



13

01/2016

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





Edição 13 – 01/2016

---

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**

Adalberto Rafael Guimarães  
Daniel Gladson Ribeiro  
Fábio Roberto Lucas  
Gabriel Philipson  
Jorge Manzi Cembrano  
Nathália Grossio de Oliveira  
Rafael Ireno  
Talita Mochiute

**Auxílio Executivo**

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

[Magma, n. 13, v. 1](#)

**Logo**

CAU SILVA

**Projeto gráfico, diagramação e capa**

MARCELLA MONACO JYD

**Vídeo da capa**

CINTHIA MARCELLE E TIAGO MATA MACHADO, *O Século*, 2011, produzido por Katásia Filmes e 88 Filmes – 9'37".

**Revisão**

COMISSÃO EDITORIAL

---

e-mail: [magma@usp.br](mailto: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

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC,  
em fevereiro de 2017.

# EDITORIAL

**E**muito complexo compreender o momento de publicação de um texto, esse rito de passagem no qual um escrito finalmente se dá a ler para o público. E tanto mais quando o processo editorial – com suas fases de avaliação e seleção dos artigos, revisão, diagramação etc. – se estende por muito tempo. Para os autores que nos enviaram seus artigos, traduções e criações, começa talvez a expectativa em torno dos diálogos e leituras possíveis que serão feitas de seus textos; para os leitores, toda aquela gama de desejos e de questões despertadas desde a observação da capa, passando pela exploração do sumário com os títulos das seções e artigos, até chegar a cada texto específico.

Para os integrantes da Comissão Editorial, trata-se de um momento de alívio, comparável talvez àquele imediatamente depois da entrega do relatório de qualificação, do depósito da tese ou do envio de um artigo laboriosamente escrito. No caso atual, diríamos ainda que o alívio é proporcional às enormes dificuldades enfrentadas para conseguir publicar uma revista acadêmica organizada por alunos no ambiente cada vez mais hostil em que tem se transformado a universidade, principalmente depois de crises financeiras e fiscais.

Nesse sentido, a publicação da *Magma 13* vem consolidar um movimento na contracorrente, iniciado há dois anos, quando a comissão da revista foi reconstituída e, pela primeira vez, com a exigência de realizar a avaliação dos artigos por pares, dentre outras mudanças inauguradas em nossa edição anterior. Elas foram continuadas no presente número e em seu bojo vale destacar novamente as alterações nos parâmetros visuais da revista, fruto do trabalho rigoroso de Marcella Monaco Jyo no projeto gráfico e diagramação, e de Cau Silva, na elaboração do novo logotipo e também na criação artística que integrou a capa da *Magma 12*, a primeira dessa nova fase. Na esteira dessas transformações, a edição atual surge com uma nova proposta: explorar criticamente as possibilidades abertas pela tecnologia web, fazendo de sua capa a tela para o curta-metragem *O Século*, de Cinthia Michelle e de Tiago Mato Machado. Em diálogo cerrado com Walter Benjamin, esse trabalho não poderia ser mais oportuno!

Por um lado, muito do que fica ao final desse tempo é frustração por saber que ainda há muito que melhorar na revista, sobretudo no que diz

respeito à funcionalidade do processo de avaliação dos textos. Demoramos dois anos para avaliar os mais de cinquenta artigos que nos foram submetidos no início de 2015 – e ainda faltam alguns! São questões que precisaremos levar para o trabalho futuro com os próximos números. Por outro lado, acreditamos ter sido muito produtiva a mediação entre autores, editores e pareceristas, cultivada na revista para acolher e lidar com os conflitos – políticos e poéticos – que foram surgindo ao longo das etapas editoriais.

Desse modo, o leitor poderá perceber diferentes conexões e planos de consistência ao longo da revista – tais como a questão densa e infinita acerca da cidade e da modernização brasileira e latino-americana, presente em muitos artigos; ou a relação sempre complexa entre literatura e psicanálise, legível em outros; ou ainda a reincidência de autores como Nicanor Parra, que tem alguns de seus poemas traduzidos na seção *Xenólitos* e também marca presença no início das *Autobiografias do começo de uma aula*, escrito pelo Prof. Marcos Natali.

São, portanto, planos de consistência que se formaram a partir das preocupações latentes na própria comunidade de pesquisadores, leitores e autores de revista, e que foram acolhidas sem que precisássemos instituir lugares de poder e de tomada de decisão “oficiais” e *a priori*, mas sem que, por esse motivo, pudessem se impor por força arbitrária, pois todos passaram pelos diálogos e sobretudo pelos dissensos que atravessavam o corpo de pareceristas e da própria comissão editorial.

