[1] Tradução e parênteses dos missionários salesianos: “Era para que eu falasse, para que dissesse, para que fizesse assim; foi um ser (Deus) que me olhava, que me escutava, que me dirigia. Ele fez que meus avós, meus irmãos, minhas mães (os missionários) assim fizessem, assim dissessem, assim falassem; ele (Deus) fez que padecessem a fome, fez que sofressem o calor, a chuva, fez que sofressem as morissocas, os pernalongos, os borrachudos, fez que sofressem tudo o que eu soffro. / Lá nas suas veredas não é assim, seus caminhos não são assim, nos seus lugares não é assim, não faz mal a eles, não diz mal deles, não fala mal deles; a minha vereda, o meu caminho, o meu lugar não é bom, não é gentil, não faz bem, não fala bem, porque o seu fazer, seu dizer, seu falar não agrada tão facilmente.” (BORORO KEGGEU *apud* COLBACCHINI; ALBISETTI, 1942, p. 25, 27).

[2] Escreve Affonso Arinos: “[...] como é sabido, o nome de Terra do Brasil já era famoso muito antes da descoberta da America. Designava uma daquellas ilhas phantasticas, no genero das Hesperides ou de S. Brandão, e fluctuou, durante seculos, nas lendas e nas cartas geographicas, emergindo dos mares mysteriosos, ao sabor da imaginação dos cartographos.” (1937, p. 23-24). Aproveito a cita para registrar que manterei aqui a ortografia “ao sabor da imaginação” das respectivas épocas, autores e revisores.

Tunc Sanctus Brendanus conversus fratribus suis ait: «Istud flumen non possumus transire et ignoramus magnitudinem illius terrae».
(ANÔNIMO, ca. 900)³

A geografia, mais do que clara, é ofuscante, mas somente porque contrapontua espessas, infensas trevas, como na dialética extrema da *Invenção de Orfeu*: “descobrimos nas ondas essas algas, / essas Índias tão nuas, êsses ventos, / essas admirações em São Brandão! / [...] / Ah! as praias e as tragédias e as Ineses, / e os presságios bilingües, multilingües / e as visões tão fatais, tão desabridas!” (1952, p. 49). Curiosamente, o crítico português Hélio Alves, ainda que responsável por uma arguta leitura da *Invenção de Orfeu*, ao comentar esta passagem do subpoema XXVIII do Canto I, fala de “histórias trágicas das praias de África” (1993, p. 120), como se as praias brasileiras tivessem realmente ficado imunes.

I. A ILHA NINGUÉM ACHOU

Como seriam os seus impetos, os seus transes, as suas rendições, sob a trama insidiosa da raça, dos annos, da esthesia?

JORGE DE LIMA
Salomão e as mulheres (1927)

Entre a pré-história e a Idade Média, houve uma célebre batalha entre ilhas: de um lado, Atenas; do outro, Atlantes, como imortalizara o discurso inacabado do *Crítias* de Platão. Muito se discutiu sobre a realidade ou a invenção de tal ilha bárbara, e ainda em *Rassenbildung und rassenpolitik in Brasilien* (“Formação e política raciais no Brasil”, publicado em Leipzig em 1934, mas escrito dez anos antes, segundo afirma o prefaciador Hans Bauer), Jorge de Lima declara sua suspeita

[3] “Depois de uma viagem de quarenta dias, ao cair da noite, profundas trevas os envolveram, a ponto que não podiam quase ver-se um ao outro. O guia disse então a São Brandão: «Sabes o que são estas trevas?»». São Brandão perguntou: «O que são?»». O guia respondeu-lhe: «Estas trevas circundam a ilha que tu procuras há sete anos». Pouco depois uma luz intensa inundou-os de novo e a nau achou-se ancorada. Desembarcados, viram uma terra imensa e coberta de árvores carregadas de frutos como no Outono. Depois de terem dado uma volta pela ilha, deram-se conta de que não caía a noite. // Recolhiam frutos e bebiam a água das fontes, à vontade. E durante quarenta dias percorreram todo o país sem conseguir encontrar o fim. Um dia descobriram um rio enorme que corria ao centro da ilha. São Brandão disse aos seus irmãos: «Não podemos atravessar este rio e ignoramos a grandeza desta ilha».” (*apud* LANCIANI, 2003, p. 52).

de que a Atlântida fosse o que hoje conhecemos por Brasil, uma Ilha, ora pois, se visualizada arquetipicamente desde o rio Amazonas até a bacia de La Plata, o que o autor chama de “*Archi-Brasilien*”. No primeiro dos dez breves capítulos dessa obra estranha, intitulado “*Brasilien - das Atlantis der europäischen Mythe*”, o jovem Lima menciona Platão, Aristóteles, seis historiadores da Antiguidade, sobretudo Deodoro Sículo, e ainda o botânico von Martius para defender sua hipótese, amparado nas descrições fabulosas do clima, paisagem e flora da Atlântida, cuja profusão de espécimes só poderia corresponder à encontrada em solo brasileiro.⁴

Se corroboro a informação do prefaciador a respeito da composição do *Rassenbildung und rassenpolitik*, situando-a em meados da década de 1920 —o que é bastante plausível, inclusive pelo fato de que já constava um anúncio desta obra, “a sahir”, na contracapa do romance *Salomão e as mulheres* (1927), com um título algo diferente, “*Die geschichtlichen und nationalen Grundlagen für die zukünftige Kulturentwicklung des brasilianischen Volkes*.” (digamos que “As raízes históricas e nacionais para o futuro desenvolvimento cultural do povo brasileiro”)—, encontram-se então neste livreto as primeiras palavras de Jorge de Lima sobre os nativos da Ilha⁵, um lugar nada hospitaleiro para abrigá-las, por se tratar de obra científica em que o “*Doktor der Medizin*” se mostra partidário do darwinismo social e das ideias eugenistas de Oliveira Vianna, Georges Vacher de Lapouge, etc., defendendo por conseguinte o “embranquecimento” gradual da população brasileira como processo de ordem natural: “*Wir wollen damit sagen, daß auch unter den Mestizen als solchen in der Entwicklung der Generationen sich der Einschlag des weißen Bluts immer mehr durchsetzt und sie mehr und mehr reinrassig macht*.” (1934, p. 40). [“Com isto queremos dizer que também entre os mestiços, tal como no desenvolvimento das gerações,

[4] De fato, por estes “mais de dois milênios de exegese” em busca de definir a localização exata da ilha dos atlantes, uma das possibilidades é (ou foi) a América, desde sua Conquista ou Invasão, segundo anota o tradutor e filósofo lusitano Rodolfo Lopes: “Sobretudo a partir dos Descobrimentos portugueses e espanhóis dos séculos XV e XVI, surgiram variadíssimas tentativas de identificar geograficamente o território. No entanto, o único resultado que todas essas demandas (mais ou menos científicas) obtiveram foi uma disparidade de opiniões tal que tornou qualquer ponto do globo passível de ser identificado com a ilha. [...] a grande maioria dos títulos que têm sido publicados sobre a Atlântida, ou que, de algum modo a abordam, tomam como princípio a sua anistoricidade.” (LOPES, 2011, p. 58, 55)

[5] Obviamente que sempre podem aparecer palavras anteriores, mais ou menos específicas, como as do soneto “Meu Decassílabo”, publicado em 1913 e recolhido na Juvenília: “Por mais indefectível que pareças, / Homem, serás d'uma outra vida a imagem, / pois justo é que tu nasças e pereças, // —herdeiro dos pavores do Selvagem / e dos vícios, das dôres, das desgraças / originárias de milhões de raças...” (1950, 26).

o impacto do sangue branco prevalece sempre mais e torna-os cada vez mais de raça pura.”] Traduzo *Einschlag* por impacto, mas: e se o traduzisse por trama? Entre as influências deste Jorge de Lima, não se pode deixar de mencionar Euclides da Cunha e, através deste, Ludwig Gumplowicz: “A civilização avançará nos sertões, impelida por essa implacável ‘força motriz da História’ que Gumplowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.” Estas palavras da “Nota Preliminar” de *Os Sertões* são citadas por Jorge de Lima em 1943 como sendo “desoladoras”, em um artigo que ataca o “assunto fecundo da eugenia de hoje”, sem mencionar explicitamente o seu próprio *Rassenbildung* da década anterior: “solicitamos maltusianismo contra tanta literatura quase frascária” (LIMA, 2002, p. 179, 181).

Esta publicação é um enigma no conjunto da obra de Jorge de Lima: “Fazendo-se antropólogo, ainda em 1935, publicou o ensaio de comprido título em alemão, do qual muito se fala, mas pouca gente leu” (BANDEIRA, 1959, p. 66). Um dos únicos estudiosos que realmente se manifesta acerca de tal obra é Roger Bastide, entre 1943 e 47 (devido à incerteza quanto ao ano de publicação do estudo *Poetas do Brasil*), com o raro olhar do franco-afro-brasileiro:

[...] o trágico de Jorge de Lima tem algo do remorso do assassino. Após haver sustentado que o elemento africano estava fadado a desaparecer, que o Brasil caminhava para uma arianização e um “embranquecimento” progressivo do sangue, após haver sustentado uma política racial que intensificava a obra de seleção pelo desaparecimento dos mais escuros, o poeta se revolta contra o médico que redige um atestado de óbito e escreve: “Os netos de teus mulatos e de teus cafusos / e a quarta e a quinta gerações de teu sangue sofredor / tentarão apagar a tua cor! / E as gerações dessas gerações quando apagarem / a tatuagem execranda, / não apagarão de suas almas, a tua alma, negro!”. Sua poesia vai procurar numa ausência de africano o que subsiste ainda de africano, em piedosa e ao mesmo tempo desesperada peregrinação (1997, p. 48).

(Pode-se dizer o mesmo sobre a relação do poeta com a ausência do indígena? Pergunta final deste ensaio.)

Em *Rassenbildung*, o foco se volta para o índio no quarto capítulo, “*Brasiliens Ureinwohner*”, cuja primeira fonte é o controverso naturalista Hermann von Ihering e seu texto “A Civilização Pré-Histórica do Brasil Meridional” (1895), em que, a partir de escavações (ou saques)

de sambaquis, tidos como “restos da cultura prehistorica”, se defende a tese de que os povos andinos, como habitantes do único “centro de civilização superior” da América do Sul, teriam influenciado povos mais primitivos como os Guaranis e os Marajoaras, numa espécie de estrutura em “círculos ondulatorios” (1895, p. 155): quanto mais perto dos Andes, mais civilizada —ou menos incivilizada— seria a tribo⁶. Jorge de Lima, após mencionar os três estágios de cultura ou “typos característicos de antiguidades sul-americanas” propostos por Ihering, isto é: “*um povo de pescadores* que moravam ao longo da costa”, “*habitantes das mattas*” e “*Índios dos campos*” (1895, p. 102-104, cito o original do cientista alemão), e em seguida elencar diferentes níveis de organização social entre os “bárbaros” (“*barbarisch*”), Lima avança para a questão da religiosidade nativa e as diferentes opiniões dos “nossos etnólogos”, divididos entre o politeísmo, como afirmado pelo General Couto de Magalhães em *O Selvagem* (1876), ou a simples impossibilidade de se conceituar como politeístas ou monoteístas, dado que ambas requerem um desenvolvimento mental e/ou espiritual (“*geistige Entwicklung*”) que não havia sido alcançado, segundo defendem Silvio Romero e José Veríssimo —ideia que não parece ter avançado muito em relação aos cronistas do séc. XVI, quando se afirmava a plenos pulmões a total inexistência de religião entre os índios, como faz André Thevet, ou pelo menos a sua ignorância de Deus, nos termos de Jean de Léry, ainda que este último faça questão de ressaltar o conhecimento dos selvagens acerca da imortalidade das almas e da ressurreição dos corpos—.

Considerando então a existência de uma “fase de crença inconsciente em espíritos” (“*Phase des unbewußten Geisterglaubens*”), Jorge de Lima recorre ao conceito de homem primitivo em David Hume, segundo o qual, na busca de explicações, aquele tende a projetar na causa desconhecida a sua vaga razão, tanto quanto a sua a florada paixão, e ainda seus membros e sua face. Jorge não indica de onde adaptou e traduziu o conceito de Hume, mas ele advém da obra *The natural history of religion*

[6] Como primeiro diretor do Museu Paulista, de 1894 a 1915 (substituído por Afonso d’Escagnolle Taunay), Hermann von Ihering é um dos responsáveis pela “política colonial” que levantou a bandeira do progresso rumo ao oeste do Estado, com ou sem os Kaingangues que por ali habitassem. Em textos como “A Antropologia do Estado de São Paulo” (1907), chega a propor o extermínio desses índios “primitivos e perigosos” (IHERING *apud* FERREIRA, 2009, p. 69). Sigo de perto o artigo de Lúcio Menezes Ferreira, “Diálogos da arqueologia sul-americana...”, inclusive no uso do termo “saque” para referir-me às escavações em sambaquis.

(1751)⁷. Vale perguntar se o “homem primitivo” que assim atua, para o grande empirista e cético escocês do séc. XVIII, não seria simplesmente o homem, sem adjetivos de barbárie ou civilização, como se lê em outro de seus livros: “*We have no idea of the Supreme Being but what we learn from reflection on our own faculties.*” (1910, p. 51). Mas isto já são outras contradições ou, melhor dizendo, outras estratégias retóricas.

Pois bem, ao final do capítulo sobre os nativos brasileiros, em um lampejo que parece ultrapassar as suas leituras etnográficas da época e poderia, se considerado a fundo, colocar em xeque o fundamento ideológico de toda a obra, isto é, a famigerada hierarquia racial (étnica ou cultural, para nos valermos dos termos mais ou menos atuais), Jorge de Lima aproxima, *en passant*, a religiosidade do indígena com aquela da raça prototípica para certo Ocidente⁸, ao equiparar o Tupã dos Guaranis ao Zeus dos Gregos, naturezas antropomórficas de aquém e de além-mar, deuses que se manifestam, ocasionalmente, por meio de terríveis furações⁹: “*Tupan war für die Guarany, was Zeus für die Griechen war, der sich auch ihnen zuweilen durch fürchterliche Orkane offenbarte*” (1934, p. 23).

[7] Em que se lê, por exemplo: “*We may as resonably imagine that men inhabited palaces before huts and cottages, or studied geometry before agriculture; as assert that the Deity appeared to them a pure spirit, omniscient, omnipotent, and omnipresent, before he was apprehended to be a powerful, though limited being, with human passions and appetites, limbs and organs. The mind rises gradually, from inferior to superior: by abstracting from what is imperfect, it forms an idea of perfection: and slowly distinguishig the nobler parts of its own frame from the grosser, it learns to transfer only the former, much elevated and refined, to its divinity.*” (HUME, 1889, p. 3-4). [“Seria tão razoável imaginar que os homens habitaram palácios antes de choças e cabanas, ou que estudaram geometria antes de agricultura, como afirmar que conceberam a divindade sob a forma de puro espírito, onisciente, onipotente e onipresente, antes de concebê-la como um ser poderoso, ainda que limitado, dotado de paixões e apetites humanos, de membros e órgãos. O espírito se eleva gradualmente do inferior para o superior: por abstração, forma, a partir do imperfeito, uma idéia da perfeição, e lentamente, distinguindo as partes mais nobres de sua própria constituição das mais grosseiras, aprende a atribuir à sua divindade somente as primeiras, as mais elevadas e puras.” (2005, p. 24-25)]

[8] Seligmann-Silva, ao citar e comentar *Le mythe nazi* (1991) de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “‘o mito, como a obra de arte que o explora, é um instrumento de identificação. Ele é mesmo o *instrumento mimético* por excelência’. Esse mimetismo exige certos *tipos* (modelos) que devem garantir a construção da identidade. No caso da Alemanha, essa construção teria se dado em oposição às nações ‘já formadas’ como a França e a ‘Itália’. O específico da Alemanha consiste, segundo os autores, na sua identificação com uma Grécia mítica/mística que teria sido ‘descoberta’ por autores alemães no final do século XVIII (em oposição à Grécia ‘clássica’ italiana e francesa) como o tipo a ser imitado” (2005, p. 304).

[9] Neste sentido, vale citar ainda uma passagem curiosa de Jean de Léry: “*Et parce aussi, comme ie diray plus au long, que quand ils entendent le tonnerre, qu’ils nôment Toupan, ils sont grandement effrayez : si nous accommodans à leur rudesse, preniôs de là partikulieremêt occasion de leur dire, que c’estoit le Dieu dont nous leur parlions, lequel pour monstren sa grandeur & puissance, faisoit ainsi trembler ciel & terre : leur resolutiô & response à cela estoient, que puis qu’il les espouuantoit de telle façon, qu’il ne valoit donc rien. Voila, choses deplorables, où en sont ces pauvres gens.*” (1580, 233). Na tradução brasileira de Sérgio Milliet, realizada a partir da edição de Paul Gaffarel, não consta a importante relação inicial entre o trovão e Tupã: “E quando ribombava o trovão e nos valíamos da oportunidade para afirmar-lhes que era Deus quem assim fazia tremer o céu e a terra a fim de mostrar sua grandeza e seu poder, logo respondiam que se precisava intimidar-nos não valia nada. Eis o deplorável estado em que vive essa mísera gente.” (1941, p. 188).

É deveras interessante essa proximidade entre o arquétipo da civilização ocidental e os “bárbaros” do Novo Mundo. Tratando dos Araweté, por exemplo, Viveiros de Castro anota que “um curioso epíteto continua a marcar os deuses como selvagens: *me’e wi a-re*, ‘comedores de carne crua’”; e em nota de rodapé, recorda “que um dos epítetos de Dionísio era exatamente este: *ōmēstēs* ou *ōmádios*, ‘comedor de carne crua’” (2013, 270). Michel de Montaigne, por sua vez, em seu célebre ensaio sobre os canibais, após citar uma canção de amor dos índios e julgá-la “*tout a fait Anacreontique*”, arremata: “*Leur langage, au demeurant, c’est le plus dous langage du monde, et qui a le son le plus agreable a l’oreille : il retire fort aux terminaisons grecques*” (1870, p. 180). E os jesuítas, por fim, chamavam a língua tupi de “grego da terra”. Ao aproximar mitos, logo caímos nesta in-certa afluência das línguas, este nexos originário —Ur-nexo— ou estxs irmãxs gêmexs —“*the primitive mind myth and language are, as it were, twin brothers*” (CASSIRER, 1944, p. 143)—.