Desse modo, começa a *Magma 13* com sua *Erução*, seção de abertura da revista e que traz intervenções – debates, entrevistas, palestras etc. – de escritores, críticos e professores. A presente edição traz o já mencionado texto do Prof. Marcos Natali, que foi apresentado em sala de aula e aqui vem inaugurar com intensidade um ciclo de questionamentos acerca das relações entre literatura e ensino, a ser continuado nos números seguintes. A seção também traz uma entrevista com Bernardo Carvalho feita por Thiago dos Santos Martiniuk, em que se discutem problemas centrais acerca do lugar social da literatura no mundo contemporâneo.

A seção *Tectônicas*, por sua vez, traz mais três artigos que passaram pelo crivo de nossos pareceristas. Christina Stephano de Queiroz relembrava a trajetória literária do escritor Jamil Almansur Haddad, destacando seu papel ao longo da vida literária de boa parte do século XX; já Thiago M. Moyano, a partir de uma análise de dois contos da escritora canadense Margaret Atwood, proporá algumas conexões entre teoria pós-colonial, teoria de gênero e o próprio conto como forma literária; João Gabriel Mostazo Lopes, por sua vez, faz uma leitura do romance *O Casamento*,

de Nelson Rodrigues, contrapondo suas linhas de força com aquelas propostas pelo *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade.

A seção *Lava* trouxe os trabalhos de conclusão de curso selecionados pelos professores que ministraram as disciplinas de pós-graduação do programa de Teoria Literária e Literatura Comparada no ano de 2015, primeiro e segundo semestre. Tivemos duas contribuições do curso *Escritas do Eu, Memória, Natureza e Experiência Urbana*, ministrado pela Profa. Marta Kawano: o artigo de Juliana Michelli S. Oliveira, que analisa o enigma do poema “Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real”, de Charles Baudelaire, e o artigo de Patrícia Leme sobre *Fervor de Buenos Aires*, primeiro livro de Jorge Luis Borges. Também contamos com o artigo de Jorge Manzi Cembrano, que analisa a classe ociosa norte-americana em *The Ivory Tower*, romance póstumo de Henry James, escrito para a disciplina *Emancipação e Revolução: Questões de Realismo, Representação e Crítica em Henry James e Machado de Assis*, ministrado pelo Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira. Temos ainda o artigo de Kleber Pereira dos Santos acerca das relações entre vanguarda e contracultura, elaborado para a disciplina *Faces da Poesia Brasileira a partir dos anos 1960*, ministrado pela Profa. Viviana Bosi. Por fim, do curso *Caminhos do Romance: deslocamentos e descentramentos*, ministrado pela Profa. Sandra G. T. Vasconcelos, há duas colaborações: o texto de Luís Fernando Catelan Encinas sobre a questão da paranoia no livro *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, e o artigo de Willian Vieira, uma leitura comparada de obras dos escritores Laurence Sterne e Ricardo Lírias.

Nossa seção dedicada às traduções, a *Xenólitos*, começa abrindo diálogos com a América Hispânica: aos já mencionados poemas do chileno Nicanor Parra, traduzidos e apresentados por João Gabriel Mostazo Lopes, segue-se um conjunto de quatro poemas do colombiano José Asunción Silva, associado ao modernismo hispano-americano, em tradução de Geylson Alves. Em seguida, temos o exercício de tradução de um rubai de Rumi, poeta persa do século XIII, realizado e comentado por Leandra Yunis, que expõe as questões implicadas no texto traduzido e em seu próprio ato de traduzir. Encerrando a seção, apresentamos quatro artigos do filósofo Vilém Flusser sobre cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo), traduzidos do alemão por Gabriel Philipson.

Por fim, *Piroclastos*, fragmentos de fogo que aqui designam as criações literárias que foram submetidas para a revista, traz o “ensaio por uma aula estranha (ou Sobre Literatura e Palavra)” de Daniel Glaydson Ribeiro, escrito em diálogo intenso com o texto eruptivo de Marcos Natali; o conto nietzschiano “City Hall”, escrito por Diego Sime, que trata de cinemas do centro de Lima transformados em igrejas; três delicadíssimos

poemas de Leda Maria Lucas, com sua escuta detalhada e paciente às latências da escrita; A seção termina com os versos fortes e urgentes dos quatro poemas de Michele Santos, poeta da periferia da cidade de São Paulo e uma das organizadoras do Sarau Sobrenome Liberdade no Grajaú.

Em resumo, a *Magma 13* que o leitor tem em mãos é uma continuação daquele “processo de ebulação de ideias” mencionado no edital do último número, em sua procura por pontos de conexão e tensão *entre* tradição e singularidade, teoria literária e literatura comparada, explorando tanto as possibilidades inscritas em cada um desses polos quanto as frestas sutis subjacentes ao “e” que os interliga.

Portanto, esperamos mais uma vez que todos esses questionamentos e as dúvidas possam ser percebidos e interpretados pelo leitor, que tem agora a tarefa de dar alguma vazão ao magma eruptivo!

Boa Leitura!

Comissão Editorial da 

# SUMÁRIO

## ERUPÇÃO

19	Autobiografias do começo de uma aula MARCOS NATALI
35	“O inferno é o lar, é o lugar ao qual pertencemos” Entrevista com Bernardo Carvalho THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK

## TECTÔNICAS

49	Jamil Almansur Haddad, um poeta à deriva CHRISTINA STEPHANO DE QUEIROZ
67	Um Rumor no quarto ao lado: a constituição de subjetividades em “Dancing Girls” e “The Man from Mars” de Margaret Atwood. THIAGO M. MOYANO
81	A filosofia do mictório – considerações sobre o romance <i>O Casamento</i> (1967), de Nelson Rodrigues JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

## LAVA

101	Qual é a verdadeira? (de Charles Baudelaire): armadilhas da imitação e da criação na representação da realidade JULIANA MICHELLI S. OLIVEIRA
123	Fervor e melancolia: A experiência urbana em Jorge Luis Borges PATRÍCIA LEME
145	Discreción & Demolición en Henry James Principios para volver a Nueva York JORGE MANZI CEMBRANO
161	Marginália: vanguarda e contracultura sob pressão KLEBER PEREIRA DOS SANTOS
191	<i>Gravity's Rainbow</i> , de Thomas Pynchon: A paranoia como “estilo de conexão” LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS
213	De Shandy a Lísias: uma análise do jogo entre autor, narrador e leitor WILLIAN VIEIRA

## XENÓLITOS

- 243 Quatro poemas de Nicanor Parra  
JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES
- 257 Uma noite e outros poemas de José Asunción Silva  
GEYLSÓN ALVES
- 269 Exercício de tradução com um rubai de Rumi  
LEANDRA YUNIS
- 277 Cidades brasileiras (selecionadas), de Vilém Flusser  
GABRIEL S. PHILIPSON

## PIROCLASTOS

- 295 Ensaio por uma aula estranha;  
ou sobre Literatura e Palavra.  
DANIEL GLAYDSON RIBEIRO
- 315 City Hall  
DIEGO SIME
- 327 Três poemas  
LEDA MARIA LUCAS
- 333 Quatro poemas  
MICHELE SANTOS

## ERUP<sup>~</sup>CÃO

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

# AUTOBIOGRAFIAS DO COMEÇO DE UMA AULA<sup>1</sup>

— MARCOS NATALI

[1] Parte deste texto é uma versão revisada de dois blocos do Memorial Acadêmico submetido em junho de 2016 ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, como parte do concurso para Livre-Docência. Outra parte, identificada abaixo em nota, foi apresentada em aula da disciplina “Questões de literatura e ética”, ministrada na USP no primeiro semestre de 2016.

P aletó puído, cabelos brancos desgrenhados, ele entra na sala de aula e começa a escrever na lousa. Assim que ele cruza a porta, desde a primeira fileira de carteiras, a câmera o acompanha, concentrando-se em seus movimentos sem se desviar. Após alguns minutos, com a lousa já parcialmente preenchida, a câmera gira, revelando que todas as carteiras da sala na verdade estão vazias. Enquanto isso, permanece audível, ao fundo, os ruídos do pontilhar do giz, junto à voz de Nicanor Parra, que continua com sua aula.

É nessa cena e em Nicanor Parra que ela pensa enquanto atravessa caminhando o longo corredor do prédio. Ela sabe que, terminado o corredor, terá ainda que cruzar a arena povoada de carteiras, mochilas, cadernos – e vozes – para chegar à mesa vazia, que ela então começará a cobrir de livros, folhas, pastas, cada um deles um amuleto pronto para ajudá-la a encarar os habitantes desse estranho território, essas bocas que, aos poucos, talvez em parte graças ao efeito dos amuletos, começam a se transformar em olhos e ouvidos. Mas antes que isso aconteça há sempre alguns momentos, cuja duração é impossível prever, que talvez ainda possam ser estendidos mais um pouco, até chegar o instante em que ela não terá outra opção a não ser começar a falar.