Como Roger Bastide demarca, há uma diferença crucial entre o posicionamento ideológico do Dr. Jorge de Lima, e aqueloutro do poeta. E acrescento: do romancista. No exato *Salomão e as mulheres* que anuncia o ensaio em língua alemã na sua contracapa, já se imprimia uma visão mais dinâmica e mestiça das raízes nacionais. O que não significa, todavia, e o mesmo pode ser dito sobre a poesia negra, que o autor em algum momento consiga se “purificar” das ambiguidades e, logo, da polêmica:

— [...] Em contato com o advena mais forte e mais productur o segundo Brasil desaparece como o primeiro.

— A que Brasil desaparecido se refere o Reverendo?

— Ao legitimo, ao Brasil tupi, ao Brasil tapuia, ao Brasil indigena que fugiu para o mato, com medo..

— Mas o actual resiste, reage.

— O actual é o ibero-celto-celtibero-phenicio-troiano-hebraico-greco-carthagino-romano-suevo-alemano-visigodo-arabico. — o luso, emfim, combinado ao afro-tupi . . .

Esse amalgama inda não estavel nem sedimentado — arvore humana, joven — vem soffrendo e vae suffer com maior intensidade a pressão da selva barbara: espanhóes, italianos, germanos, slavos, syrios, mais tarde japonêses . . . De todos os lados o *imbé* nacional sofferá o arrocho,

premido pelas raízes. Suffocando nos ramos, esgueira-se á procura do céu, do cruzeiro do sul . . .

— Mas é facto biologico, retorqui: o ramo que se esgueira, que se estira, na lucta pela vida, pelo ar, nas florestas americanas, dá em cipó, cipó sinuoso mas forte e victorioso que floresce em paniculas perfumadas, que esmaga, que comprime, que estrangula, que mata para vencer. (1927, p. 19-20)

O narrador do romance está tão amalgamado a suas personagens que mal podemos afirmar se o parágrafo que inicia sem travessão, nesta cita, é um prolongamento da fala do “Reverendo”, o Padre-Mestre Josué, ou uma interferência do narrador, a que o protagonista Fernando retor-que, aproveitando o embalo da metáfora botânica. *Cipó de imbé*, aliás, é o primeiro título deste romance, em sua versão primitiva de 1922 (logo, palavras anteriores ao *Rassenbildung?*).

II. PORQUE TODOS A SABÍAMOS

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

SAMUEL BECKETT, *Worstward Ho* (1983)

No mesmo ano em que o *Rassenbildung und rassenspolitik* sai em Leipzig, a Biblioteca Brasileira de Cultura dirigida por Tristão de Athayde lança *Anchieta* (1934), pouco após sua publicação durante oito domingos, entre setembro e outubro de 1933, no suplemento literário do *Correio da manhã*. O projeto inicial do polígrafo alagoano era compor uma “Psicologia Religiosa do Brasileiro”, do qual desiste a tempo, salvando dele apenas a hagiografia de José de Anchieta —o texto trata-o por santo, independente de a canonização ter advindo somente com o Papa Francisco, porque crê, ainda que sempre num aparente tom de galhofa, nos milagres do “pagé de roupetá” (1934a, p. 74)—. Segundo explicação que o autor apensa à quarta edição, não o teria transformado em livro se não fosse o ânimo de Paulo Prado: “Mal chega domingo fico ansioso pela sua história. Você inventou um processo novo de contar a vida do apóstolo. Intimo-o a publicá-lo em livro quanto antes” (*apud* LIMA, 1958, p. 1039). O que Jorge de Lima não inventa ali é um “processo novo” para contar a vida da “indiaría”, “Aquella gente [que] não era o grego, não era o coryntho, não era o galata, não era o chinês, não era o puritano. Não se podia prender aquella gente nem a

epistola nem a pistola. Nem com São Paulo nem com Argall”, e segue reafirmando o *tópos* da infantilidade nativa¹⁰ —“Aquela gente era criança. E nas crianças ninguém pode corrigir as criançasdas da noite para o dia”—, mas com a visão orlada de cristianismo: “Não pensem que eu estou desgostoso com isto. Não estou não, Jesus até gostava era das crianças. Os escribas, os doutores do templo, Elle verificou que sabiam pouco. As crianças é que sabiam tudo” (1934a, p. 48-49).

Neste trecho, Jorge de Lima está reescrevendo “Todos cantam sua terra...” (*Dois ensaios*, 1929), ali onde o próprio fazer literário dos modernistas, e afinal o Brasil, aparecem, sem qualquer desgosto, como brincadeira de criança. “A gente faz isso e outros brinquedos de tinta, quando a gente tem força de descer á criança. [...] A tinta vermelha do tinteiro do subconsciente do Mario deu um borrão parecido com o Brasil : Macunaima”. “Todos cantam sua terra...” é ao mesmo tempo o ensaio mais equivocado, mais contundente, mais controverso que Jorge de Lima publica, acumulando preconceitos de época¹¹ mas também antidogmatismos, aproximando sincretismo religioso e “pornographia”, tudo impulsionado pela ideia de um “raide do subconsciente nacional” que, a seu ver, caracteriza a rapsódia recém-publicada de Mário de Andrade, motivo primeiro de toda a dispersão textual. “O heroe deixa de ser portanto o Macunaima para ser o proprio Mario. Outros em todos os tempos têm tentado a viagem, dêsde Basilio e Durão até hoje. / Mas esse pessoal não tinha os motores e as asas de Mario” (1929, p. 126, 120, 127). Das viagens épico-nacionais, apenas o “mano” Mario e o Euclides da Cunha teriam sobrevivido, segundo este Jorge de Lima, que atualiza e alarga absurdamente um juízo crítico mais ou menos comum a respeito das nossas epopeias —em tonalidades diversas, algo próximo pode ser lido não apenas no mencionado “grande crítico que foi

[10] Segundo Affonso Arinos, “não era difficil aos estrangeiros convencer os índios de que deviam acompanha-los. Ao contrario, estes ultimos é que se offereciam com açodamento, almas infantis que eram, imprevidentes, desconhecendo os riscos e amando as aventuras. Provavelmente, se sentiriam engrandecidos no conceito dos patricios, com a ideia de que partiam dentro daquellas embarcações bizarras, em companhia de seres tão estranhos, em busca de costumes superiores.” (1937, p. 62). Ou segundo um verso de Reynaldo Jardim gravado por Maria Bethânia: “O que se odeia no índio é a permanência da infância.”

[11] No momento mais infeliz do texto, o ensaísta defende que o “O perigo da indefinição deveria amedrontar-nos tanto quanto amedronta o alemão de hoje quase afogado pelo judeu” (1929, p. 133). Como nos lembra Alexandre Eulalio, tratando do ensaio sobre Marcel Proust que completa esse volume, “perpassam ainda algumas idéias feitas bem de época sobre a condição judaica, de que o autor só parece ter se desfeito no decênio seguinte, quando se torna o tradutor do volume coletivo de Maritain *Os Judeus*, que celebra a fraternidade cristã com o ‘povo eleito’” (1983, p. 6). A título de registro, vale anotar que a atribuição do volume a Jacques Maritain é erro da edição brasileira, pois este foi organizado por Paul Claudel. Diria ainda que o volume também não está isento da polémica, pois na busca de compreender o milenar dilema histórico-religioso, prestes a explodir em novo holocausto, dispõe de textos filossemitas e antissemitas.

José Veríssimo”, mas também em Silvio Romero¹² ou Fidelino de Figueiredo, mas nunca com tanta violência—:

Houve de facto ausencia de Brasil nos antigos, hoje parece que ha Brasil de proposito nos modernos. Porque nós não poderíamos com sinceridade achar Brasil no indio que Alencar isolou do negro, cedendo-lhe as qualidades lusas, batalhando por um abolicionismo literario do indio que nos dá a impressão de que o escravo daquelles tempos não era o preto, era o autochtone. O mesmo se deu com Gonçalves Dias em que o indio entrou com o vestuario de pennas pequeno e escasso de mais para disfarçar o que havia de Herculano no escriptor. [...]

Não havia realidade nesta literatura. Como não havia no negro de Castro Alves elevado a espartaco e servido do pior romantismo do mundo que foi o de Hugo. [...]

Entretanto nós precisamos achar a nossa expressão que é o mesmo que nos acharmos.

E parece que o primeiro passo para o achamento é procurar trazer o homem brasileiro á sua realidade ethnica, politica e religiosa.

Essa expressão falhou em tantas tentativas : O Uruguay, o Caramurú, os Timbiras, a Confederação dos Tamoios, O Colombo, O Guarany e

todo o Castro Alves épico, político ou social. Quando o exagero cedeu um momento e a nossa realidade foi entrevista por um homem de genio, Euclýdes da Cunha, nós tivemos *Os Sertões* que vencendo mesmo o empolado da linguagem escancaram uma expressão brasileira, um pedaço da gente brasileira, um bocado bom do nosso **mesticismo**, do nosso mysticismo e da nossa politica. (1929, p. 92, 103, grifo)

De início, a respeito de José de Alencar e o(s) “escravo(s) daquelles tempos”, é preciso não esquecer que o autóctone também era forçado, inclusive no séc. XIX (e ainda hoje), a trabalhar em regime de escravidão. Basta reparar no recenseamento que Maurice Rugendas ajunta à *Ma-lerisch reise in Bresilien* (Viagem pictórica ao Brasil, ou pitoresca, como prefere a tradução francesa, obra de 1835 que aliás integra a bibliografia do *Rassenbildung*): a província de Minas Geraes contava com 600,000 almas, entre elas 250,000 escravos negros e 40,000 escravos de cor, isto é, mulatos, caboclos, mamelucos, índios (1851, p. 27), e esta condição será relatada na própria “tentativa” épica de Jorge de Lima (a bem da verdade, épico-lírico-dramática), quando o sujeito poético assume, entre centenas de vozes, “Múltiplo imitando / mitos, séres e coisas”, também a voz do índio:

Sobretudo eu escravo do homem branco,
ó cunhãs, inocências e pobrezas,
curiosidades sôbre meus amores,
visões de missionários, flor de peles,
narrativas de naus e manuscritos,
madeiras de Colombos e de Espanhas.

Vivo estranho em Lisboa babeladas,
entre chins e japões pelas ruelas,
os domínios distantes me afogando,
cotovelado pelo Rei das quinas,
resgatado com fardos e tonéis,
descoberto de trajas e de galas. (1952, p. 57)

Trata-se de uma voz deformada, aculturada, violentada. Este exílio ou encarceramento em Lisboa, que se narra, é desenhado pela forma do poema: o índio se expressa em sextilhas decassílabas. Não o metro, mas a mesma forma estrófica que Gonçalves Dias elege para as *Sextilhas de Frei Antão*, a fim de “extreitar ainda mais, se for possível, as duas litteraturas — Brasileira e Portuguesa, — que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajão os mesmos

[12] Olavo Bilac e Guimarães Passos citam o trecho a seguir de Sylvio Roméro em seu *Tratado de Versificação* (1905) como “uma pagina que deve ser sempre lida e relida : «O poema epico é hoje uma fôrma litteraria condemnada. Na evolução das letras e das artes ha phenomenos d'estes : ha fôrmas que desaparecem ; ha outras novas que surgem. Além d'esta razão geral contra nossos poemas epicos, existe outra especial e igualmente peremptoria : o Brasil é uma nação de hontem ; não tem um passado mythico, ou se quer um passado heróico ; é uma nação de formação recente e burgueza; não tem elementos para a epopéa. É por isso que todos os nossos poemas são simplesmente massantes, prosaicos, impossiveis. *A Independencia do Brasil*, a *Confederação dos Tamoyos*, o *Colombo*, os *Tymbiras*, os *Filhos de Tupan*, a *Assumpção da Virgem*, o *Villa-Rica* e outros, são productos mortos, inuteis. Nossos poetas são por essencia lyristas ; não têm, não podem ter vãos para a epopéa. D'esse naufragio geral salvam-se apenas o *Uruguay* e o *Caramurú*. O que os protege é o seu tempo ; appareceram a propósito ; nem muito cedo nem muito tarde. Não era mais nos primeiros tempos da conquista, quando ainda não tínhamos uma historia ; não era também nos tempos recentes, em meio de nossa vida mercantil e prosaica. Era no século XVIII, quando a colonia sentia já a sua força, sem as suas desillusões.»” (1905, p. 95-96). Como se lê em “Todos cantam sua terra...”, Jorge de Lima não considera que Basílio da Gama e Santa Rita Durão tenham sobrevivido a “esse naufragio geral”. Em um artigo bem posterior, publicado em 1946 na *Revista Esfera*, o autor mantém a crítica e a verve: “Pretendia este illustre grupo, com o arcadismo, desbancar o seiscentismo, mas *continuou gongórico*. [...] Nada mais chocante do que colocar lado a lado os versos tão brasileiros, tão amor mineiro e universal do vate portenho [Tomás Antonio Gonzaga] e os dos poemas Uruguai e Caramurú. Quer dizer que, se a Pleiade conseguiu, graças a Marília bela, uma vitória lírica, falhou completamente ao tentar o poema épico.” (1946, p. 23, grifo) [Texto constante do Álbum de recortes nº 20, no Acervo Jorge de Lima - AMLB-FCRB].

vestidos” (1848, p. vi). Em *Invenção de Orfeu*, a relação com esta “irmã” é de desnudamento e incesto. Nas duas estrofes acima transcritas da Índiada limiana, isto é, o subpoema XXXII do Canto Primeiro, o que se lê é também uma montagem obscura¹³ a partir de certos parágrafos um tanto mais claros de *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* (1937), de Affonso Arinos de Mello Franco, sobre o seviciamento dos indígenas e das “cunhãs”, ou sobre a capital cosmopolita e babélica da escravatura universal que havia se tornado a Lisboa do séc. XVI: “Gentes bizarras e suspeitas, negros, índios da Asia e da America, chins e japões, ao lado de heróes, soldados, navegantes, apóstolos e sabios, formigavam naquellas ruelas escuras e escusas, que se enovelavam nos arredores do Palacio Real”, etc. (1937, p. 56).¹⁴

Na relação com o ensaio “Todos cantam sua terra...”, como explicar que Jorge de Lima, na composição de seu último poema, coloque visceralmente em prática uma estética que havia sido espezinhada por ele mesmo nos anos modernistas e inclusive em artigos contemporâneos à sua criação, como o “Poema épico” (1946)? Refiro-me ao exacerbamento

[13] Quem deu início ao desvendamento da trama inter- e intratextual que perpassa todo este subpoema foi Luiz Busatto (1987), demonstrando relações com *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*, a Carta de Pero Vaz Caminha, *Os Boróros Orientais* (1942), *Anchieta* e *Macunaíma* (1928). Ainda que pesquisadores como Lúcia Sá e José Niraldo de Farias já tenham dado continuidade à tarefa (independentes da tese de Busatto, que permanece inédita), há mais por escavar no subpoema XXXII. O presente ensaio contribui em tal arqueologia, inclusive aventando o seguinte debate filológico: na edição *princeps* de *Invenção de Orfeu*, da casa Livros de Portugal, não há subpoema numerado com XXX no Canto Primeiro (do XXIX pula-se ao XXXI), o que as outras edições não seguem, modificando a designação da Índiada para XXXI. Portanto, é a ele que Mário Faustino se refere quando escreve em 1957, com sua típica verve poundiana, que “o poema XXXII, o mais longo deste canto, é uma péssima salada. É difícil encontrar coisa séria, publicada, de tão ruim gosto, em português ou em qualquer outra língua.” (2003, p. 258). Fica patente na leitura de Faustino seu profundo interesse pela fanopeia e pela melopeia limianas, relegando a logopeia, as implicações históricas e sociopolíticas desta “salada” pós-antropofágica. O crítico e poeta piauiense não deixa de ser, todavia, um dos maiores lumes no baile carnavalesco que é a fortuna crítica de *Invenção de Orfeu* (de lixo a luxo, e vice-versa). Luiz Busatto, em sua tese, desdenha a asserção de Faustino, que demonstraria “toda imperícia do novel crítico, a radical ignorância daquilo sobre o que opina, a começar pela não percepção do erro de numeração de sua edição - que é a 1a.” (1987, p. 84), claro, não havia outra. É preciso atentar para uma possível coerência deste “erro de numeração” na obra, neste longo poema rigidamente arquitetado para sugerir o caos. A segregação do subpoema XXX, ou seu salto, que faz com que o Canto Primeiro encerre em redondos 40 (quarenta) subpoemas, é tão incorrigível quanto o subpoema (um soneto) numerado como se fosse dois, “XIV e XV”, no Canto Quarto. Assim, mantenho neste ensaio a “imperícia” de Faustino, e trato a Índiada limiana como subpoema XXXII. Há uma mística dos números na *Invenção de Orfeu*.

[14] Em 1942, Jorge de Lima publica uma espécie de resenha entusiástica à obra de Affonso Arinos, em que expõe uma leitura ainda rente e acrítica: “quase cinco séculos de poesia e revolução derivam da influência deste homem brasílico sem ambições e sem maldades [...] A descoberta do Novo-Mundo era como a própria descoberta da poesia. / Este século dezesseis essencialmente revolucionário foi ao mesmo tempo essencialmente poético. Em toda a Europa ulcerada de revoltas e de reformas nada se passa no plano da poesia que não surja natural do Brasil e seus indígenas.” (1942, p. 4, 8). Deslumbramento natural de uma leitura que Jorge chegará a afirmar como ponto de partida da *Invenção de Orfeu*, ainda que suas reverberações finais na obra sejam incontestavelmente mais críticas ou mesmo irônicas: “E eu menino pequeno, todo penas, / com essas flechas sem leis e êsses colares / prefaciando viagens, aventuras, / narradores de petas européias, / eu sem ouros, com apenas maracás, / bondades naturais, recém-nascidas. // Eu índio diferente, mau selvagem, / bom selvagem nascido pra o humanismo, / à lei da natureza me despindo / com pilotos e epístolas, cabrais, / navegações e viagens e ramúsios, / santas-cruzes, vespúcios, paus-brasis.” (1952, p. 56).

dos motivos “á altura do vôo das rapinas” (que sobe, na *Invenção*, até às “harpías”); ao “contagio” (surreal e declarado) do “gongorismo” e seus “estragos”; à “literatura de imitação, de transposição quase”; e ainda ao “malabarismo palavroso que do Velho Mundo vehiculava um semicultismo. Nós sempre nos curvamos —dizia Jorge sem querer curvar-se— ao magnetismo das palavras, ao imperativo da resonancia vocabular” (1929, p. 93, 96, 97, 99). A diferença radical, o entrecorte da *Invenção de Orfeu* está exatamente na visceralidade da *mise-en-scène* dessa “transposição”: para além da emulação retórica, necessariamente restrita a um cânone que torne possível o reconhecimento imediato da fonte ou da *auctoritas*, o “malabarismo palavroso” da *Invenção* se dá por meio de violentas transposições, tanto no nível da “resonancia vocabular” (a eufonia se metamorfoseia muitas vezes em *blasfonia*) quanto no da autoridade histórico-textual: aqui, dá-se o estupro palimpséstico, “fôlhas lhe sejam raspadas, / sombra lhe seja estuprada” (1952, p. 238).