Se chegou até ali, diante daqueles olhos, se agora se encontra entre eles e a lousa, e se olhos e lousa parecem esperar algo dela, já não haverá como escapar à fala. É para isso que vieram, ela pensa; e no entanto, estranhamente, também eles parecem desejar adiar o começo, com conversas entre si cuja velocidade aumenta à medida que diminui o seu volume. (Só muito tempo depois lhe ocorrerá que pode ser para isso, na verdade,

que eles vêm: para essa conversa com os colegas – e que na verdade é a fala dela que é a interrupção.)

Prestes a falar, ainda a desnorteia pensar que seu prazer por estar ali, sentada entre pares, de frente para a lousa, escutando e escrevendo, tenha sido responsável por conduzi-la ao lugar que agora ocupa, diante (distante) deles. Claro, vaidade, narcisismo, egocentrismo, o gosto por escutar a própria voz: nada disso lhe é estranho, propriamente. Mas – ela se lembra – sua fascinação pela sala de aula surgiu de uma experiência diferente dessa pela qual passa agora; surgiu do entusiasmo de estar sentada, em silêncio, com *direito* ao silêncio, acompanhando o teatro do pensamento (que era na verdade mais de um: o que ocorria diante dela e o que se desenrolava secretamente dentro dela, em resposta). Um exercício de escuta, portanto, aparentemente o avesso da situação atual, na qual para ela o silêncio parece estar proibido, enquanto a possibilidade de escutar o outro é rara e difícil, exigindo um empenho colossal para se chegar ao ponto em que o aluno ou a aluna deseje, enfim, talvez, falar. “How gladly”, ela recita em silêncio, “how gladly would I come down from this mast-head and sit on the hatches there where you sit, and listen as you listen, while some one of you reads me that other and more awful lesson which Jonah teaches to me”.<sup>2</sup> Mas esse barco já partiu, já não há onde se esconder, nesse ambiente sem colunas ou sombras, e será assim durante noventa minutos (e duas vezes por semana ao longo de quatro meses!).

Quando finalmente começa a falar, sua voz se mescla às vozes que compõem as diferentes conversas simultâneas, os últimos sussurros resistindo ainda mais um pouco à interrupção inoportuna: Sempre que me encontro falando diante de muita gente sinto que errei de porta (essas suas primeiras palavras repetem as que um dia disse García Lorca em Nova York, no início de um evento público em que lerá seus poemas) e é como se umas mãos amigas tivessem me empurrado, bem de leve – continuou García Lorca naquele dia, continua ela agora – e, de repente, um pouco assustada, me vejo mais uma vez diante de uma sala repleta de pessoas sentadas. Algumas pessoas saem a caminhar pela cidade e se deparam com as coisas mais bizarras – um jacaré prestes a devorá-las, por exemplo; já comigo, em vez disso, o que costuma acontecer é eu me encontrar diante de um *público*, diante de pessoas que parecem estar à espera de que eu fale.

Assim, o que terei que fazer hoje com vocês – suspira García Lorca – é lutar; lutar contra um dragão enorme (vejam só, ela diz: o animal já cresceu, já

não é um simples jacaré!), um dragão que neste exato momento se encontra diante de mim (sinto sua respiração quente e ansiosa). E eu sei – ela lembra que ele disse –, eu sei que esse dragão pode a qualquer momento me devorar, e me devorar (adivinhem o que ele diz!) com seus bocejos.

Ah, diz García Lorca, mas a história não acabou, pois eu tenho como me proteger desse dragão feroz; eu tenho uma capa poderosa que nunca falha, e a ela apelo quando estou diante dessas 300 cabeças serpentinas (para mim são 60, ela diz), essas cabeças que como numa coreografia parecem bocejar todas ao mesmo tempo. Diante do coro de bocejos, mas também diante da mão que logo se levanta cobrando explicações, minha capa diz: “A culpa é sua!” Eu sei, eu sei: a saída é um pouco agressiva, e é provável que a acusação feita pela capa seja infundada. Mas é o que tenho ao meu alcance, e é como imagino poder responder à exigência de que me explique, mais uma vez, eu que nunca soube explicar nada, eu que apenas sei *balbuciar o fogo que me queima*.

No dia em que resolveu começar a aula com essa anedota emprestada de García Lorca, invocando o espectro de García Lorca numa cidade estrangeira, ela o fez não exatamente por compartilhar sua hostilidade aos pedidos de explicação (para ela a mão que é erguida na sala é sempre uma boia de salva-vidas lançada em sua direção). Também não a incomodam os bocejos na sala de aula, nem as cabeças que repousam sobre as mesas no meio da aula.

(Ou já não a incomodam mais, ou pelo menos não da mesma forma que antes: no sono dos alunos na sala de aula o que ela enxerga hoje é também a história da cidade de São Paulo, com suas avenidas e túneis, sua indústria do transporte particular. E enxerga o tempo do deslocamento entre as margens da cidade e aquilo que se conhece como a “Cidade Universitária”, essa cidade dentro de outra, com guaritas, portões e muros entre uma e outra. No bocejo da aluna está a escassez de linhas de metrô, estão os desvios de verbas na construção de um metrô que cobre pouco a cidade, está a definição da preferência pelo carro. Naquela aula, para alunos do primeiro semestre do primeiro ano, alguns pareciam sobreviventes dessa travessia, todos os dias cruzando a cidade por uma, duas, três horas, até chegarem à sala de aula, refúgio onde poderão, enfim, dormir. Ela fala baixo para não acordá-los.)

No sono há também a sinalização da existência de um limite. Se com o começo da aula as conversas paralelas em sala deixam de ser viáveis (as

[2] MELVILLE, H. *Moby-Dick, or the Whale*. Evanston: Northwestern University Press, 1991, p.47.

vozes atrapalham a escuta e a concentração dos demais), o aluno que dorme pode ser visto como participante num ato de recusa – ao tédio da aula, quem sabe, ou então à sua irrelevância, ao menos para ele, ao menos naquele momento. Nem toda aula é para todos, diz Deleuze, nem tudo na aula vai servir do mesmo modo para cada um dos que estão ali, e o aluno que sonha – acordado ou dormindo – poderá voltar, se em algum momento julgar que aquilo que está sendo dito voltou a lhe servir de alguma maneira. Para ela essa formulação de Deleuze surgiu um alívio; permitiu que ela pensasse a aula – e a escrita, a literatura, a fala – como uma operação que não precisa ser *para todos*. A observação aparecia como a verbalização de um modo de estar com outros que não exige a homogeneidade, a possibilidade de uma concepção menos autoritária de democracia, uma na qual a recusa, o silêncio e o segredo seriam significativos e legítimos e teriam um lugar. (É difícil, afinal, resguardar a afirmação de que todos *podem* da exigência de que todos, portanto, *devem*.) E é por isso que são fundamentais na sala de aula o atrito, o dissenso, um limite para o ensino como transmissão do conhecido, um limite para uma democracia apenas pedagógica.

(A aula não é sinônimo de mercado, embora os dois se cruzem; mas o sono parece ser um limite também para a economia contemporânea, com sua fantasia de um funcionamento ininterrupto da produção e do consumo. Apesar dos danos ao sono já causados pelo capitalismo acelerado, e enquanto continuam os experimentos em busca de uma forma de vida que prescinda do sono, pode-se enxergar alguma esperança na necessidade de descanso que corpos e mentes insistem em ter: “é fonte de otimismo o fato de que há um intervalo crucial do tempo humano que é de fato impossível de ser conquistado pelas forças da mercantilização”, escreve Jonathan Crary.<sup>3</sup>)

O crítico argentino Daniel Link, que também em algum momento citou o episódio de García Lorca em Nova York, relata como apostando em um público (ouvinte? leitor?) que compartilhe sua paixão: se “para os demais serei *a ou b ou... n*”, para “quem participa do mesmo amor que eu (o amor a um certo ‘nós’), serei *a + b.... + n*.” Esse é o “espetáculo total do que eu sou” e que nem eu imagino que sou “(o amor nasce e se alimenta dessa interpretação silenciosa)”.<sup>4</sup> Dirigindo-se novamente à sala, ela conta que nessa formulação de Link escuta algo como o seguinte: não sou necessariamente a melhor intérprete dessa personagem que sou, e aquilo que se conhece como minha “biografia” não estaria mais disponível para mim do que para outros, e é só diante de outros, no exercício de endereçamento

[3] CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de J. Toledo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[4] LINK, D. “La verdad del amor”. Página/12. Buenos Aires: 23 de março de 2012.