Se há uma guerra fria entre as concepções ideológicas expostas nos ensaios e as contramanifestações na poesia e no romance, travada já ali no interior da década de 1920, tal batalha atinge sem dúvida a sua máxima espessura, ou melhor, sua apoteose barroca na *Invenção de Orfeu*, esta “*poesia-caos, poesia-fiume, poesia-magma*” (JACOBBI, 1982, p. 27), quer dizer, um rio magmático de contradições dialéticas e astúcias retórico-escriturais. Deste modo, a “coerência subterrânea”, que segundo Alexandre Eulalio perpassa toda a obra de Jorge de Lima, só pode ser compreendida em sua violência contra si mesma: a “experiência da centrifugação” (1983, p. 6) a força a regressar àquela estética que desdenhara, exatamente como uma “*Inflorescencia centrifuga*, (Botânica) Aquella que começa do vertice para a base” (FONSECA; RIBEIRO, 1926, p. 324). Mas a inflorescência da *Invenção* é de “flores canibais” (1952, p. 41).

Se o ensaio de 1928-29 defende uma escrita prosaica, desavergonhada, que conserve “em tudo o mesmo tom da linguagem falada”, em *Anchieta* Jorge de Lima dá livre voo a essa inclinação e o resultado sai controverso, pois é essa abertura ao dito espontâneo dentro do terreno *naturalmente* cerceado da escrita que acaba por licenciar o autor a se referir aos ameríndios, dezenas de vezes, pelo termo “bugres” ou “bugraria”, como se fosse jocoso ou simplesmente habitual utilizar um vocábulo notadamente pejorativo (remonta ao latim medieval *bulgārus*, búlgaro, membro da igreja greco-ortodoxa e, portanto, herético; sodomita) em uma obra cujo tema tangencia, digamos assim, a aculturação de tal “bugraria”, vista com bons olhos (?). É fato que o termo pode ser encontrado na alta literatura indianista, como em “Meu Tio o Iauaretê” —“Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois,

minha mãe era, ela muito boa. [...] Mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bugra" (ROSA, 1994, p. 840)—, mas neste caso o termo está na boca do personagem (ex-)índio, ironizando a voz do branco, o que é muito diferente da voz ensaística em *Anchieta*, que chega a manifestar em determinada passagem sua ascendência lusitana: "Aquelle mesmo reino que *nos* mandou degredados, degredou mais tarde gente daqui, quando não queria enforcar ou esquartejar os sonhadores de independencia e inconfidencias de todos os tamanhos e os politicos adversos" (1934a, p. 30, grifo). Degredado, tal como aqueles "dous degradados" que ficaram, diretamente das naus cabralinas, para dar início ao "acrecentamto danosa santa fe" (CAMINHA, 1943, Fol. 11, 13-v).

Em *Invenção de Orfeu*, o termo "bugres" aparece uma só vez, durante uma das encenações do estupro. Canto Segundo, "Subsolo e Supersolo", subpoema VI:

Iam bem juntos, iam resolutos,
olhares cúmplices mas não impuros;
andavam devagar, indissolutos
num vago andar feroz e quase inútil.

Êle rodou-a. Tarde de uns outubros.
Era por uns desvãos. Amado estupro.
Pegou-a em cheio. Júbilos e frutos.
Carinhos se chocaram. Testas, púbis.

Só me podes gozar feito ser bruto?
Teu ser me dói em mim. Por que produzes
as tatuagens? Queridas urzes. E êle:
Pariste os filhos que há em ti incubos?

Ela mostrou-os. Partiram mudos na
escuridão. Surgiram bugres. Ela
ofertou-lhes seu ubre. Estava pura,

outra vez núbil. Filho, filha, mútua
pendência em tudo, a mesma arena e cama.
Olhou as mãos, as mãos da doce luta
agarradas as duas a outra nuca. (1952, 91)

Há alguma relação entre estas "tatuagens", produzidas pelo gozo bruto, e aquelas da virgem circense de *A túnica inconsútil*, "Há um mar

tatuado na virgem, com os sete dias da criação, com o dilúvio, com a morte." (1950, p. 374)? Ou seriam mais como a "tatuagem execranda" da pele negra, que já lemos no poema citado por Bastide? A tatuagem simboliza uma marca indevassável, a produção ou a invocação de um dogma, de uma constância forjada, mas sagrada. Algo diferente das pinturas ritualísticas com que se orna a pele indígena basicamente devido à mutabilidade destas marcas. Imediatamente à pergunta sobre as tatuagens, advêm "Queridas urzes", imagem vegetal mais propícia à "inconstância" ameríndia. Em outro momento, o narrador-pantomimo fala de "urzes canibais" e ainda de "flores canibais", estas como imagem (inclusive) da bomba atômica. Os estilhaços polissêmicos das palavras estão sotopostos, na *Invenção de Orfeu*, às ruínas barrocas da biografia e aos fósseis deformados, paradoxalmente fungíveis, da História.

Na ambivalência do subpoema VI, significariam estes "filhos que há em ti incubos" tanto aqueles que estão no ovo, quanto os demônios (íncubos, versão masculina dos súcubos) que invadem os sonhos em busca de prazer sexual e roubam a energia vital do sonhador? Do gozo bruto, "Amado estupro", "Surgiram bugres": não o nascimento dos seres, que "Partiram mudos na / escuridão", mas a insurgência —a violenta cunhagem— deste novo nome que os afasta, os de-signa. Nesses estranhos decassílabos, fraturados de pausas e cavalgamentos insólitos, exaspera a recorrência tônica da vogal /u/ por todo o poema, dando-lhe uma sonoridade percussiva e talvez excessiva, de timbre sombrio e doloroso, escuro e profundo: *juntos, resolutos, cúmplices, impuros, outubros, estupro, júbilos, frutos, púbis, bruto, mudos, bugres, ubre, pura, núbil, mútua, tudo, luta, nuca...* Um recurso musical básico da poesia é recalcado a tal ponto que a assonância se torna ruidosa. Os pontos finais intermitentes conformam a respiração atônita da cena originária.

III. MESMO NOS OLHOS SE OUVIA

Abandonada, fruida,
esvaziada na morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em canto-chão da vida
cortada ária, suspense

Em *Anchieta*, há um demorado comentário acerca da implantação do canto gregoriano entre os índios, estratégia de grande sucesso na concepção do “agiógrafo” Jorge de Lima, cuja perenidade ele próprio atesta no sertão de sua infância, que “guardou tudo o que o littoral teima em esquecer. [...] certas toadas fanhosas sem compasso, até inventadas pelo carinho de embalar o menino — são retalhos de cantochão, não tenha duvida”. A simplicidade da música litúrgica, cuja monofonia advém dos salmos judaicos e dos modos gregos, teria se adaptado perfeitamente ao território ocupado, tal qual um estágio evolutivo bem arranjado, “o melhor derivativo” perante a “indigencia do canto do indigena brasileiro”, “como se de proposito fôsse mandado de presente pelo papa Gregorio” (1934a, p. 92-94)...

A musica do indio era uma monodia guerreira, (“todos cantavam por um tom”, escrevia Gabriel Soares), coisa pauperrima, sem variantes, quasi, amolante de verdade, pois que só havia de excitante o que era suprido pelos gestos do pessoal. Foi Capistrano quem disse que isso parecia bastante com o cinema atual. [...] Musica desses brasilicos era uma enfieira rés-a-rés de notas eguaes num som pobrinho e horizontal, valendo tão somente pelo rythmo. O rythmo fazia tudo. Era o que variava aquela intenção de musica plana, sem nenhuma intelectualização, dirigindo-se ao corpo somente, excitando-o para a dança guerreira, para a onomatopéa religiosa, de mandingaria ou de luta. [...] Acudiam maracás, xuatês, cotecás; nos tornozelos dos índios, butoris de sementes enfeitavam e ajudavam o rythmo colossal. Catimbó. Catimbó. A monotonia varava a noite immensa, magnetizando o ambiente sagrado, escrava daquelles guerreiros, servindo socialmente o pessoal. Essa musica vencia, convencia pela azucrinação dos motivos que se repetiam ajudando a feitiçaria do pagé, encantando e commemorando coisas da tribu. [...] Um tucháua por mais poderoso que fosse possuía de seu a pobreza melodica das suas inubias, dos seus torés, das suas membys-chués ou das suas cangaêras feitas de canelas de defunto. O missionario lhe trouxe o que não podiam imaginar — alimento musical, não pára o corpo, porém pára alguma coisa que o indio começou a sentir que existia dentro do corpo e que vibrava differentemente dos musculos e das mungangas de guerra. (1934a, p. 96-102)

O anacronismo é evidente: até no fragmento citado do *Tratado descritivo do Brazil* (1587) de Gabriel Soares de Souza, podemos encontrar uma postura menos “amolante”. Trata-se do Capítulo CLXII, “*Que trata das saudades dos Tupinambás, e como choram e cantam*” (segundo a

“Edição castigada” de Varnhagen): “Os Tupinambás se prezam de grandes musicos, e, ao seu modo, cantam com soffrivel tom, os quaes teem boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os musicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote” (1851, p. 324). Também Jean de Léry, cujo deslumbramento com a sonoridade indígena o leva a ensaiar o registro de algumas frases em notação musical, quando citado por Jorge de Lima nesta passagem reduz-se a mero cronista encantado com o “tom tragico-comico” (1934a, p. 91) das festas e danças nativas. Nestes dois cronistas, há o intuito de estruturar um discurso sobre a música nativa a partir dos moldes ocidentais, que resulta problemático porque a sonoridade ameríndia não se convencionou a partir de seus tons e consonantes. Já a visão do autor de *Anchieta* é caudatária de uma hierarquia evolucionista entre a música do corpo, inferior, primitiva, coletiva, e a música com “intellectualização”, superior, civilizada, subjetiva. É curioso notar que esta polarização terá grande importância no interior da dialética vanguardista, que poderá invertê-la. Vide a seguinte anotação de Mário de Andrade, às margens da leitura de *Le langage musical: étude médico-psychologique* (1911) de Ernest Dupré e Marcel Nathan:

É curioso observar que a música paupérrima dos povos primitivos, quase nunca e nada descritiva, improbabilissimamente expressiva, pode-se mesmo dizer que certamente inexpressiva, é realmente uma manifestação sensorial, representativa duma excitação fisiológica e destinada a provocar excitações fisiológicas, que em sua exasperação maior se tornam mesmo patológicas (quedas no santo, epidemias saltatórias, pajelanças, magias, etc.). Ora a música pura tem também esse exclusivo efeito. De forma que inicialmente psicológica, depois associativa (etos), depois divagativa (canto-chão) depois mais enriquecida de meios, voltando a associativa por meio da expressão sentimental e do descritivo (sec. XI a XII) ela volta às suas fontes e se torna de novo fisiológica na sua suprema expressão, que é o Classicismo, sec. XVII...¹⁵

Em *Invenção de Orfeu*, colossal fuga barroca (barroco-indígena), o trecho supracitado de *Anchieta* ressurgiu, não de todo negado, mas como

[15] O datiloscrito encontra-se junto ao exemplar de trabalho do *Compêndio de história da música* (1929), no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Fundo Mário de Andrade, MA-MMA 032, fólio 38. Agradeço sua indicação a Luciana Barongeno; e também a Telê Ancona Lopez, pela maravilhosa abertura ao diálogo.

se fosse rasurado e sobrescrito: “Musica desses brasilicos era uma enfeira rés-a-rés de notas eguaes num som pobrinho e horizontal, valendo tão somente pelo rythme [...] Catimbó. Catimbó. A monotonia varava [n] a noite imensa” (estas rasuras são uma figuração precária da “fala palimpséstica”). Para uma leitura sincrônica, segue a Indíada:

Enfeira rés-a-rés de som pobrinho,
nós ilhéus engasgados com of-clides
esquecemos mandingas, pagelanças,
com êsse canto planando para danças
pra Tupã e morenas se entregar.
Catimbó. Catimbó, na noite imensa.

Há piranhas aos cachos, hoje aéreas,
tingindo os arrebóis, de sangue humano;
é bem melhor babar ternuras que
violências, escutar qualquer cantiga,
que aturar êsses bichos, onças pardas,
onças pintadas, onças disfarçadas. (1952, p. 64)

“Catimbó”, do tupi *caa’timbó*, floresta que entorpece, ou *cat’imbó*, árvore que queima, é uma prática de feitiçaria do Nordeste brasileiro, provavelmente surgida no séc. XVII, em que “existe quase a fitolatria, no culto da jurema”, e cujo sincretismo intenso reúne desde o “baixo espiritismo” de influência europeia à “pagelança nortista”, temperada ainda por elementos africanos, e debruada de catolicismo. As aspas vêm de Mário de Andrade e sua *Música de feitiçaria no Brasil* (1963, “conferência literária” publicada postumamente), em que o polígrafo paulistano entende a relação entre o catimbó e a pajelança como “natural, dado o larguíssimo intercâmbio criado pelos paroaras da sêca nas suas idas e vindas à terra do excesso de água”, mas faz questão de demarcar as diferenças entre um e outro, pois (tangenciando aqui, novamente, a questão do número de deuses) o catimbó “se distingue bastante da religiosidade ameríndia por ser francamente politeísta, quando mais provavelmente a crença guaranítica era monoteísta, como bem o demonstrou Fariña Nuñez nos seus ‘Conceptos Esteticos’” (1963, p. 31-33). O uso do termo em Jorge de Lima assume, pois, distinto significado a depender do contexto: em *Anchieta*, ao utilizá-lo na descrição de um ritual de pajelança que remete ao séc. XVI, já que contemporâneo dos primeiros jesuítas na América, não pode passar senão como uma incongruência histórica entre outras. Já em *Invenção de Orfeu*, parece

simbolizar o emaranhamento —ou o “mesticismo”— espaço-temporal que alicerça a concepção desta obra, seu exacerbado sincretismo de eras e de crenças, de gêneros e de estilos.

Na estrofe seguinte, o rapsodo fusiona vorazmente passagens de *Macunaíma* (1928), costurando a rapsódia das onças pardas que se metamorfoseiam em “fordes” ao poema em prosa “O Grande Desastre Aéreo de Ontem” (*A túnica inconsútil*, 1938), este do *mesmo* autor. Aqui, são as piranhas que se transformam em aviões de guerra, “tingindo os arrebóis, de sangue humano”. No poema anterior: “Chove sangue sôbre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol.” (1950, p. 370). O sangue, que outrora chovia apenas nas nuvens, se alastra por toda a abóbada celeste, dando razão, afinal, ao poeta míope, pois restam “arrebóis, de sangue”. Diante desta ferocidade a que chegamos por meio do avanço tecnológico, que tem exposto nossa natureza de “onças disfarçadas” [lembramos que a Segunda Grande Guerra paira por toda a *Invenção*: “No armistício os cordeiros se suicidaram, / o mundo ia acabar, nasceu no mar / um cogumelo imenso, um cogumelo” (1952, p. 396), clara imagem da bomba atômica televisionada], o rapsodo conclui que é “bem melhor babar ternuras que / violências, escutar *qualquer cantiga*” (grifo).

Sobre a temática da música indígena e seus arredores, um intertexto determinante na Indíada limiana é o que se estabelece com cantos, lendas e costumes coligidos em *Os Boróros Orientais: Orarimogodóque do Planalto Oriental de Mato Grosso* (1942), profuso compêndio etnográfico sob a tutela dos missionários salesianos Antonio Colbacchini e Cesar Albisetti. Profusão esta amalgamada por Lima em quatro estrofes, na continuidade (e no completo deslocamento) daquela sobre as “Lisboas babeladas”, “os domínios distantes me afogando, / cotovelado pelo Rei das quinas, / resgatado com fardos e tonéis, / descoberto de trajes e de galas.”

Ou então em bororo me chamando.
— que venha o peixe ocogue! e o peixe veio
e outros peixes gerados com ixegui.
Quero dois paus para acender meu fogo,
a morada das almas me chamou,
bororo forte, linguagem de bororo.

Dentro dos jenipapos o ser grávido
subiu na árvore, fruto, irmã menor,
para flechar morada de assovios,
as águas se alargaram, a anta veio,

então chegou a terra e se embebeu,
formou um vale, o vale se fendeu.

Conheço plantas pra grudar memórias,
boas embiras amarrando os cantos,
resinas, cascas para funerais,
para caçadas, cantos de pescar,
ó filas de antas, taquarais, canastras,
ruídos tristes, largados, desabados.

O fogo na penugem da montanha,
o fogo sôbre o rio, sôbre a mata,
nos limites da mata, roda as onças,
urro em fogo das onças, onças indo
com a montanha de fogo, mata em fogo,
antas indo com o fogo, e o fogo indo. (1952, p. 57-58)

Logo se lê que este poeta, diferente do hagiógrafo de *Anchieta*, sabe que o índio imagina para muito além e aquém “dos musculos e das mungangas de guerra” (ainda que sua imaginação —ou sua ontologia— seja corpórea e bélica), e que ele compõe seu próprio “alimento musical”. Os versos “Conheço plantas pra grudar memórias, / boas embiras amarrando os cantos”, como já notara Lucia Sá (2000, p. 90), inspiram-se no uso indígena de certas plantas para auxílio ritualístico, uso que se estende desde o aprendizado do canto e sua memorização até a performance.¹⁶ Estas estrofes 13 a 16 do subpoema XXXII tocam com intensidade em temas caros da *Invenção de Orfeu*: a mágica potência da voz, “— que venha o peixe ocogue! e o peixe veio”; a maravilha e a violência da memória, sua precisão e sua volubilidade simultaneamente, sua inconstância vegetal concomitante à sua rigidez arbórea, talvez numa palavra, sua movença.

Na estrofe 16, lê-se uma reescritura (ou uma farsitura) do “Outro Canto Inicial da Caça” (*Roia baregue paru*) transcrito pelos missionários salesianos, cuja nona estrofe é assim traduzida: “O fogo vai no princípio da mata;

no meio da mata; no limite da mata; por cima da mata” (1942, p. 386). A partir daí, Niraldo de Farias afirma que “o primitivismo de Jorge de Lima realiza-se [...] não só no plano temático, mas na própria dimensão lingüística da sua poesia que procura mimetizar discursos poéticos relegados pelo processo histórico” (2003, p. 98). É preciso acrescentar, neste caso, que o “primitivismo” do poeta não se restringe ao modo como Colbacchini-Albiseti traduzem o canto, mas busca na sonoridade original orari a insistência do fogo, do que faz arder, *uruia*, e por conseguinte, o seu “rythmo colossal”, calcado na extrema repetição e breves variações: “*uruia koddure aibo parugi / uruia koddure aibo oiagi / uruia koddure aibo ottogi / uruia koddure aibo oiogi*” (1942, p. 381). A estrofe limiana toma sua força da repetição extrema das palavras: “fogo”, “montanha”, “mata”, “onças”, “indo”, a ponto da combinatória do último verso trazer apenas dois termos novos para a variação: “antas” e a conjunção “e”, conclusiva do incêndio caçador: “e o fogo indo”. A expressão “na penugem da montanha”, por sua vez —ainda que possa reforçar a ideia da profanação causada pela interferência no canto sagrado, já subtraído de seu contexto, nu de sua eficácia ritualística¹⁷—, não se exterioriza como uma inserção de todo absurda, pois a montanha, que já foi gente como nós, diria Macunaíma, se veste ou se adorna com a mata. Para o ameríndio, a flora que a cobre é sua “roupa” (CASTRO, 2013, p. 351), sua “penugem”, sua túnica inconsútil (!?), ora em chamadas.

Escavemos (ou saqueemos) um pouco mais, na direção da estrofe 14: “Dentro dos jenipapos o ser grávido / subiu na árvore, fruto, irmã menor”, etc., onde lemos sem dúvida uma narrativa ameríndia, todavia insolitamente contada. O que se passa com esse Narrador? Estará mutilada sua memória, esta para a qual, logo a seguir, como a desculpar-se, ele afirma conhecer “plantas pra grudar”? Mais parece um papagaio que repete palavras aprendidas, sem consciência do sentido... (Mas quem pode afirmar que o papagaio não tem consciência do sentido, e que o humano tenha?) A estrofe 14 da Índiada fusiona pelo menos duas narrativas, sendo que a primeira é a lenda etiológica de um *mé*, folha pra fumar, assim como do milho, da resina *kiddoguru*, do algodão e do urucum: a lenda de Aturuaroddo, mulher que trazia nas costas uma sucuri (ou uma anaconda; ou até mesmo um dragão, segundo as

[16] Nas palavras de Colbacchini e Albiseti, lidas e recantadas por Lima: “é muito comum o uso supersticioso de plantas consideradas capazes de ajudar a inteligência para aprender e recordar os cantos e tornar forte a voz para cantá-los. Por ex.: para aprender a cantar é suficiente carbonizar a raiz carnosa do *jureu*, um arbusto, e com o carvão sujar as orelhas. Para aprender e lembrar maravilhosamente os cantos e as lendas, basta mastigar as folhas de uma planta chamada *baxe ennoddo-re-u*, ou então introduzir no orifício do lobo auricular um galhinho do *jowe* e *erubbo*; para ter bela e vibrante a voz durante os cantos, engolem o suco das folhas do *ruo poroddogeba* ou senão do *nabure* e *jourubbo*.” (1942, p. 361).

[17] Sobre este tipo de deslocamento, afirma Antonio Candido, tratando não exatamente do canto de caça, mas do fúnebre: “o *roia kurireu*, o ‘canto grande’ bororó, lido, ou ouvido de um informante nativo, perde o verdadeiro significado, pois não apenas foi feito para celebrar experiências coletivas, mas funciona em vista de uma dada situação, é executado no momento conveniente, requer uma recriação a cada execução, pelos cantores e bailarinos.” (2006, p. 58).

versões apresentadas por Colbacchini-Albisetti) que o marido havia capturado, e cujo sangue (a escorrer durante o carregamento; ou durante uma dança na qual ela não se havia protegido com uma folha no cinto, como as outras), penetrou-lhe:

Ixare areru meru-re, tu guiaru innoddu tabo, gi.

Então a mulher foi procurar comida, ela estando grávida assim mesmo, longe.

Ixare aregóddu-re bie i paru kae. Xare areddu akoe: ioguaddu ba ruttu mo-

Então chegou de um genipapo ao pé. Então a mulher disse: Quem subi-
de bettu-ré-boa kae i kegge? Ixare kuiaru-re joki- boe

rá até a fruta, por minha comida? Então a coisa que gravidou sobre,

mako-re tadda i paru; akore: i muga, imi-re, i

falou dentro (da mulher) ao pé da planta; disse: minha mãe, eu, eu subirei

ruddu mode kae a ke-gge. [...]

até as frutas, por tua comida. [...]

(COLBACCHINI; ALBISETTI, 1942, p. 324)

Então a mulher tentou fugir, mas a serpente que havia saído dela para colher a fruta, alcançou-a e entrou novamente. Aturuaroddo contou o caso aos seus “irmãos maiores”, que a acompanharam quando a saída do ventre para buscar o jenipapo se repetiu. Daí eles “correram também de sua *irmã menor* atrás” (1942, p. 325, grifo), e a mataram. Do lugar em que a lançaram ao fogo, brotaram o fumo e os outros produtos sagrados. No poema moderno, vicejam resíduos: a sua própria fragmentação ajuruana do discurso (de *ayu’ru*, em tupi, papagaio) reflete esta tentativa de uma tradução literal, linear, da lenda indígena no livro alheio; reflete a impossibilidade que radia o poético. A outra narrativa que o rapsodo da *Invenção* funde, na mesma estrofe, é a da inundação, ajuru ou caoticamente relatada. Na lenda orarimogodógue, Jokurugwa ou Meririporo, o único sobrevivente, é também o culpado pelo dilúvio, pois flechou a alma (ou espírito) *Jakome* amarelo. Ele avisou a todos, mas os outros não acreditaram:

Xare pobba-re tu maeddu boe e jameddu joki; koddire po-re kiegue

Então a água se alargou cousas todas sobre; porisso a água, as aves,

baregue, boe e iameddu bitto. Mare xeu imeddu, ruddu-te tori

as feras, os seres todos matou. Mas aquele homem, o qual subiu sobre o

ki pobba ott-o dai-ure, ge kimore, xare koddu giii tori raixiigo-re-u

monte a água diante, vivia ainda, porque foi do monte altíssimo

ao kae (ma-re pa er-du-re gi-u tori karega)

à sumidade (mas não o monte que nós vemos). (1942, p. 328)

A “morada de assovios” a que o poema se refere metonimicamente é a aldeia para a qual o índio solitário retorna, após baixarem as águas por força de pedras quentes por ele lançadas. Assobiando em busca de outros sobreviventes, nenhum índio encontra, mas apenas uma cerva, com quem repovoa o mundo. “as águas se alargaram, a anta veio,”. O rapsodo-papagaio modifica o animal totêmico para a anta, que também casa com homens em outras lendas indígenas. Antes de chegar à prole humana, no entanto, há geralmente uma série de nascimentos fabulosos, como no caso de Meririporo: entre os primeiros filhos, um veado com cabeça humana, que poderia até lembrar-nos obtusa e novamente da Grécia (e seus centauros), mas, por mais estranho que isso ainda possa soar, as lendas fusionadas na estrofe 14 estão bem mais próximas do outro mundo de formas —“*anderen Formenwelt*” (AUERBACH, 1946, p. 9)— que é a base oposta da literatura ocidental: o Velho Testamento hebraico. Do *Gênesis*: Eva, a serpente e o fruto (conexão obscura com Aturuaroddo); Noé e o dilúvio (conexão algo mais transparente com Meririporo). *Invenção de Orfeu*, que *palimpsesto*¹⁸ estes dois mundos (e seus desdobramentos romanos, medievais, renascentistas, barrocos...), com sempiterna inclinação para o lado obscuro e esfíngico, insere ou seduz também, na dança dialética da negação-amplificação das “escritas [e das oralidades] primordiais” (NEGHME ECHEVERRÍA, 1978, p. 31, alterada), a mitologia ou cosmognosia ameríndia, como um terceiro outro a ser cantado e deformado —para que se imite devidamente a confusa História—. A obra propõe, deste modo, uma dialética para a nossa mimese? O relativo, o absoluto e o uno relacional.

O contato do poema limiano com os textos anteriores do palimpsesto é dos mais complexos (plagiário, panegírico, basto, devorador, assassino). A necessidade de apagar o *texto-outro* e escrever sobre ele, rasurá-lo, aponta para a negação, a negaça, mas simultaneamente indica a permanência (e a amplificação) daquele outro, a impossibilidade de simplesmente esquecer-lo, renegá-lo; isto é: a contingência de —eternamente ou enquanto for possível— ouvi-lo, lê-lo; mediatamente reescrevê-lo; relê-lo em seu próprio texto. Este roteiro serve tanto para o *autopalimpsesto* [que lida forçosamente com o “serpentário de erros” (1952, p. 32) históricos do *aedo* —desde sempre uma voz entre o sagrado e o político—, pois o que

[18] Neologismo que pensa o palimpsesto em sua proximidade com a violação do tabu. O palimpsesto faz ecoar o incesto, motivo(s) central(is) da *Invenção de Orfeu*: “Ó pobre filho! E as rochas se semi-abrem, / e as incestuos de amores e de pazes. / Essas castas madonas não culpadas.”; “Sonhando nessas praias, / perdido em quietudes, / colado e resumido, / exponho-me aos incestos.” (1952, p. 52, 168).

lemos é sua “Biografia Épica”, o subtítulo fulcral grafado em marginalia], quanto serve para o *alterpalimpsesto*. Uma alteridade violada e violadora, em “summa vingança”.

IV. UMA INFENSA GEOGRAFIA

É preciso ver quem é o anthropophago. Dentro do índio estarão o português e o preto? Ou os dois primeiros estarão dentro do ultimo? Ou terá sido o português quem comeu os dois anthropophagos? Parece que as raças se entredevoram. Que se estão entredevorando ainda.

“Todos cantam sua terra...” (1929)

agora uns pobres nus sem escamas e sem sangue,
já não conseguem mais alongar-se em cardumes,
esquecem-se do oceano e da vida que era o oceano
agora morto, sim, como um ser contemporâneo,
sem pureza xavante, irmão desse céu inane,
igual a um mar sem onda, um bronco e escuro oceano

Canto VI, “Canto da Desaparição”, VII (1952)

Retomando a paráfrase de Roger Bastide, poderia afirmar que a poesia de Jorge de Lima procura na ausência do índio o que subsiste ainda de índio, “em piedosa e ao mesmo tempo desesperada peregrinação”?

Tal qual na questão africana, o que aparece em contornos extremamente problemáticos na prosa ensaística de Lima ressurgem *problematicado* em sua poesia, mormente na *Invenção*, escritura-para-a-morte (iniciática). A “complexidade no tratamento da voz narrativa” (SÁ, 2000, p. 91) na Índiada é uma característica-chave neste sentido, pois a própria assunção negativa da voz lusitana/ocidental/branca —“nós os complexos, nós os pioneiros, / nós os devastadores e assassinos”— vai além de mera retórica engajada, dimensionando-se de fato no diálogo com a obra anterior do *auctor* “degradado” (está em jogo sua responsabilidade histórica), contrapondo-se assim violentamente à voz do índio, que ele (*auctor*, rapsodo, pantomimo, biógrafo épico, *aedo*, esta simples tentativa de nomeá-lo é frutífera e contraditória) também assume, inclusive na 1ª pessoa do singular, como no já citado “Sobretudo eu escravo do homem branco”. Mas só é possível afirmar que na prosa está a ideologia e no poema a contraideologia, se ficar bem matizada sua interpenetração, pois tanto na prosa encontram-se pinceladas, talvez demasiado opacas, que ultrapassam a “mera” ideologia, quanto e sobretudo no poema

se pode visualizar um emaranhado de tensões quase indescritível: a repetição de trechos de *Anchieta* que menosprezam a música indígena coabita com a afirmação de que “qualquer cantiga” é melhor que as violências do branco (entre estas deve-se listar, com destaque, a invasão/violação da terra-mãe-alheia) e coabita ademais com a nevrálgica apropriação intertextual de um canto de caça —através de seu registro por obra de missionários modernos (!)—; ao mesmo tempo, a sede do estrangeiro por descrever/expor/compor extraindo o sangue da cultura indígena, para logo depois catalogá-lo na estante do “folclore”, é deveras ironizada e criticada pelo mesmo fragmento XXXII, pois esse contato, sublimado em tais produções científicas¹⁹ ou artísticas, é afinal de contas também responsável pelo genocídio —“Já não estais, timbiras, já não sois.”—, pelo medo —“É preciso andar sertões pra encontrar-vos, / verter íntimos sangues, correr matos, / braúnas, umbusais para encontrar-vos.”—, pelas doenças, pela degeneração, pela fome —“Já não sois belos como nos Caminhas, / e sois enfermos e não sois tão nus. [...] Êles que jantam? Pratos? Pesadumes? [...] escorbutos de fomes escondidas”— (1952, p. 54-67).

As espessas trevas [*caligo grandis*], que pairaram sobre o oceano durante a santa viagem, avançam para o continente, onde outrora “havia / uma clara geografia”. A Ilha desafortunada, infelicitada, Atlântida vencida, conhece a Revelação —o Apocalipse— por mão de “naos alertas / de vária mastreação”. Há iluminações e rodopios intermitentes nestas trevas: são os trovões e furacões de Tupã-Deus-Zeus. Mas nem desesperado, nem piedoso está o Narrador [outro de seus (im)possíveis nomes], pois seu canto se move propriamente “no elemento sombrio da continuidade, da indiscernibilidade e da irreversibilidade” (CASTRO, 2013, p. 294). O desdobramento ou a deriva incessante de sua posição histórica forja o Canto escritural, capaz de numa página, com voz de índio-Macunaíma, pedir paz: “Moremos êsse doce papiri, / sem maliciando ações, sem cancerando / [...] sem preparos de flechas e de chumbos”. E na seguinte, com a voz do branco ou do mestiço, requerer vingança contra si mesmo: “Podeis frechar-nos índios atuais, / e mesmo detestar-nos, devorar-nos”.

[19] Claro e constante contrassenso é desprezar, “desbaratar” os viventes para depois fetichizar os artefatos: “34 flechas, 2 arcos, 1 vara de pescar e outros pequenos objetos”, por exemplo, tornam-se “material raro” (IHERING; IHERING, 1911, p. 6 *apud* FERREIRA, 2009, p. 71) quando se ordena, cientificamente, a extinção de seus criadores. “Caveiras em museus; Pedro Segundo / vendo estantes, fantástico barbaças! / E ao lado as prateleiras com uma fauna / de peixes empalhados, irmãos gêmeos / de teu anfíbio índio mergulhado, / dissolvido nos rios e nas febres. // E sua muda fala com os das águas / que o rei jamais entende, fala sêca / conservada nos álcoolis ou moquém / de sombra nas malocas devastadas / pelos filhos do rei. Catalogados / uns fiapos, umas tangas, uns chocalhos.” (LIMA, 1952, p. 59-60).

Mesticismo: autoflagelação, transcendência tética, *libídia*. “O azorrague não deu resultado. Literatura também é sacrifício.” (LIMA, 1934a, p. 159). Na “carnifágia” (1952, p. 64, 65, 189, 211) da *Invenção de Orfeu*, a operação canibal em que devém o “par matador-vítima” é também uma face do ato sexual que propaga o “Amado estupro”. O palimpsesto faz ecoar o incesto. “Filho, filha, mútua / pendência em tudo, a mesma arena e cama.” “*ia iedaga mague, imana mague, ia ituie mague, ia imuga mague*”. Violentar os próprios avós, os próprios irmãos, a(s) própria(s) *raça(s)*. Devorar o índio, isto é, uma parte de si mesmo, para a continuidade do *seu* corpo por meio da reinvenção dessa memória devastada pelo outro —outra parte de si—; e para invocá-los, ao índio e aos outros —a própria constituição de si mesmo—, a fim de “redevorar” (CAMPOS, 1981, p. 24) essa carne de vozes e textos.

A Ilha remanesce infundada.

Nesse regime de barão e cutelo viveu o SPI [Serviço de Proteção ao Índio] muitos anos. A fertilidade de sua cruenta história registra até crucificação, os castigos físicos eram considerados fato natural nos Postos Indígenas.

[...] a legislação que proíbe a conjunção carnal de brancos com índios já não era obedecida e dezenas de jovens “caboclas” foram infelicitadas por funcionários, algumas delas dentro da própria repartição.

RELATÓRIO FIGUEIREDO (1967, p. 4913-4914) ■

DANIEL GLAYDSON RIBEIRO – Graduado em Letras na Universidade Estadual Vale do Acaraú, Sobral, Ceará. Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq. Poeta e ator. dgribeiro@usp.br

REFERÊNCIAS

ALVES, Hélio J. S. “A Memória Épica Portuguesa de Jorge de Lima: novos elementos no centenário do poeta”. In: *Vértice*. II série. no. 57. p. 119-124. Lisboa, nov-dez, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martin Editôra, 1963.

ANÔNIMO. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*: transcription du manuscrit d’Alençon, Codex 14, f° 1-r à 11-v. ed. Guy Vincent. Alençon: ca. 900. <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_navi.html>

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: Francke Verlag, 1946.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima*: o roteiro de uma contradição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BECKETT, Samuel. *Nohow On*. London: John Calder, 1989.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Typ. da Livraria Francisco Alves, 1905.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta*. ed. Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração”. In: *Colóquio / Letras*. n. 62. p. 10-25. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Essay on man*: an introduction to a philosophy of human culture. New Haven: Yale University Press, 1944.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLBACCHINI, P. Antonio; ALBISETTI, P. Cesar. *Os boróros orientais: orarimogodógue do planalto oriental de Mato Grosso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

DIAS, A. Gonçalves. *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro: Typografia Classica de José Ferreira Monteiro, 1848.

EULALIO, Alexandre. “A obra e os andaimes”. In: *Folha de São Paulo - Folhetim*. p. 6-7. São Paulo, 20 de novembro de 1983.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”. In: _____. *De Anchieta aos concretos*. org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA, Lúcio Menezes de. “Diálogos da arqueologia sul-americana: Hermann von Ihering, o Museu Paulista e os museus argentinos no final do século XIX e início do XX”. In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. n. 19. pp. 63-78. São Paulo, 2009.

FONSECA, Simões da; RIBEIRO, João. *Novo Dicionario Encyclopedico Illustrado da Lingua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1926.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio: José Olympio, 1937.

HUME, David. *História natural da religião*. trad. Jaimir Conte. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. *An enquiry concerning human understanding*. New York: Collier & Son, 1910.

_____. *The natural history of religion*. London: A. and H. Bradlaugh Bonner, 1889.

IHERING, Hermann von. “A Civilização Pré-História no Brasil Meridional”. In: *Revista do Museu Paulista*. n. 1. p. 33-159. São Paulo, 1895.

IHERING, Hermann von; IHERING, Rodolfo von. “O Museu Paulista nos anos de 1906 a 1909”. In: *Revista do Museu Paulista*. n. 8. p. 1-22. São Paulo, 1911.