[5] FOUCAULT, M. *A Coragem da Verdade. O governo de si e dos outros II. Curso dado no Collège de France. (1983-1984)*. Tradução de E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[6] DERRIDA, J. e FERRARIS, M. *El gusto del secreto*. Tradução de L. Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p.45-6. É em um lugar próximo dessa intuição que Jean-Luc Nancy vai terminar em sua leitura do difícil trecho do Evangelho segundo Mateus que afirma, estranhamente, que “Àquele que tem lhe será dado, e estará na abundância, mas àquele que não tem, mesmo o que tem lhe será tirado.” A possibilidade de um ouvinte ser tocado por uma fala dependerá de sua experiência prévia, formadora de sua disposição receptiva, pois há elementos na recepção que são condições para o acontecimento: “Eis por que lhes falo em parábolas: porque eles olham sem ver e ouvem sem ouvir. Para eles se cumpre a profecia: Por muito que ouçais, não compreendereis; por muito que olheis, não vereis.” Em Nancy, J.-L. *Noli me tangere: Essai sur la levée du corps/Marie, Madeleine*. Paris: Bayard, 2003.

a um outro, que posso vir a ser. O sujeito não é nem a origem nem o princípio organizador do pensamento e da escrita.

Como na cena de García Lorca diante dos dragões, ela diz, o signo “+” nos coloca de novo em tensão com certa noção de *explicação*. Naquele dia em Nova York, García Lorca ia ler poemas, o que não é insignificante, mas essa diferença não é suficiente para estabelecer uma alteridade absoluta em relação àquilo que se faz numa sala de aula. Seja como for, o sonho de uma palavra irredutível ao discurso da explicação é algo que às vezes recebe justamente o nome de *literatura* (entre outros possíveis e não menos legítimos), o que faz com que a sala de aula que se debruça sobre textos conhecidos como literários contenha um potencial próprio para a complicação da noção de explicação. Nesta sala de aula, o que acontecerá não estará exatamente alheio à esfera da explicação, mas haverá nelas, *ao mesmo tempo*, um uso da linguagem que precisaria ser chamado por outro nome.

Durante o curso “A coragem da verdade”, ministrado por Foucault em 1983, o nome *parresía* aparece como proposta para um “modelo de crítica”.<sup>5</sup> Nesse “dizer verdadeiro”, postura dos cínicos antigos que tanto intrigou a Foucault, haveria uma abertura para a filosofia como “prática de vida”, uma prática por sua vez caracterizada “pela insolência e pelo escândalo” que talvez ainda pudesse ser considerada “pedagógica”, mas na qual o corpo desempenharia um papel decisivo. Se a verdade de qualquer dizer está associada à relação entre aquela que fala e aquilo que ela diz, o sentido estaria não apenas no “conteúdo” da fala, mas na relação entre ele e o modo do dizer, incluindo o corpo, seus movimentos e gestos, as modalidades do olhar, as modulações da voz. Em outras palavras, ela diz, não é indiferente que quem esteja dizendo tudo isto hoje seja eu, e que o faça neste momento como professora. Certa vez, ao ser questionado sobre a ininteligibilidade de sua fala, após uma palestra particularmente hermética, Deleuze disse: mas há tantas formas de tocar o receptor, há tantas coisas que ele pode estar assimilando a qualquer momento e que não se limitam ao inteligível! Também em uma entrevista (esse gênero comumente entendido justamente como a oportunidade para o esclarecimento – daquilo que se escreveu, por exemplo), Derrida dirá: mas não está nada claro que o que queremos é sempre ser legíveis, que desejamos que aquilo que escrevemos seja legível para todos, e não apenas para alguns.<sup>6</sup> Talvez não para todos, então, ou não necessariamente, ou não do mesmo modo para cada um, mas definitivamente para outros, para um ou vários, para um outro desconhecido, estrangeiro e

inesperado, sempre mais do que o mesmo, mais do que eu, potencialmente coletivo, logo necessariamente político, nessa busca não de uma transmissão ou comunicação, mas da criação de *algo* a partir de *nada*, o exercício de trazer o inexistente à existência. Para Badiou, seria essa a definição mesma de política, com um detalhe que faz toda a diferença: através de um sujeito coletivo.<sup>7</sup> Sem a possibilidade da participação criativa das alunas e dos alunos, de modo que a produção na sala de aula seja um ato pelo qual um conjunto de pessoas se faz responsável, não poderá haver política.