JACOBBI, Ruggero. “Introduzione”. In: LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo*. trad. Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982.

LANCIANI, Giulia. “O maravilhoso como desvio entre sistemas culturais”. In: *A língua portuguesa em viagem: actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português da Universidade de Zurique*. ed. Marília Mendes. Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, 2003.

LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique*. Geneve: Antoine Chuppin, 1580.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. ed. Paul Gaffarel. trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

LIMA, Jorge de. “À margem de Euclides”. In: *TERESA revista de Literatura Brasileira*. n. 3. p. 179-182. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *Obra completa*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

_____. “O índio brasileiro”. In: *Jornal A Manhã*. dir. Cassiano Ricardo. p. 4 e 8. Rio de Janeiro, 10 de março de 1942.

_____. *Obra poética*. org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1950.

_____. *Rassenbildung und rassenspolitik in Brasilien*. Leipzig: Adolf Klein, 1934.

_____. *Anchieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934a.

_____. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929.

LOPES, Rodolfo. “Introdução”. In: PLATÃO. *Timeu-Critias*. Coimbra: Simões & Linhares, 2011.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*: texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587. ed. Dezeimeris & Barckhausen. Bordeaux: Fétet et Fils, 1870.

NEGME ECHEVERRÍA, Lidia. “Algumas orientação poéticas em *Invenção de Orfeu*”. In: *Colóquio / Letras*. n. 41. p. 26-35. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1978.

ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RUGENDAS, Maurice. *Voyage pittoresque dans le Bresil*. trad. Mr. de Golbery. Paris: Engelmann & C^{ie}, 1853.

SÁ, Lúcia. “*Invenção de Orfeu* e o palimpsesto indígena”. In: *Luso-Brazilian Review*, vol. 37, no. 1 (Summer), pp. 83-92. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brazil em 1587*: edição castigada pelo estudo e exame de muitos codices manuscriptos existentes no Brazil, em Portugal, Hespanha e França... por Francisco Adolpho de Varnhagen. Rio de Janeiro: Laemmert, 1851.

DOCUMENTOS

Arquivo Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa - AMLB-FCRB. Acervo Jorge de Lima. Álbum de recortes de periódicos nº 20, p. 97.

Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros - IEB-USP. Fundo Mário de Andrade. Série Manuscritos. MA-MMA 032.

Arquivo do Museu do Índio. Relatório Figueiredo, Ministério do Interior, 1967. p. 4913-4914.



XENÓ LITOS

Fragmento de rocha preexistente, envolvido
numa rocha magmática.

DOIS POEMAS DE
HEINRICH HEINE
E
SEIS POEMAS DE
FRANK WEDEKIND

— TRADUÇÃO E NOTAS VINÍCIUS MARQUES PASTORELLI

LOTOSBLUME

HEINE

*Wahrhaftig, wir beide bilden
Ein kurioses Paar,
Die Liebste ist schwach auf den Beinen,
Der Liebhaber lahm sogar.*

*Sie ist ein leidendes Kätzchen,
Und er ist krank wie ein Hund,
Ich glaube, im Kopfe sind beide
Nicht sonderlich gesund.*

*Sie sei ein Lotosblume,
Bildet die Liebste sich ein;
Doch er, der blasse Geselle,
Vermeint der Mond zu sein.*

*Die Lotosblume erschliesset
Ihr Kelchlein im Mondenlicht,
Doch statt des befruchtenden Lebens
Empfängt sie nur ein Gedicht.*

FLOR DE LÓTUS¹

HEINE

Cândido, confesso: fazemos
Um belo par.
A donzela manca das pernas,
O rapaz deu de coxear.

Ela, bichana que padece.
Ele, doente como um cão.
E, cá entre nós, eu vos digo:
Da cabeça não são muito sãos.

"Bela como a flor de lótus",
Ela ao espelho se aprecia.
E ele, pálido, sobe aos céus.
É a lua que surgia.

Como cálice à luz da lua, eis
A flor de lótus sobre a rama.
Em vez de vida succulenta,
Um poema se lhe derrama.

[1] Desfazendo clichês líricos por meio de um olhar mundano ele mesmo sujeito a crítica – de modo que figuração e perspectiva se suspendem mutuamente, um como idealismo, outro como maledicência pequeno-burguesa, ambos nivelados ao final à mesma infertilidade a que foi relegada a poesia num mundo pragmático – esse poema irônico, que se desenrola como uma espécie de idílio rebaixado, trabalha com o descompasso entre a autoimagem do casal e a suposta verdade insinuada pelo eu-lírico. Dessa interpretação derivam algumas escolhas de tradução. Sendo a ironia a tônica principal, trocamos o mais neutro *kurioses* (curioso) pelo sarcástico “belo” e *wahrhaftig* (verdadeiramente, sinceramente) por “cândido”.

No mesmo sentido, criamos imagens procurando dar conta da vaidade da amada e do enlevo fácil do amante. A formulação do original diz, no discurso indireto, que ela se imagina bela como uma flor de lótus, mas sugere (pelo verbo *sich einzubilden*, “imaginar-se”) que ela pode não ser (*Sie sei ein Lotosblume,/ bildet die Liebste sich ein*). Na figuração criada, ela se mira ao espelho e diz a frase, no discurso direto. O mesmo no que se refere ao amante: no original, enlevado pela paixão e platonicamente distante, ele “acredita ser a lua” (*Vermeint der Mond zu sein*); em nossa tradução, reforçamos o humor do poema, apenas tomando essa mesma ideia ao pé da letra (“sobe, pálido, aos céus”).

"SAPHIREN SIND DIE AUGEN DEIN"

HEINE

*Saphiren sind die Augen dein
Die lieblichen, die süssen.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Den sie mit Liebe grüssen.*

*Dein Herz, es ist ein Diamant,
Der edle Lichter sprühet.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Für den es lieben glühen.*

*Rubinen sind die Lippen dein,
Mann kann nicht schönre sehen.
O, dreimal glücklich ist der Mann,
Dem sie die Liebe gestehen.*

*O, kennt ich nur den glücklichen Mann,
O, dass ich ihn nur fände,
So recht allein im grünen Wald,
Sein Glück hat bald ein Ende.*

“DE SAFIRA SÃO TEUS OLHOS”

HEINE

De safira são teus olhos,
Os mais dóceis e amáveis.
Ó, bem-aventurado seja aquele
Que o amor te dedicares.

No teu peito mora pérola²
Cuja nobre luz cintila.
Ó³, bem-aventurado seja aquele
Para quem a gema brilha.

De rubis são os teus lábios,
Os mais belos sobre a Terra.
Ó, bem-aventurado seja aquele
Que todo amor lhes dera.

Ó, se um dia encontro o incauto.
Ó, rapaz que a ventura brinda.
Para o verde bosque o arrasto,
Sumirá na luz que finda.

[2] Pensando que se trata aqui de outro poema irônico de amor, mas desta vez derivado de um mote do *tesouro* popular – tomado é claro segundo uma lógica de falsificação que desmente tudo o que pretende ser autêntico numa sociedade regida por dinheiro –, não haveria grande perda em trocar o campo mineralógico pelo das preciosidades de butique, ao recriarmos *Diamant* com “pérola”. Uma vez conduzido o mesmo *locus* ao extremo, é uma lógica semelhante que faz com que o eu lírico parta da posição de admirador platônico (que contudo aquilata seu objeto de desejo) e chegue a sugerir o assassinato da concorrência, no quarteto final. Não é por outra razão que Heine vem sendo lido recentemente na mesma linha de seu contemporâneo, o Baudelaire de *Le vin de l'assassin*. Esse, quase um poema de amor desentranhado do depoimento inebriado do autor de um crime passionnal de notícias populares. Nesse sentido, ver OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[3] Uma argúcia estrutural do poema é dizer em três estrofes “três vezes bem aventurado seja aquele” e guardar a conclusão demolidora para a quarta estrofe (assim ninguém pode dizer que o amor não foi três vez louvado...). De fato é um truque interessante, que soma ainda mais premeditação à malícia da voz enunciativa. No entanto, recriá-lo como “triplamente bem-aventurado” implicaria quebrar a leveza do verso com um advérbio muito extenso e de inequívoca origem culta. Por isso ficamos simplesmente com um “Ó”.

DER GEFANGENE

WEDEKIND

*Oftmals hab' ich nachts im Bette⁴
Schon gegrübelt hin und her,
Was es denn geschadet hätte,
Wenn mein Ich ein Andrer wär'.*

*Höhnisch raubten meine Zweifel
Mir die tolle Antwort zu:
Nichts geschadet, dummer Teufel,
Denn der Andre wärest du!*

*Hilflos wälzt' ich mich im Bette
Und entrang mir dies Gedicht,
Rasselnd mit der Sklavenkette,
Die kein Denker je zerbricht.*

[4] Neste como noutros poemas consideramos a estrita aderência ao esquema rímico (neste caso *abab*) um critério passível de ser rompido. A métrica, embora nem sempre coincidente (como por exemplo em *Flor de lótus*), é mantida, mas com a maleabilidade que todo poema, salvo em casos deliberados, admite

O PRISIONEIRO

WEDEKIND

Volta e meia já na cama,
Pensamentos eu remoo:
Que seria desta vida,
Se o eu meu fora de um outro?

De respostas, escarninho,
Meu pensar me deixa nu:
Nada fora, diabinho,
Se esse outro foras tu!

Desarmado estou na cama
E chacoalho estas correntes,
Que um poema não destranca,
Nem há sábio que arrebente.

BAJAZZO

WEDEKIND

*Seltsam sind des Glückes Launen
Wie kein Hirn sie noch ersann,
Dass ich meist vor lauter Staunen
Lachen nicht noch weinen kann!*

*Aber freilich steht auf festen
Füssen selbst der Himmel kaum,
Dum schlägt auch der Mensch am besten
Täglich seinen Purzelbaum.*

*Wem die Beine noch geschmeidig,
Noch die Arme schmiegsam sind,
Den stimmt Unheil auch so freudig,
Dass er's innig lieb gewinnt!*

BAJAZZO⁵

WEDEKIND

Caprichosa é a fortuna.
Testa alguma a acompanha.
Tanto que ante algum estalo,
Todo riso ou choro estanca.

Mas nem mesmo o próprio céu
Sobre os pés se equilibra.
Nesta vida cavalgamos
Cambalhotas dia a dia.

Se as pernas são bem destras
E os braços⁶ mais um pouco,
A desgraça bate palmas
E acalanta seu sufoco!

[5] Mantivemos o título original em italiano, pois acreditamos haver aí alguma ressonância intencional da história do teatro alemão, segundo a qual na Áustria – e em geral por influência do Sul menos sujeito ao Protestantismo –, a comédia popular sobreviveu ao processo de consolidação do drama burguês, mais associado ao Norte. Nesse sentido ver ‘Ligeiro excuro pela Áustria’ In: ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – 1ª parte, esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. pp.71-81.

[6] Neste poema em que, como de praxe em Wedekind, o universo do circo e das atrações populares estabelece um filtro contra o idealismo, a fim de se tratar tanto das tensões do espírito quanto das questões da vida material, há um jogo entre trágico e cômico, pensamento e corporalidade, espírito e matéria, Céu e Terra. Digamos que as irresoluções do sentimento, tanto quanto as da precariedade de sentido e de condições de vida, são contrabalanceadas pelo apego à graça da existência mundana, entrevista – por meio da metáfora do acrobata e do palhaço – nos expedientes com que os pobres vão tocando a vida. Essa parece ser a matéria que, em seu número de palhaço, o eu lírico quer celebrar, chegando inclusive a inverter potencialmente a ordem social, ou para dizê-lo num trocadilho ao seu gosto, ‘pô-la de pernas para o alto’. Diante desse plano de sentido, um detalhe fundamental do original é que o radical da palavra “pobre” é semelhante ao da palavra “braço” em alemão, *Arm-*. E isso justamente num verso em que são invertidas as propriedades de rigidez das pernas – parte musculosa da anatomia, que sustenta ou exerce pressão – e de destreza dos braços – que constroem algo ou expressam-no por gestos. Não foi possível reconstituir esse trocadilho. No entanto, para não perder o sentido, confiamos no ar de sabedoria popular que o dístico “nesta vida cavalgamos/ cambalhotas dia a dia” procurou recriar na segunda estrofe.

AN EINEN DICHTER

WEDEKIND

– *Dein Schaffen war wie Gold so echt,
Solang du Modekram geschaffen.
Du gabst dem menschlichen Geschlecht
Urechten Plunder zu begaffen.*

*Doch seit ein reineres Idol
Dein ruhmbedürftig Herz begeistert,
Wie ward dein Schaffen falsch und hohl,
Aus eitel Phrasenschwulst gekleistert*

A UM POETA

WEDEKIND

– Vero teu achado como ouro
Quando modas te punhas a inventar,
Por legares aos homens deste mundo
Um lixo verdadeiro a contemplar.

Mas desde que um espírito elevado
Com fama amaciou teu coração,
No oco empastelou-se teu achado:
São frases de efeito em maçapão⁷.

[7] Num poema de Wedekind que pondera sobre as relações contraditórias entre *kitsch* e matéria poética elevada, todo o plano de sentido que encerra o poema (“empastelar”, “maçapão”) foi reconstruído de acordo com a ideia do jovem Brecht sobre a “arte culinária” (ou seja, a arte de consumo rápido), a ser contraposta à aura de autenticidade da arte em crise. Pensamos ser possível fazê-lo porque o segundo foi declaradamente discípulo do primeiro. E, ademais, porque o verbo *kleistern*, em primeira instância “colar”, pode de fato significar “grudar com massa”. Sobre a “arte culinária” em Brecht, ver sessão sobre o declínio do antigo teatro. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

DER TANTENMÖRDER

WEDEKIND

*Ich habe meine Tante geschlachtet
Meine Tante war alt und schwach.
Ich hatte bei ihr übernachtet
Und grub in den Kisten-Kasten nach.*

*Da fand ich Goldenen Haufen
Fand auch im Papieren gar viel
Und hörte die alte Tante schnaufen
Ohn' Mitleid und Zartgefühl.*

*Was nutzt es, dass sie sich noch härmte
Nachts war es rings um mich her –
Ich stiess ihr den Dolch in de Därme,
Die Tante schnaufte nicht mehr.*

*Das Geld war schnell zu tragen,
viel schwerer die Tante noch.
Ich fasste sie bebend am Kragen
Und stiess sie ins tief Kellerloch. –*

*Ich habe meine Tante geschlachtet
Meine Tante war alt und schwach;
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend-Jugend nach.*

O ASSASSINO DA TIA

WEDEKIND

Matei minha tia esta noite,
Ela estava pela hora da morte;
Armei a tocaia na sala
Fucei em seu baú da sorte⁸.

Ali encontrei pilhas de ouro,
Papeis variados também;
Ouvindo a velha que arfava
Sem pena, desprezo ou desdém.

De que servia o seu lamentar
Que dia e noite importunava? –
Meti-lhe o punhal na jugular
E a titia já não mais arfava.

Foi bem difícil levar o dinheiro
E a velha, pesada, ainda mais.
Mas se ela tremia em meu colo,
No porão jazia em paz. –

Matei minha tia esta noite
Ela estava pela hora da morte;
Veja lá, seu juiz, se vai perseguir
O feito da minha Jovem-Jovem.

[8] Há dificuldades em compreender o sentido da duplicação de termos em *Kisten-Kasten* (literalmente caixa-caixa) e *Jugend-Jugend* (juventude-juventude), que formam uma espécie de paralelismo secreto encerrando o poema. Uma interpretação possível deste poema permite enxergá-lo em dois planos. A) Como uma espécie de elaboração-limite do conhecido *locus* romântico em que um jovem, posto em teste pelo destino na convivência clandestina com alguma entidade mágica, quebra o encanto iniciático cedendo à tentação de roubar suas preciosidades. (Nesse sentido, ver: “O loiro Eckbert” In: TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009, pp.23-51.). B) Sendo Wedekind alguém que elaborou suas canções em cabarés, onde vigorava uma linguagem às vezes infantilizada – na verdade, linguagem marcada por uma espécie de inventiva e ingênua pecaminosidade –, ele contribuiu para esse tipo de dicção, de que as silabadas, onomatopeias e esvaziamentos absurdos de significantes fazem parte. Pode-se imaginar o assassinato da tia, nesse sentido, como uma espécie de paródia sangrenta do Romantismo, apresentado ao juiz. Daí veio nossa escolha de “baú da sorte” para *Kisten-Kasten* e de “Jovem-Jovem” para *Jugend-Jugend*.

DIE WETTERFAHNE

WEDEKIND

*Du auf deinem höchsten Dach,
Ich in deiner Nähe;
Doch die wahre Liebe, ach,
Schwankt in solcher Höhe.
Du in deinem Herzen leer,
Ich in blindem Wahne —
Dreh dich hin, dreh dich her,
Schöne Wetterfahne!*

*Unterhaltend pfeift der Wind,
Bläst uns um die Ohren;
Von des Himmels Freuden sind
Keine noch verloren!
Glaubst du, dass verliebt ich bin,
Weil ich dich ermahne?
Dreh dich her, dreh dich hin,
Schöne Wetterfahne!*

*Drehn wir uns auf hohem Turm
Immer frisch und munter!
Ach der erste Wintersturm
Schleudert dich hinunter.
Wenn dann auch verflogen war,
Was ich jetzt noch ahne...
Dreh dich hin, dreh dich her,
Schöne Wetterfahne!*

O CATAVENTO

WEDEKIND

Tu, que vives lá no alto
e eu a ti pegado;
Das alturas todo amor
tende para baixo.
O teu peito está vazio,
eu em devaneio
- Gira aí, gira aqui,
gira, catavento!

Sopra o vento brincalhão,
estoura ao pé do ouvido.
Ah, da paz na imensidão
nada está perdido.
Cuidas eu te quero bem
porque te cortejo?
- Gira aqui, gira aí,
gira, catavento!

Gira numa alta torre
a doce amizade.
Peço pra que te derrube
A prima tempestade.
Ai quem dera fosse vento
o que ainda almejo...
- Gira, aí; gira aqui,
gira, catavento!

DER ANARCHIST

WEDEKIND

*Reicht mir in der Todesstunde
Nicht in Gnaden den Pokal!
Von des Weibes heissem Munde
Lasst mir trinken noch einmal!*

*Mögt ihr sinnlos euch berauschen
Wenn mein Blut zerrinnt im Sand.
Meinen Kuss mag sie nicht tauschen,
Nicht für Brot aus Henkershand.*

*Einen Sohn wird sie gebären,
Dem mein Kreuz im Herzen steht,
Der für seiner Mütter Zähnen
Eurer Kinder Häupter mäht.*

O ANARQUISTA

WEDEKIND

Vais me achar na hora extrema,
Não em louros e troféus!
Dê-me mais um beijo, ó fêmea,
Na mortalha, sob um véu!

Quando expiro comemoras,
Se meu sangue a terra enxuga.
Mas meu beijo ela não troca,
Nem por pão na cela escura.

Filho meu ela amamenta
– Esse leva a cruz dos fortes.
Colherá da mãe as penas
e as cabeças de tua prole.

VINÍCIUS MARQUES PASTORELLI – Mestre no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP.
vmarquespastor@gmail.com

FONTE:

WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder, Balladen. Klassische Kleinebühne*. Berlin: Henschelverlag, 1971.

Para “*Saphiren sind die Augen dein*”,
HEINE, Heinrich. *Heinrich Heine’s Sämtliche Werke. Band 15*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1873.

Para *Lotosblume*,
HEINE, Heinrich. *Sammtliche Werke. Nachlese zu Gedichte (1831-1848)*. München: Kindler, 1964.

“AQUELES QUE DELA COMERAM TORNARAM-SE OS *TCHIERKO*, OS FEITICEIROS DEVORADORES DE ALMAS”

— ANA LUIZA DE OLIVEIRA E SILVA

RESUMO

Pretendemos dar a conhecer, por meio da tradução, um conto que circulou oralmente na região da África ocidental. A narrativa, cujos elementos permitem relacioná-la ao povo Zarma-Songai, possui origens imemoriais e nos permite vislumbrar alguns aspectos do universo mágico-religioso de povos daquela região, notadamente, a origem lendária dos chamados “feiticeiros devoradores de almas”.

Palavras-chave: Tradição oral, Universo mágico-religioso, África ocidental.

ABSTRACT

Through the means of translation, we aim to bring forth a West African oral tale. The elements of this immemorial story allow us to relate it to the Zarma-Songhay people. They also grant us contact with the magical-religious universe of those West African peoples, especially, the legendary origin of the sorcerers known as “eaters of souls”.

Keywords: Oral tradition, Magical-religious universe, West Africa.

INTRODUÇÃO

Apresentaremos aqui, traduzido para o português e em sua versão original, um conto da tradição oral do Sael, no ocidente africano. Intitulada *Fati Dara ou l’origine de la sorcellerie* [Fati Dara, ou a origem da feitiçaria], a narrativa foi publicada no ano de 1976, em língua francesa, pelo intelectual Boubou Hama, no sexto tomo de sua coletânea de histórias chamada *Contes et légendes du Niger* [Contos e lendas

do Níger]¹. O próprio título da compilação pode ser relativizado pois, apesar de a época da publicação inserir-se no contexto do pós-independência dos países africanos – que no caso do Níger deu-se em 1960 –, as sessenta e sete histórias que compõem os tomos da coletânea fazem parte da tradição oral de povos do ocidente da África que, por sua vez, transitavam pelo território sem respeitar fronteiras, delimitadas arbitrariamente pelos colonizadores.

Tais povos passaram por períodos de nomadismo, como os Tuaregues, ainda conhecidos por seu caráter transitório, e períodos de sedentarismo, chegando mesmo, alguns, como os Songai, a constituírem reinos e impérios.² O conto sobre o qual nos debruçamos possui indicações de ter origem Zarma-Songai, apesar de ser impossível – e mesmo inútil – delimitar categoricamente uma origem única para histórias imemoriais que circulavam oralmente. Por outro lado, alguns elementos sugerem por onde aquele conto transitou, como a nomenclatura de determinadas árvores em língua Zarma e a denominação de certos feiticeiros – sendo o próprio objetivo do conto determinar sua origem lendária – presentes no universo mágico-religioso Songai.

Em relação a este, cujo arcabouço de crenças é bastante vasto e complexo, convém apontar rapidamente a crença em uma força vital [*hunde*], que diferencia os seres animados dos não-animados, e em um duplo [*biya*] que acompanha alguns seres, como os humanos. Geralmente traduzido como “alma”, apesar de suas especificidades e diferenças em relação à noção cristã, é pelo conceito de *biya* que os Songai compreendem o reflexo no espelho, os sonhos e pesadelos, as possessões, as visões e a morte. No mesmo conjunto de crenças, tem-se a presença dos “feiticeiros devoradores de almas” [*les tyarkaw mangeurs de biya*]³, cuja origem é explicada pelo conto que aqui traduzimos. Nele, a palavra utilizada é *tchierko*, foneticamente similar ao *tyarkaw* utilizado por Jean Rouch ao referir-se ao mesmo personagem. Tal diferença se deve à falta de registros escritos entre os povos em questão, cuja ausência de sinais gráficos para simbolizar sons – apesar de existirem exceções – é notória.

Em relação a outros elementos presentes no conto, vale notar a presença de um gênio, ser sobrenatural que, no entanto, relaciona-se com os humanos, denotando a fluidez, típica em sociedades africanas tradicionais, entre as esferas do mundo natural e do mundo sobrenatural. Por outro lado, não sendo prerrogativa apenas de tais culturas, os gênios também são parte constituinte do universo islâmico – estando presentes no próprio Corão⁴ –, cuja presença se fez sentir na África ocidental a partir do século VIII, quando inicia seu prolongado avanço pelo território. O conto ainda traz outros aspectos que marcam a presença

[1] HAMA, Boubou. Fati Dara ou l'origine de la sorcellerie. In: *Contes et légendes du Niger*. Tome VI. Paris: Présence Africaine, 1976.

[2] É importante atentar para o que Hernandez aponta no sentido de “identificar as principais organizações sociais e políticas na África pré-colonial, de 1500 a 1800, genericamente denominadas ‘reinos’, ‘Estados’ e ‘impérios’, significando ora sistemas de governo, ora modos de centralização ou descentralização administrativa”; ou seja, mesmo aqueles termos podem ser relativizados de acordo com a época tratada. HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula*: visita à história contemporânea. 4ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 33.

[3] Todas essas noções são mais detalhadamente explicadas e estão presentes em estudos do eminente etnólogo francês Jean Rouch, especificamente em: ROUCH, Jean. *La religion et la magie songhay*. [1960] 2ª édition revue et augmentée. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 34-38.

[4] São diversos os momentos nos quais os gênios [jinns] são referenciados no Corão. Como exemplo, cabe citar o próprio título da 72ª Sura: A Sura dos Jinns [Suratu Al-Jinn]. Cf. O NOBRE ALCORÃO. Tradução de sentido para a língua portuguesa realizada por Dr. Helmi NASR, professor de Estudos Árabes e Islâmicos na Universidade de São Paulo. São Paulo: Centro Islâmico no Brasil, s/d

[5] Dentro do islamismo, os marabus são letrados, homens de Deus, guias religiosos e até mesmo temporais, podendo ser professores nas escolas corânicas. Seus alunos, com idades compreendidas entre os cinco e os quinze anos, são chamados de garibus, *morikafalander* em língua bambara e *talibé* em fula. De acordo com o professor Dr. Paulo Daniel Farah, do Departamento de Línguas Orientais da FFLCH/USP, em língua árabe, a palavra “marabu” refere-se a forte ou fortaleza, sendo o marabu uma figura caracterizada pela piedade.

do Islã, como a invocação de Deus (*Allah*) e a presença de marabus⁵, o que denota a interpenetração entre elementos islâmicos e elementos de culturas tradicionais de África.

Apesar de a narrativa que apresentamos ser uma pequena parte da obra compilada por Boubou Hama, e ainda menor se comparada a toda a gama de tradições orais do oeste africano, ela nos permite um vislumbre de um extenso e maravilhoso universo cultural. Através do conto *Fati Dara*, ou a origem da feitiçaria, procuramos contribuir para a divulgação deste universo; a intenção aqui não é analisar seus elementos, mas simplesmente dá-lo a conhecer.

No tocante à tradução, optamos por priorizar o sentido do conto em sua versão em língua francesa. Também buscamos manter o aspecto da oralidade nas falas dos personagens, o que acreditamos produzir uma maior aproximação com a maneira pela qual a história era contada em sua(s) versão(ões) oral(is). Por fim, e com o mesmo intuito, procuramos manter rimas e repetições, quando ocorrerem.

FATI DARA, OU A ORIGEM DA FEITIÇARIA

Há muito, muito tempo, na origem dos tempos, vivia em uma vila Fati Dara, Fati da pele de cobre claro. Ela era alegre e bela. Sua pele era incomparável, como a lua rosada que se levanta sobre um firmamento sem nuvens. Seus dentes maravilhosamente brancos tinham a cor do leite e seus longos cabelos ondulados lhe caíam sobre os ombros. Bem arrumada em suas vestes de seda e veludo, ornada com seus braceletes de ouro e prata e com suas joias de diamantes cintilantes, Fati era a estrela da região. Ela havia se tornado um espelho que atraía em sua esteira os reis, os príncipes, os ricos e os grandes guerreiros, que corriam para pedir sua mão a seus pais.

Mas, infelizmente, Fati era uma garota difícil. Tinha na cabeça três enigmas e queria se casar apenas com o homem que fosse capaz de desvendá-los. Eis os enigmas:

- 1º - *Qual é a única mulher do mundo que não tem co-esposa⁶, que não a admite e a quem ninguém sonha propor uma?*
- 2º - *Qual é o único ser do mundo que se esconde na água quando chove?*
- 3º - *Qual é a única coisa no mundo mais rápida que o raio e que um piscar de olhos?*

Os jovens, os príncipes, os reis, os ricos, os grandes guerreiros: todos desfilaram perante Fati, a bela garota. Alguns foram rejeitados por causa de suas qualidades físicas desagradáveis. Todos tropeçaram nos três enigmas. Todos foram recusados.

Um gênio, após aqueles fracassos, decidiu desposar Fati Dara. Metamorfoseando-se, trocou sua natureza de ogro pela de um jovem, cuja beleza anuviava a da garota.

O gênio teve muita dificuldade em encontrá-la, pois cada morador da vila que ele abordava lhe dizia:

- Você é belo, muito belo, mas, como os outros candidatos, você tropeçará nos três enigmas da jovem.

O gênio não se deixou desencorajar por tais palavras. Persistiu e terminou por encontrar Fati Dara. Esta, vendo que o jovem era muito belo, estava prestes a conceder-lhe a mão, quando sua mãe lembrou-lhe dos três enigmas:

- Coloque o estrangeiro à prova: peça que te responda seus três enigmas.

[6] As sociedades às quais os contos se referem são poligâmicas; assim, os filhos convivem com a própria mãe e com a(s) outra(s) esposa(s) do pai, que é(são) chamada(s), nos termos franceses utilizados por Boubou Hama, de *petite mère(s)* pelas crianças e de *co-épouse(s)* pela(s) outra(s) esposa(s).

[7] “*Griot* é o nome dado pelos franceses ao diéli que entre os mambara significa ‘contador de histórias. A tempo: diéli é quem tem a força vital.’” HERNANDEZ, *Op. Cit.*, p. 29, nota 15. E ainda: “Mas afinal, quem são os *griots*? São trovadores, menestrelis, contadores de histórias e animadores públicos para os quais a disciplina da verdade perde rigidez, sendo-lhe facultada uma linguagem mais livre. Ainda assim, sobressai o compromisso com a verdade, sem o qual perderiam a capacidade de atuar para manter a harmonia e a coesão grupais, com base em uma função genealógica de fixar as mitologias familiares no âmbito de sociedades tradicionais.” *Id. Ibid.*, p. 30.

[8] Feminino de *griot*. Convém aqui lembrarmos de um comentário da professora Dr^a. Leila Hernandez durante uma aula da disciplina “Elites Africanas”, lecionada em 2013 no Departamento de História da FFLCH/USP, de que hoje os países africanos contam com a presença das chamadas *griotes*, que se apresentam em shows similares aos de cabaré, o que denota que tais figuras, inicialmente compreendidas como intérpretes e depositários das tradições, parecem ter sofrido drásticas mudanças.

Mas a jovem, frente a ele, ficou sem palavras. Sob o efeito de um amor à primeira vista, que lhe inibia qualquer reação, ficou indefesa diante daquele belo estrangeiro.

Pela segunda vez, a mãe de Fati lembrou-lhe dos enigmas através dos quais ela testava a inteligência de seus pretendentes.

Recordando-se de seu princípio, teve medo de colocar os enigmas ao belo estrangeiro, com medo de perdê-lo caso ele não respondesse corretamente.

Sua mãe, intervindo uma terceira vez, disse:

- Minha filha, seu princípio é sábio e deve dominar sua escolha. Peça que o estrangeiro te responda os três enigmas. Assim, minha filha, você julgará sua inteligência.

Com muita hesitação, Fati lançou os três enigmas ao belo estrangeiro. Este, de uma inteligência incomum, respondeu:

- 1º - A única mulher do mundo que não tem co-esposa, que não a admite e a quem ninguém sonha propor uma “é o chefe”. Este é sempre único.
- 2º - O único ser do mundo que se esconde sob a água quando chove é o sapo. Quando chove, ele se abriga sob uma poça d’água.
- 3º - A única coisa no mundo que é mais rápida que o raio e que um piscar de olhos é o pensamento, aquele que se direciona à mulher ou ao homem que amamos.

Entusiasmada, a mãe de Fati, que acompanhara a conversa entre a filha e o belo estrangeiro, gritou:

- É formidável! É formidável, minha filha, agora você tem um marido! Ele é o homem mais belo do mundo e sua inteligência é de uma vivacidade sem igual.

A mãe de Fati Dara percorreu a vila, anunciando:

- Minha filha encontrou um marido, um homem de uma beleza excepcional e de uma inteligência inigualável. Saiam, gente da vila, Fati Dara encontrou o homem que ela ama! Venham correndo, gente da vila! Venham correndo, vizinhos, velhos e velhas, *griots*⁷ e *griotes*⁸! Venham aos montes assistir ao casamento da minha filha com um homem de inteligência sem igual e de uma beleza extraordinária.

As pessoas da vila, os velhos e os garotos, assim como as garotas, os vizinhos e as vizinhas, os *griots* e as *griotes*, todos em festa, acorreram ao chamado da mãe de Fati Dara. Sua concessão⁹ ficou repleta de homens e de mulheres, de *griots* e de *griotes* em festa, de marabus exibindo grandes Corões abertos.

O casamento de Fati Dara foi celebrado em grande alegria. Nozes-de-cola¹⁰, bubus¹¹, vestimentas¹² e lenços foram distribuídos aos *griots*, às *griotes*, aos velhos e às velhas, aos marabus, a todos os presentes, deslumbrados pela generosidade do belo estrangeiro.

Frente a tanta magnificência, a tantos carneiros, cabras, bois e camelos abatidos para festejar o casamento de sua filha, a mãe da garota exultou:

– Venham ver o marido da minha filha! Venham ver um homem de beleza sem igual, o homem mais inteligente do mundo, o mais generoso dos homens. Venham ver minha filha e seu marido, o casal mais bonito da terra.

O gênio, nessa atmosfera de festa e de fartura, viveu alguns dias com sua mulher, a bela e difícil Fati Dara.

Mas como tudo tem um fim, o belo estrangeiro obteve autorização para levar a esposa para sua casa. Colocou-a na garupa de seu cavalo e levou-a. No caminho, marido e mulher falaram de seu casamento, da vila, dos pretendentes malsucedidos que Fati Dara havia recusado, da mãe da garota, de suas lembranças e de sua lua de mel.

O sol levantara-se um pouco mais alto no céu quando os dois esposos transpuseram a fronteira da vila de Fati, depois da qual, atravessaram a savana e entraram em uma floresta espessa.

Fati Dara havia, há muito tempo, parado de falar e de responder a seu marido, particularmente eloquente no curso da viagem. Enfim, nas profundezas da floresta, o cavalo do belo estrangeiro parou em frente a uma gruta. Fati Dara desceu. Então, foi a vez de seu marido colocar os pés na terra. O cavalo relinchou e se transformou em uma girafa. O belo estrangeiro assobiou e se transformou em um gênio disforme, infecto, com dois chifres sobre a cabeça, cascos fendidos, unhas em forma de garras, presas longas como facões afiados, cílios e sobrancelhas que caíam sobre as bochechas como cabelos trançados e orelhas longas como as de um asno. Assim ele se apresentou a Fati Dara: em sua verdadeira natureza, sem máscaras, em sua realidade de gênio, de verdadeiro gênio que Fati, de tanto escolher, havia desposado para o melhor e para o pior.

[9] No original, *concession*, cujo significado em francês refere-se a uma terra atribuída, ou concedida, para ser explorada e trabalhada.

[10] A *noz-de-cola* era utilizada como moeda de troca e, por vezes, também entregue como presente, como citado, por exemplo, em outro conto de Boubou Hama: “... Toula était sage. Elle était tendre. Elle aimait, chaque matin, passer devant ma porte. Joyeuse, elle me jetait une noix de cola...”. HAMA, Boubou. Toula / La nouvelle. In: *Contes et légendes du Niger*. Tome I. Paris : Présence Africaine, 1972, p. 203. Por sua vez, Amadou Hampâté Bâ, além de citar o mesmo uso, também faz referência ao uso da noz-de-cola no ritual da circuncisão: Cf. HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel*, o menino fula. São Paulo : Palas Athena : Casa das Áfricas, 2003.

[11] Espécie de túnica solta utilizada por homens na África ocidental.

[12] A palavra aqui utilizada no original é *pagne*, que se refere a vestimentas de tecido, folhas ou palha, como tangas, saias ou sarongues, mas é difícil dizer qual o termo adequado para a região africana em questão.

[13] “Brousse: formação estépica da África, caracterizada por vegetação rasteira de gramíneas misturada com algumas árvores e arbustos. Também qualquer área fora do perímetro da cidade. Em português, a palavra mais aproximada seria ‘sertão’.” HAMPÂTÉ BÂ. *Op. Cit.*, p. 26, nota do tradutor: “- Courage, mon fils, je demeurerai, toujours, ton père compatissant, ton ‘père de l’autre côté’, ton ‘père de la brousse’.” HAMA, Boubou. Le secret / L’orphelin et le génie. In: *Contes et légendes du Niger*. Tome II. Paris: Présence Africaine, 1972, p. 35. Essa frase é acompanhada de uma nota de rodapé explicando que a palavra *brousse* se refere, no sentido figurado, a tudo que não é “da vila”, referindo-se ao mundo invisível e seus espíritos.

Ao ver a terrível criatura, Fati Dara, tomada de pânico, chorou. Mas não gritou, apenas deixou que corresse lágrimas abundantes.