Como estamos aqui falando de sono e de sonhos (ela continua, como se estivesse improvisando, como se não fosse premeditada a passagem de um ponto a outro), e se alguns de nós estamos inclusive neste exato momento praticando o sono (mas será possível conjugar o verbo *sonhar* em primeira pessoa?), vou contar a vocês um sonho de Derrida, um sonho que pode nos aproximar desde outro ângulo à ideia de um estar junto sem a obrigação de ser o mesmo, outra versão da política (e da aula) como a criação de algo que não existia (neste caso, um *nós*). Ao receber o Prêmio Adorno, e em agradecimento, Derrida diz, naquilo que ficará conhecido como seu “Discurso de Frankfurt”:

Há décadas ouço vozes em sonho, como se diz. Às vezes, são vozes amigas, às vezes não. São vozes em mim. Todas parecem dizer-me: por que não reconhecer, clara e publicamente, de uma vez por todas, as afinidades entre seu trabalho e o de Adorno, na verdade, sua dívida para com Adorno? Não é você um herdeiro da Escola de Frankfurt? Em mim e fora de mim, a resposta, com certeza, será sempre complicada, em parte virtual. Mas, a partir deste momento – e também por isso lhes digo “obrigado” – não posso mais fazer de conta que não ouço essas vozes. Se a paisagem das influências, das filiações ou das heranças, das resistências também, continuará sempre atormentada, labiríntica ou abissal, e nesse caso talvez mais contraditória e sobre-determinada do que nunca, hoje, graças a vocês, estou feliz hoje por poder e por dever dizer “sim” à minha dívida para com Adorno, e por várias razões, mesmo se ainda não sou capaz de responder a ela e de responder por ela.<sup>8</sup>

Para começar, haveria que se reconhecer a relevância de tudo isso ter que ser relatado como sendo parte de um sonho. Embora temperada pela ressalva do “como se diz”, que enfraquece a literalidade da referência, é a *ideia* do sonho que permite a aparição das vozes, amistosas ou

[7] BADIOU, A. *A hipótese comunista*. Tradução de M. Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012. O número – de “corpos libertos”, por exemplo – é decisivo também em “A hipótese anarquista”, “provocação” de Moysés Pinto Neto a Badiou. (Em *Sopro*, n.96, setembro de 2013. <http://culturaebarbarie.org/sopro/index.html>.)

[9] DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de A. Skinner. São Paulo: Relume Dumará, 1994, p.33.

não, ao mesmo tempo alheias e próprias, externas e internas, a trazer a sugestão de que as heranças são sempre plurais: há sempre mais de um herdeiro, e cada um deles receberá sempre mais de uma herança. A “herança não é jamais uma consigo mesma”, dirá também Derrida, desta vez nos *Espectros de Marx*.<sup>9</sup> Afinal, “Herda-se sempre um segredo – que diz ‘leia-me, será que algum dia você será capaz de me ler?’” Pois é preciso filtrar e peneirar a herança, cuja legibilidade não é dada ou natural, nem transparente ou unívoca. Após uma pausa, ela diz que a aula não é apenas sobre isso; a aula é isso –

*quando de repente, no meio da aula, no meio da frase, ela começa a escutar a própria voz, como se ela pertencesse a outra, como se a voz viesse de outra. Distantes, por momentos quase inaudíveis, as frases, entrecortadas e incompletas, flutuam pela sala: “...você escreve para descobrir o que escreveria se você escrevesse...” / “...não se trata da superação, mas da suspensão da referencialidade...” – diz essa outra que ela agora observa com curiosidade, com certa apreensão, com compaixão. E ela vê a mulher na frente da sala, caminhando lentamente de um lado a outro, continuando a falar. Percebe que seu olhar se desvia para a janela, onde nota o passarinho amarelo sentado no parapeito. O que ele fará com esta aula?, escuta que a outra pergunta.*

• • •

Como seria dar aula para Deus?<sup>10</sup>

O estranhamento provocado pela pergunta parece vir da inserção, na relação pedagógica, da figura de Deus. Deus, se for alguma coisa, não seria justamente o ser que não careceria de ensino, aquele a quem não haveria qualquer lição a dar? Como ensinar quem já sabe, alguém que certamente sabe mais do que eu?