O monstro moveu seu corpo coberto de escamas, seus dentes longos como facões afiados, suas grandes orelhas de asno, seus cílios e sobrancelhas que caíam sobre as bochechas. Com os cascos fendidos afundados no solo, horroroso, ele disse à mulher:

– Mulher, não chore. Eu sou o rei da *brousse*¹³, você é a rainha e deve obedecer às minhas ordens. Você é minha mulher; portanto obrigada a viver comigo. A cada manhã, eu irei à caça e você ficará em casa cuidando da cozinha. Eu não gosto de traição. Você também não deve esquecer que está a seis meses de caminhada da sua vila, longe de qualquer socorro humano. Se você tentar fugir, eu cobrirei em uma hora a distância que você pode percorrer em quinze dias a pé. Então, minha querida, comporte-se e faça o que eu te mandar.

O gênio monstruoso retomou sua rotina diária. A cada manhã, ele saía para caçar e trazia um animal abatido, que entregava à sua mulher. Por falta de carne humana, ela então lhe cozinhava a carne do animal.

Por doze meses, a rotina doméstica teve seu curso. Durante esse tempo, a mãe de Fati, sem notícias da filha, perdeu a alegria. Ficava amuada em seu quarto e não saía mais. Inicialmente inquieta, acabou por se desesperar.

Farta de esperar, pegou uma semente de abóbora e a enfeitiçou. Antes de semeá-la no solo úmido, disse-lhe:

– Boa semente de abóbora, boa semente de Deus, eu vou te confiar à terra. Você vai crescer, boa semente, vai se tornar um caule. Do caule crescerá um galho, que rastejará pelo solo, longe, muito longe, até a casa de meu genro, até minha filha.

A mãe de Fati plantou a semente de abóbora. Esta cresceu. Seu caule frágil saiu da terra, lançou um galho rasteiro que se estendeu sobre o solo, longe, por quilômetros, muito longe pela *brousse* até o genro da mulher, até a gruta que servia de casa para sua filha.

Assim, em dois meses, a planta cobriu a distância que separava mãe e filha. A mãe seguiu o galho rastejante da abóbora por dias, noites, meses. Enfim, ela chegou à porta da gruta onde a garota estava reclusa. Esta, vendo a mãe, pôs-se a chorar. Fundindo-se em lágrimas, disse-lhe:

– Meu marido não é um ser humano, é um ogro. Mãe, por que você veio até aqui? Se meu marido te ver, vai te devorar. Esconda-se no arbusto que ladeia a gruta. Assim, você talvez consiga escapar de sua crueldade.

A mãe de Fati Dara, seguindo a recomendação da filha, escondeu-se no arbusto que ladeava a gruta, sua casa. Um momento se passou. Então, uma brisa quente soprou. Ouviu-se um assobio estridente e a noite terminou de cair sobre a gruta. Ao assobio estridente seguiu-se um barulho medonho de terra retorcida. Uma luz jorrou dos olhos do gênio. Ele apareceu em sua natureza horrenda. A mãe de Fati, apavorada, tremeu como uma folha em seu esconderijo.

O gênio, assim que chegou, disse à mulher, Fati Dara:

– Sinto um cheiro humano.

Ele vasculhou os arredores da gruta e não teve dificuldade em encontrar a mãe da esposa. Agarrando-a pelo pescoço e entregando-a a sua filha, disse:

– Mulher, aqui está uma boa carne. Eu farei dela meu almoço de amanhã.

Fati, dilacerada pela dor, tentou apelar à compaixão do marido:

– Esta mulher é minha mãe. Não a reconhece? Foi ela que celebrou nosso casamento. Meu marido, meu bom marido, queira, por favor, poupar a vida de minha mãe.

O gênio, impassível, disse à sua mulher:

– Mulher, você está aqui para me obedecer. A carne da sua mãe deve ser melhor que as outras carnes. Amanhã, ao meio dia, eu farei dela um bom petisco.

O gênio, então, não escutou mais nada e entrou na gruta. Atirando-se sobre a cama, dormiu até a manhã seguinte. Ao acordar, antes de ir à caça, disse a Fati:

– Você se lembra do que eu disse? Eu já te dei a minha palavra final. Antes do meio dia, antes de eu voltar da caçada, você fará

da carne da sua mãe uma boa refeição. Será por este prato que eu começarei meu almoço.

Sem pestanejar, com sua faca em punho, o gênio saiu. Virando-se para sua mulher, ele disse, decidido:

– Seja particularmente cuidadosa com meu almoço de hoje. Você tem tudo o que necessita: a boa carne de sua mãe.

Enfim, o gênio se foi. A mãe de Fati então disse-lhe:

– Em seu caldeirão gigante, coloque bastante manteiga e condimentos que cheirem bem. Quando seu marido vier, diga-lhe que se curve sobre o caldeirão para provar minha carne cozida ao ponto. Enquanto isso, encolhida sob a cama, eu vou surgir e vou empurrar o monstro na água fervente. Não tenha medo de nada, minha filha, eu vou te tirar daqui. Nada resiste ao amor de uma mãe. Em meu lugar, será o seu marido monstruoso que cozinhará em seu grande caldeirão.

Fati seguiu os conselhos da mãe. Tudo foi preparado como ela havia indicado. Fati, para passar o tempo, cantou esta canção:

– O pé que cozinha no caldeirão
é o pé da minha mãe.
O braço que cozinha no caldeirão
é o braço da minha mãe.
A cabeça que cozinha no caldeirão
é a cabeça da minha mãe.
Que Deus proteja minha mãe!

O gênio, furioso, intimou Fati a repetir sua canção. Obediente, ela retomou, mas com uma outra canção:

– A madeira faz um fumacê,
a madeira do “Sabaré”¹⁴
faz um fumacê,
a madeira do Kokorbê¹⁵
faz um fumacê!
É preciso tudo aquecer
para ter o que comer.

[14] Nome de uma árvore em língua Zarma. Esta nota encontra-se no texto original. Optamos por modificar a grafia da letra final “é” para “ê”, de maneira a mantermos o efeito fonético presente no original.

[15] *Idem.*

O gênio, louco de raiva, agarrou Fati pelo pescoço, pronto para jogá-la também no caldeirão fervente. Mas, prontamente, ela disse ao marido:

– Não! Meu marido,
não me mate.
Você não deve ter
nenhuma dúvida
sobre meu amor
por você,
porque
por você,
eu matei minha mãe.
Com sua carne,
eu te fiz
uma boa refeição.
Incline sua cabeça
sobre o caldeirão
para sentir
o cheiro bom,
e provar
a carne da minha mãe.

No auge da alegria, o gênio soltou um grunhido. Inclinando a cabeça sobre o caldeirão, soltou uma risada maléfica: “Hahaa! Hahaa! Hahaa!”

Enquanto isso, a mãe de Fati surgiu de seu esconderijo e, com todas as forças, empurrou o gênio no caldeirão fervente.

Tendo seu golpe sido bem sucedido, ela pegou a filha pela mão e tirou-a da gruta.

Mas, antes de ir, cortou um pedaço da carne do monstro com a intenção de mostrá-la às pessoas da vila.

Fati e sua mãe correram, depois caminharam por muito tempo antes de chegarem à vila. Na entrada, a mãe perdeu a carne do gênio, que, muitos meses depois, germinou e tornou-se uma carne vermelha e viva. Aqueles que dela comeram tornaram-se os “Tchierko”, os feiticeiros devoradores de almas.¹⁶

Meu conto terminou! Ele lhes narrou a origem dos Tchierko, os feiticeiros devoradores de almas.

[16] Do original, traduziríamos literalmente “devoradores de duplos humanos”, sendo que tais duplos referem-se, como explicado anteriormente, ao conceito de *biya*, comumente traduzido como “alma”.

TEXTO ORIGINAL

Il y a longtemps, très longtemps, à l’origine des temps, vivait dans un village Fati Dara, Fati au teint de cuivre clair. Elle était jolie, Fati. Elle était belle. Son teint incomparable était celui de la lune rose levée sur un firmament sans tache. Ses dents merveilleusement blanches avaient la couleur du lait. Ses longs cheveux ondulés lui retombaient sur les épaules. Bien prise dans ses vêtements de soie et de velours, ornée de ses bracelets d’or et d’argent, de ses bijoux de diamants scintillants, Fati était l’étoile du pays. Elle était devenue un miroir qui attirait dans son sillage les rois, les princes, les riches, les grand guerriers qui accouraient pour demander à ses parents sa main.

Mais, hélas, Fati était une fille difficile. Elle avait en tête trois énigmes et ne voulait se marier qu’à un homme capable de lui en donner la clé. Ces énigmes, les voici:

- 1^o - *Quelle est dans le monde la femme qui n’a pas de co-épouse, qui ne l’admet pas et à laquelle personne ne songe à en proposer une?*
- 2^o - *Quel est dans le monde l’être qui se cache dans l’eau quand il pleut?*
- 3^o - *Quel est dans le monde ce qui est plus rapide que l’éclair, plus rapide qu’un clin d’œil?*

Les jeunes gens, les princes, les rois, les riches, les grands guerriers défilèrent devant Fati, la belle jeune fille. Certains d’entre eux furent repoussés à cause de leurs qualités physiques déplaisantes. Tous butèrent contre les trois énigmes. Ils furent tous éconduits.

Un génie, après ces échecs, décida d’épouser Fati Dara. Il se métamorphosa. Il changea sa nature d’ogre contre celle d’un jeune homme d’une beauté auprès de laquelle celle de la jeune fille ternissait.

Le génie eut beaucoup de peine à trouver Fati. Chaque villageois rencontré lui disait:

- Tu es beau, très beau, mais comme les autres candidats, tu buteras contre les trois énigmes de la jeune fille.

Le génie ne se laissa pas décourager par de tels propos. Il persista et finit par trouver Fati Dara. Celle-ci vit que le jeune homme était très beau. Elle était sur le point de lui accorder sa main quand sa mère lui rappela ses trois énigmes:

- Mets l’étranger à l’épreuve. Demande-lui la clé de tes trois énigmes.

Mais la jeune fille, devant l'étranger, perdit l'usage de la parole. Elle était sous l'effet du coup de foudre qui tua en elle toute réaction. Elle demeura sans défense devant le bel étranger.

Pour la deuxième fois, la mère de Fati lui rappela les énigmes par lesquelles elle testait l'intelligence de ses prétendants.

Se souvenant de son principe, elle eut peur de poser les énigmes au bel étranger, craignant de le perdre au cas où il ne répoindrait pas correctement.

Sa mère, intervenant une troisième fois, lui dit:

– Ma fille, ton principe est sage. Il doit dominer ton choix. Demande à l'étranger de te donner la clé de tes trois énigmes. Ainsi, ma fille, tu jugeras de son intelligence.

Avec beaucoup d'hésitation, Fati rappela ses trois énigmes au bel étranger. Celui-ci, d'une intelligence peu commune, répondit:

1^o - *La femme dans le monde qui n'a pas de co-épouse, qui ne l'admet pas et à laquelle personne ne songe à en proposer "est le chef". Celui-ci est toujours unique.*

2^o - *L'être au monde qui se cache sous l'eau quand il pleut est le crapaud. Quand il pleut, celui-ci s'abrite de la pluie sous une flaque d'eau.*

3^o - *Dans le monde, ce qui est plus rapide que l'éclair, plus rapide qu'un clin d'oeil, est la pensée, celle qui se rapporte à la femme ou à l'homme qu'on aime.*

Enthousiaste, la mère de Fati qui assistait à la conversation entre sa fille et le bel étranger, s'écria:

– C'est formidable! C'est formidable, ma fille, maintenant tu as un mari! Il est l'homme le plus beau du monde et son intelligence est d'une vivacité sans pareille.

La mère de Fati Dara parcourut le village, disant:

– Ma fille s'est trouvé un mari, un homme d'une beauté exceptionnelle et d'une intelligence sans égale. Sortez, gens du village, Fati Dara a rencontré l'homme qu'elle aime! Accourez, gens du village! Accourez, voisins, vieux et vieilles, griots et griotes! Venez nombreux assister au mariage de ma fille avec un homme d'une intelligence sans pareille et d'une extraordinaire beauté.

Les gens du village, les vieux et les jeunes garçons, ainsi que les jeunes filles, les voisins et les voisines, les griots et les griotes, tous en fête, accoururent à la voix de la mère de Fati Dara. Sa concession fut remplie d'hommes et de femmes, de griots et de griotes en fête, de marabouts devant lesquels étaient ouverts de gros Corans.

On célébra le mariage de Fati Dara dans l'allégresse. Des colas, des boubous, de pagnes, des mouchoirs y furent distribués aux griots, aux griotes, aux vieux et aux vieilles, aux marabouts, à toute l'assistance éblouie par la largesse du bel étranger, le mari de Fati Dara.

Devant tant de magnificence, tant de moutons, de chèvres, de boeufs et de chameaux tués pour fêter le mariage de sa fille, la mère de Fati Dara exulta:

– Venez voir le mari de ma fille! Venez voir un homme d'une beauté sans égale, l'homme le plus intelligent du monde, le plus généreux des hommes. Venez voir Fati Dara et son mari, le couple le plus beau de la terre.

Le génie, dans cette atmosphère de fête et de victuailles, vécut quelques jours avec sa femme, la belle et difficile Fati Dara.

Mais comme tout a une fin, le bel étranger obtint l'autorisation d'emmener sa femme chez lui. Il la mit en croupe sur son cheval et l'emporta. Sur le chemin, le mari et sa femme parlèrent de leur mariage, du village, des prétendants malheureux que Fati Dara avait refusés, de la mère de la jeune fille, de leurs souvenirs et de leur lune de miel.

Le soleil monta un peu plus haut dans le ciel. Les deux époux avaient déjà franchi le domaine du village de Fati. Au-delà de celui-ci, ils traversèrent la savane après laquelle ils entrèrent dans une forêt épaisse.

Fati Dara, depuis longtemps, avait cessé de parler, de répondre à son mari particulièrement bavard au cours du voyage. Enfin, dans la profondeur de la forêt, le cheval du bel étranger s'arrêta devant une grotte. Fati Dara en descendit. Puis ce fut le tour de son mari de poser le pied à terre. Le cheval hennit et devint une girafe. Le bel étranger siffla et devint un génie difforme, infect, avec deux cornes sur la tête, des sabots fourchus, des ongles crochus, des crocs pendants comme des coupe-coupe tranchants, des cils et des sourcils tombant sur les joues comme des cheveux tressés et des oreilles larges semblables à celles d'un âne. Il se présenta à Fati Dara dans sa vraie nature, sans fard, dans sa réalité de génie, de vrai génie que Fati, à force de choisir, venait d'épouser pour le meilleur et pour le pire.

A la vue de l'horrible créature, Fati Dara, prise de panique, pleura. Elle ne cria pas. Elle laissa couler des larmes abondantes.

Le monstre remua son corps couvert d'écailles, ses dents pendantes comme des coupe-coupe tranchants, ses grandes oreilles d'âne, ses cils et ses sourcils qui lui tombaient sur les joues.

Les sabots fouchus enfoncés dans le sol, hideux, il dit à sa femme:

– Femme, ne pleure pas. Je suis le roi de la brousse et lu en es la reine. Tu dois obéir à mes ordres. Les voici, ma femme. Tu es ma femme, tu es donc obligée de vivre avec moi. Chaque matin, j'irai à la chasse. Toi, tu resteras à la maison où tu t'occuperas de la cuisine. Je n'aime pas la trahison. Tu ne dois pas oublier non plus que tu es à six mois de marche de chez toi, loin de tout secours humain. Si tu t'avisés de te sauver, je couvrirai en une heure la distance que tu peux parcourir en quinze jours de marche. Alors, ma belle, sois sage et fais ce que je te commanderai.

Le génie montrueux reprit sa tâche ordinaire. Chaque matin il allait à la chasse. Chaque jour, il ramenait un gibier qu'il donnait à sa femme. Faute de chair humaine, elle lui cuisait la viande du gibier.

Pendant douze mois, le ménage alla son train. Pendant ce temps, la mère de Fati, sans nouvelle de sa fille, perdit sa gaieté. Elle se morfondait dans sa chambre et ne sortait plus. D'abord inquiète, elle finit par désespérer.

Lasse d'attendre, elle prit une graine de courge. Elle l'ensorcela. Avant de la semer dans le sol humide, elle lui dit:

– Bonne graine de courge, bonne graine de Dieu, je vais te confier à la terre. Tu pousseras, bonne graine. Tu deviendras une tige. A la tige poussera une branche. Elle rampera sur le sol, loin, très loin, jusqu'à la maison de mon gendre, jusque chez ma fille.

La mère de Fati planta la graine de courge. Celle-ci poussa. Sa tige frêle sortit de la terre, émit une branche rampante qui s'étala sur le sol, loin, sur des kilomètres, très loin dans la brousse jusque son gendre, jusqu'à la grotte qui servait de maison à sa fille.

Ainsi, en deux mois, la plante couvrit la distance qui séparait la mère de Fati de sa fille. La mère suivit la branche rampante de la courge, des jours, des nuits, des mois. Enfin, elle arriva à la porte de la grotte où était recluse sa fille. Celle-ci, voyant sa mère, se mit à pleurer, à fondre en larmes. Elle lui dit:

– Mon mari n'est pas un être humain. C'est un ogre. Mère, pourquoi es-tu venue ici? Si mon mari te voit, il te mangera. Cache-toi dans

le buisson qui borde la grotte. Ainsi, sans doute, tu échapperas à sa cruauté.

La mère de Fati Dara, comme le lui avait dit sa fille, se cacha dans le buisson qui bordait la grotte, sa demeure. Un moment s'écoula. Alors, un petit vent chaud souffla. On entendit un sifflement strident et la nuit acheva de tomber sur la grotte. Au sifflement strident succéda un bruit effroyable de terre qui se tord. Une lumière jaillit des yeux du génie. Il apparut dans sa hideuse nature. La mère de Fati, transie de peur, trembla comme une feuille dans sa cachette.

Le génie, dès qu'il arriva, dit à sa femme, Fati Dara:

– Je sens une odeur humaine.

Il fouilla les environs de la grotte. Il n'eut aucune peine à trouver la mère de sa femme. Il la saisit au cou. La remettant à sa fille, il lui dit:

– Femme, voici de la viande, de la bonne viande. J'en ferai mon déjeuner de demain.

Fati, déchirée par la douleur, tenta d'attendrir son mari:

– Cette femme est ma mère. Ne la reconnais-tu pas? C'est elle qui a célébré notre mariage. Veux-tu, mon mari, mon bon mari, épargner la vie de ma mère?

Le génie, impassible, dit à sa femme:

– Femme, tu es là pour m'obéir. La chair de ta mère doit être meilleure que les autres chairs. Demain, à midi, j'en ferai un bon petit repas.

Le génie n'écouta plus rien. Il entra dans sa grotte. Se jetant sur son lit, il s'endormit jusqu'au matin. A son réveil, avant d'aller à la chasse, il dit à Fati:

– Te souviens-tu de ce que j'ai dit? Je n'ai qu'une parole. Je te l'ai donnée. Avant midi, avant mon retour de la chasse, tu feras de la viande de ta mère un bon repas. Ce sera par ce plat que je commencerai mon déjeuner.

Sans sourciller, son coutelas à la main, le génie sortir. Se tournant vers sa femme, il lui dit, décidé:

– Soigne particulièrement mon déjeuner de ce midi. Tu as tout ce qu’il le faut, la bonne chair de ta mère.

Enfin, le génie partir. La mère de Fati lui dit:

– Dans ta marmite géante, mets beaucoup de beurre, de condimentes qui sentent bon. Quand ton mari viendra, tu lui diras de se pencher sur la marmite pour goûter ma chair cuite à point. Pendant ce temps, blottie sous le lit, j’en surgirai et je précipiterai le monstre dans son eau bouillante. Ne crains rien, ma fille, je te sortirai d’ici. Rien ne résiste à l’amour d’une mère. A ma place, c’est ton monstrueux mari qui cuira dans ta grande marmite.

Fati suivit les conseils de sa mère. Tout fut préparé comme elle l’avait indiqué. Fati, pour passer le temps, chanta cette chanson:

– Le pied qui cuit dans la marmite
est le pied de ma mère.
Le bras qui cuit dans la marmite
est le bras de la mère.
La tête qui cuit dans la marmite
est la tête de ma mère.
Que Dieu protège ma mère!

Le génie, furieux, somma Fati de répéter sa chanson. Obéissante, elle reprit, mais par une autre chanson. Elle dit:

– Le bois fait trop de fumée,
le bois du “Sabaré”^[17]
fait beaucoup de fumée,
le bois du Kokorbé^[18]
fait beaucoup de fumée!
Il faut tout brûler
pour avoir de quoi croquer.

[17] Nom d’un arbre en zarma.

[18] Idem.

Le génie, fou de rage, saisit Fati au cou, prêt à la jeter, elle aussi, dans la marmite bouillante. Mais, prompte, elle dit à son mari:

– Non! Mon mari,
ne me tue pas.
Tu ne dois avoir
aucun doute
sur mon amour
pour toi,
car
pour toi,
je viens de tuer ma mère.
De sa chair,
je t’ai fait
un bon repas.
Penche ta tête
sur la marmite
pour sentir
la bonne odeur,
et goûter
de la chair de ma mère.

Au comble de la joie, le génie poussa un grognement. Penchant sa tête vers la marmite, il fit un vilain rire: “Hahaa! Hahaa! Hahaa!”

Pendant ce temps, la mère de Fati surgit de sa cachette. De toutes ses forces, elle poussa le génie dans la marmite bouillante.

Son coup réussi, elle prit sa fille par la main et la sortit de la grotte.

Mais, avant de s’en aller, elle coupa une tranche de la chair du monstre avec l’intention de la montrer aux gens de son village.

Fati et sa mère coururent, puis marchèrent longtemps avant de regagner le village.

A l’entrée de celui-ci, la mère de Fati perdit la chair du génie. La chair, plusieurs mois plus tard, germa.

Elle devint une chair rouge, vivante. Ceux qui en mangèrent devinrent les “Tchierko”, les sorciers mangeurs de doubles humains.

Mon conte est fini! Il vous a dit l’origine des Tchierko, les sorciers mangeurs de doubles humains.

ANA LUIZA DE OLIVEIRA E SILVA – Doutoranda em História Social pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP. Bolsista CAPES, PDSE, processo 3348/2015-06. aluidos@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HAMA, Boubou. *Contes et légendes du Niger*. Tome I. Paris : Présence Africaine, 1972

_____. *Contes et légendes du Niger*. Tome II. Paris : Présence Africaine, 1972

_____. *Contes et légendes du Niger*. Tome VI. Paris : Présence Africaine, 1976

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel*, o menino fula. São Paulo : Palas Athena : Casa das Áfricas, 2003

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4ª ed. São Paulo : Selo Negro, 2008

O NOBRE ALCORÃO. Tradução de sentido para a língua portuguesa realizada por Dr. Helmi NASR, professor de Estudos Árabes e Islâmicos na Universidade de São Paulo. São Paulo : Centro Islâmico no Brasil, s/d

ROUCH, Jean. *La religion et la magie songhay*. [1960] 2ª édition revue et augmentée. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989

Subject



PIRO CLAS TOS

Do grego piro + klastós, -é, -ón.
Fragmentos de fogo expelidos durante
a erupção e que solidificam.

1 INÉDITO E 3 DE *TREME AINDA*

— FABIO WEINTRAUB

CAVE DE CHAUVET

uma avalanche fechara
a entrada principal:
cápsula de tempo
para bárbaros futuros

sobre a pedra há trinta mil anos
os traços parecem frescos
e a boca aberta dos cavalos
ainda emite relinchos
como os cornos dos bisontes
ainda se chocam
e as patas multiplicadas dos felinos
projetam o protocinema
de corridas e saltos
no encalço da presa
que também somos nós

sem torso a vênus,
única figura humana,
em conúbio com o touro
(como em picasso)
destila a treva primeva

na lousa anônima
(hieróglifo, espelho)
a impressão de uma palma
assinatura remota
do extinto artista
à nossa espera

MASTER CHEF

*hipocondria absoluta:
a hipocondria tem de tornar-se uma arte
ou uma pedagogia
novalis*

eu achava sangue
uma coisa fascinante

estava marcada
minha última operação
para a troca do quadril

queria levá-lo pra casa
em vez de abastecer
o banco de ossos do hospital

torrei o saco do cirurgião
ameacei mudar de médico
quem não chora não mama

quando acordei
a primeira coisa que vi
foi minha bisteca
e um bilhete de boa sorte

a carne soltou na fervura
provei um pedaço
joguei sal, alho, pimenta
abri uma taça de vinho
mandei ver

antropófago, não
só mastigo o que é meu
me considero mais
um gourmet da dor

SOZINHO

existem tatuadores
especializados em paraplégicos
quando não se sente dor
desenhar é bem mais fácil
maior a margem de improviso

há também os que preferem
criar sobre cicatrizes

injeto sangue na cena artística
minha própria pele
cobri quase totalmente

quando eu morrer
quero que me empalhem

vermes fazem land art
eu trabalho sozinho

SIMPATIA

se antes de se deitar
debaixo do travesseiro
você esconde uma rosa
seu sonho se realiza

o pesadelo também
mas a rosa logo murcha
e na fronha o fio de baba
escurece totalmente

o pesadelo também
mas nos espinhos do caule
(a rosa é vermelha)
você espeta algum dedo
e perde a ereção de vez

o pesadelo também
mas seu reflexo se alonga
no lago supergelado
onde batizam as crianças

melhor dormir sobre a pedra
sem rosa nem pesadelo
no travesseiro de pedra
com uma placa entre os dentes
proteção contra bruxismo

FABIO WEINTRAUB (São Paulo, 1967). Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Publicou os livros de poemas *Sistema de erros* (1996), vencedor do prêmio Nascente em 1994; *Novo endereço* (2002), que recebeu os prêmios Cidade de Juiz de Fora, em 2001, e Casa de las Américas, em 2003; *Baque* (2007) e *Treme ainda* (2015).

AS MÃES DE MAIO

— PÁDUA FERNANDES

nós vimos através
dos buracos da mão
que as balas deixaram
quando ele tentou se proteger;

nós vimos através
das rachaduras no berço
após atirarem em galhofa
na barriga de nove meses:
“antes de nascer um ladrão,
roubamos dele o nascimento”;

*(decretada a proibição dos velórios
por excesso de mortos)*

nós vimos através
da porta da rua aberta
com a chegada do despejo coletivo
após executarem em plena rua
os que podiam pagar o aluguel;

através da perícia
jamais realizada
nas armas do Estado
encapuzadas de dinheiro e sangue;

*(o Estado continua seu trabalho:
saindo do velório permitido,
os jovens caem baleados)*

através do parecer jamais escrito
pelo procurador-geral; através

da decência do governador
e outras imaterialidades,
sua inocência de declarar
“não foi morto quem já não vivia”;

vimos através da agenda presidencial
inexistente
para tratar dos que não existem ao poder;

*(os que não caem são presos,
presos porque vivem)*

através dos gritos
calados no túmulo
pelas folhas da imprensa
pelo estado da imprensa
para a qual eles nunca viveram;

vimos através da declaração de guerra
jamais feita
porque as bombas são tão mudas quanto os corpos;

*(presos porque, mesmo autorizado,
um velório denuncia
a natureza do Estado)*

das trompas e ovários extirpados pela dor;

dos netos não nascidos
ainda brincando no quintal;

através de todo esse longo túnel
aberto na carne deste país,

nós vimos

o próprio país, um acidente
arrancado ao mundo,

e reconhecemos sua bandeira
nos rasgos dos panos

que cobrem os corpos
deixados à rua
todos os dias, todos os meses,
como os de nossos filhos

PÁDUA FERNANDES (Rio de Janeiro, 1971) é autor dos livros de poesia *O palco e o mundo* (Lisboa: & etc, 2002), *Cinco lugares da fúria* (São Paulo: Hedra, 2008), *Cálcio* (Lisboa: Averno, 2012; São Paulo: Hedra, 2015), traduzido para o espanhol por Anibal Cristobo e publicado na Argentina (*Calcio*, City Bell: De la Talita Dorada, 2013) e *Código negro* (Desterro: Cultura e Barbárie, 2013). Publicou o livro de contos *Cidadania da bomba* (E-Galáxia e Patuá, 2015). Mantém o blogue O palco e o mundo (opalcoeomundo.blogspot.com).

5 INÉDITOS E 1 DE *CAMISA QUAL*

— CÂNDIDO ROLIM

ALAN BAHIA, VOLANTE

Na cabeça álaque de Alan
Bahia um talhe ensopado de sangue
a céu aberto

a carne de Alan
Bahia toureada na Arena da
Baixada surdo remeiro ainda
nos ferros

a cabeça Niké
lada decotada a sabre
persigno de Gottfried
orixá

a cabeça de Alan
Bahia sangra sobre os
remendos negros da bola
na argila

a cabeça cápsula do negro
Alan Bahia ensaia um voo
suturado - jogo sufocado
desde o início

AMANTE À MODA ANTÍFONA

queria um perfume de longe
deu-lhe um atavio encarnado

pediu um ônix
trouxe-lhe as minúcias de um salmo

esperava um paiol
entregou-lhe um feixe de blandícia

sugeri um cruzeiro
deu-lhe o eclipse

pediu um carro zero
deu-lhe uma safra inteira de sigilo

UM DECALQUE

A meiguice desse São Sebastião flechado
vê algo acima do dolor acinte de quem
esquece a vida que leva e o gesto pelo contrário
olhos elevados numa calma poderosa
feridas sangram a meio pau dardos
pendem das costelas - pingentes:
uma crueldade impotente só foi até
ali – na mais tenra margem - nada parece
desalinhar a obsessão nada de queixume
pessoas em volta nem amparo visível
a dor é dissolvida nesse elemento axial: o corpo
seminu regendo o próprio martírio sem
o rancor que irriga os desastres despertando
menos devoção que desejo

MÃE

estranho só agora
posso medir esse tempo em
que vivemos chamando um
pelo outro - aquela perenidade
menor a cada dia

PLANO

Espio vagarosamente
a cidade e fico
imaginando quanta
residência fixa.

ELE ME APONTA UMA JÓIA

poeta de uníssona beleza
 não vá você querer
 que eu tenha
 idêntico impacto

nem tudo parece ser
 merecedor de afínco

(entendo o preito àqueloutro
 o da predileção: faz
 um uso novo da metáfora)

mas não vejo assim
 motivo para deitar aos pés
 elogio à
 altura do homenageado

há tanto para ver no visto
 que desconfio já
 ser passado esse indício
 de rareza

CÂNDIDO ROLIM (Várzea Alegre-CE, 1965). Formado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre-RS. Publicou: *Arauto* (Edições Dubolso, Sabará/MG, 1988), *Exemplos Alados* (Letra e Música, Fortaleza/CE, 1997), *Pedra Habitada* (AGE, Porto Alegre, 2002, traduzido ao espanhol pela Amotape, Lima, Peru, 2014), *Camisa qual* (Éblis, Porto Alegre, 2010). Reside atualmente em Fortaleza.

DAS ÁGUAS - I

— CRIS TORRES

“Onde não puderes amar... não te demores.”
 Eleonora Duse

Desejei regar seus olhos, estavam secos demais. Levantei-me, peguei nas mãos a água que corria da pequena poça entre a grossa raiz e as folhagens do chão e derramei-lhe nos olhos. Arderam, pareceu-me, mas ela não disse nada. Apenas engoliu profundamente um pouco da saliva parada enquanto a água quase adocicada dos musgos corria pelos cílios, pela boca, pelo pescoço. Lambeu-se. Tinha qualquer coisa entre uma domesticada vontade de arder e uma terra úmida banhando a iris.

Contava-me. E eu lembrando.

Quando os conheci pela primeira vez pensei terem sido todos desenhados a carvão – feito fundura e rasgo nas folhas dos igarapés. Cresciam ali mesmo e ali se diluíam, como os limbos velhos, juntando-se às pedras e as águas levando, remando, indo. A gente toda vivia nas margens do rio imenso que cortava a extensão não muito grande da faixa de terra. Bem na beira. O recuo para fora era de no máximo sessenta metros. A terra toda existia para além dali, mas não havia quem avançasse. Se tivessem que avançar, era para dentro do rio. Que ia dar onde ninguém sabia.

Ouviam-se lendas. E a mais bonita contava o velho; aquele merda do meu tio, o safado. Ouvi muitas vezes, de traz pra frente, por toda a minha vida de menina. Menina que era meio bicho diante do rio – não tinha medo de nada, sereiana que era. E o filho do Valencio, o Armando, se enamorou, adormeceu nela, olhou e não disse nada. Tinha medo, o bosta do moleque, ele chegava perto de mim como quem olha anjo – com cara besta. Nunca dei bola. Mas o amor veio mais tarde, eu tinha uns quatorze anos. Ela andava pelas plantações me vendo colher as folhas. Ficou dias andando por ali, olhando. Naquela manhã muito cedo ela resolveu. E eu fiquei olhando aquela moça toda perto das folhas, os cabelos imensos

até a cintura, olhos parados quase dentro de mim, respirei estranho. Experimentei o amor. Eu senti foi o desejo, de ficar tonta e molhar as coxas debaixo do vestido. Ela não disse nada. Foi embora. Nunca mais vi. A filha da puta. E agarrei numa espera. Gritei pela plantação toda um vazio, não tinha nome, só tinha gosto. E caí doente. E a febre fazia voltas e eu vomitava. Fiquei parecendo um pau de osso. Até que um dia quando eu fui me banhar no fundo da amoreira, que era uma das minhas bicas preferidas, ela decidiu. Toda na minha frente e eu de pouca carne e fraca ainda. O amor foi urgente. E ela me engoliu toda de novo. E dessa vez quem não voltou fui eu. Fiquei dentro dela três anos. Grudada nos olhos de rio adentro que ela tinha.

\Meu tio me encontrou deitada no pé da amoreira, toda molhada, dormindo um sono úmido cheirando a sal. Ele me levou pra casa, minha mãe me deu banho, tomei uma sopa de caldo forte, dormi três dias. Quando saí pro quintal e vi a amoreira senti tudo outra vez. E fiquei ali, no pé da árvore, olhando a sombra dela plantada feito raiz. Só voltei depois de muitas e muitas luas passadas, meu corpo quase outro. Então também resolvi. O filho do Valencio. Adormeci no seu amor dedicado e doce por sete anos. Homem de poucas palavras, eu gostava do cheiro dele. A paixão não veio, mas tudo era bom. Um dia, perto de eu completar meus vinte e cinco anos, entrei em casa de meu tio, um moleque da vila veio me chamar dizendo o correndo pra eu ir lá. Fui de pés assustados, entrei e na sala estavam meu tio, o velho Valencio e o filho, fincados naquele chão de madeira feito carrancas. Meu tio me mandou sentar, o merda. Valencio parecia tomado de um ódio fundo, plasmado nas narinas que se abriam e fechavam. Ele, Armando, olhava pro chão, as mãos segurando a cabeça, palavra nenhuma.

Enquanto Iris me contava esta história eu seguia seus gestos, os cabelos. Quanto tempo fazia...? Ela toda dentro da memória, gastando-se. No longe, as canoas ancoradas perto das margens, as mulheres que faziam fumo e os cascos do corpo estalando cansaço. A varanda da casa e eu ouvindo a Iris. Ela toda era o dia da plantação e da amoreira, enquanto se narrava. Eu não ouvia outro rumor, só o de suas mãos no vento e as pernas que cruzava em delicadeza de mulher sempre com sede. Ela escolhera ali para morar porque tinha o rio na frente da casa. O mesmo rio. De outro lugar. Perguntava-me como será que ela havia voltado daquela história. Olhei a sala grande, os móveis, os livros espalhados por toda parte. E a carvão, feito em papel simples, o esboço de uma mulher, os cabelos longos ate quase a cintura. Pregado na parede ao lado de sua poltrona. Pregado nela.

Eu logo imaginei que era morte de alguém, mas minha mãe estava em casa comigo e não tínhamos mais família. Só eu, ela e este puto. Era outra morte. Só deu tempo pra eu sentir o quente do tapa na cara que Armando me deu. Sangrei perto do nariz. Ninguém disse nada. Meu tio, maldito, pediu pra eu nunca mais voltar pra vila. Que eu sumisse. Não perguntei nada. Saí. Fui até minha mãe, que me respondeu com minhas roupas e chinelos dentro de uma sacola, postos na soleira. Sangrei mais pra dentro. Minha mãe só disse que eu procurasse por ela. Ela devia viver perto da descida do rio, a oeste. Era este meu destino, seguir o curso do rio que me deitou sob a amoreira e me molhou toda na plantação. Eu fui.

Caminhei três luas, com o gosto nojento do sangue que descia pelo nariz insistindo dias. Andei bem pra dentro da margem, pra pouca gente ver, se é que via, meu corpo carregando a vergonha dos outros. Fui envergando, na segunda semana eu pensei em parar, mas quando chovia, e as noites todas choviam naquela época, um cheiro dela suave em minhas pernas e me puxava.

Iris fez uma pausa. Demorou-se. Devagar ajustou a saia, os cabelos marrons desceram os seios, ondeando a alça da blusa.

Quando cheguei perto dos jenipapeiros, os frutos no chão abertos, misturados a doce e a mofo, andei margem adentro pra deitar em terra mais seca. Larguei o corpo na sombra de uma das árvores e esperei. Adormeci. Não sei se por horas, ou dias talvez semanas... Quando acordei, com sede por tudo, inteira em minha frente, ela.

My