É antiga a questão do endereçamento a Deus e a pergunta sobre o estatuto específico do discurso que é dirigido a Deus (a oração, a súplica, a confissão). E é uma versão dessa pergunta que Santo Agostinho volta a formular em suas *Confissões*: por que motivo eu confessaria a alguém que já conhece – que conhece melhor do que eu, que sabe antes do que eu – o que tenho a dizer?<sup>11</sup>

Numa mesa redonda realizada no Canadá em 2002,<sup>12</sup> diante de um público de teólogos e estudiosos de religião, o filósofo John Caputo aborda a mesma questão, desta vez voltando a um trecho da *Circonfissão* de Derrida

[8] DERRIDA, J. “Discurso de Frankfurt”, *Le Monde Diplomatique*, edição brasileira, ano 3, n. 24, jan. 2002.

[10] O que segue, desta até a página 33, é uma versão do texto apresentado, como “despedida à aula expositiva”, na primeira aula da disciplina “Questões de literatura e ética”.

[11] AGOSTINHO, *Confissões*. Tradução de M. L. Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984

[12] O debate, que aconteceu no dia 9 de novembro de 2002 em Toronto como parte do encontro anual da American Academy of Religion e da Society of Biblical Literature, não foi transscrito ou recolhido em livro, até onde sei. O áudio do debate está disponível em <https://www.sbl-site.org/publications/article.aspx?ArticleId=332>.

(texto que é, entre outras coisas, uma leitura de Santo Agostinho).<sup>13</sup> No início do debate, já na primeira pergunta que dirige a Derrida, Caputo cita um trecho da *Circonfissão* em que Derrida escrevera que, caso conhecessessem as circunstâncias de seu modo de rezar, se soubessem não só *como*, mas sobretudo *para quem* ele rezava, saberiam tudo. O que Caputo deseja saber não é outra coisa: afinal, para quem você reza?

A resposta de Derrida é cheia de voltas e desvios, mas começa com a manifestação de seu desconcerto: Vejam só, ele quer saber *tudo* de mim! E me pergunta isso... em público. *Em público!* Nos rodeios da resposta, tentando manter secreto aquilo que não desejava expor, Derrida apela a matizações e condições – quando rezo, *se é que eu rezo...*; nas minhas orações, *ser for mesmo verdade que eu rezo...* – para então afirmar que para ele a prática da oração sempre esteve associada ao segredo. Mesmo quando em público, como em sua infância na Argélia, mesmo quando junto a outros – numa sinagoga, por exemplo – rezar foi sempre algo que *interrompia a comunidade*. Rezar seria, em outras palavras, uma possibilidade de estar com outros sem precisar ser igual a eles, sem precisar se fundir a eles. E seria também, numa definição pouco comum, o modo do discurso em que seria possível fazer todas as perguntas.

Por outro lado, no estranhamento gerado pela pergunta sobre uma hipotética aula para Deus, o que se revela é também algo relevante sobre nossa compreensão do outro termo importante da frase: o ensino. Desponta, em particular, a ligação forte entre ensino e *explicação*, todos os instantes em que o ensino é entendido apenas como a transmissão de conhecimento já possuído (pelo mestre). É a lógica da explicação e o papel do explicador na sala de aula o que chama a atenção também de Jacques Rancière, em sua longa reflexão sobre o caso do pedagogo Joseph Jacotot:

A lógica da explicação comporta, assim, o princípio de uma regressão ao infinito: a reduplicação das razões não tem jamais razão de se deter. O que detém a regressão e concede ao sistema seu fundamento é, simplesmente, que o explicador é o único juiz do ponto em que a explicação está, ela própria, explicada. Ele é o único juiz dessa questão, em si mesma vertiginosa: teria o aluno compreendido os raciocínios que lhe ensinam a compreender os raciocínios? (...) Esse *status* privilegiado da palavra não suprime a regressão ao infinito, senão para instituir uma hierarquia paradoxal. Na ordem do explicador, com efeito, é preciso uma explicação oral para explicar a explicação escrita. Isso supõe que os raciocínios são mais claros —imprimem-se melhor no

[13] DERRIDA, J. "Circonfissão". In: G. BENNINGTON e J. DERRIDA, *Jacques Derrida*. Tradução de A. Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Para um estudo mais detido da questão do destinatário na oração, e também desse texto de Derrida, ver o ensaio "O sacrifício da literatura" (publicado primeiro em *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 15, p. 201-217, 2013, e depois em Marcos SISCAR e Marcos NATALI [orgs.]. *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. Campinas/São Paulo: Ed. da Unicamp/Edusp, 2015, p.269-302).

[15] IDEM, p.23-24.

[16] LINK, D. "Leer: experimentar". In: C. BARTALINI e G. ZARZA, eds. *América Latina como problema: literatura - cultura - educación*. Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2016, p.143.

espírito do aluno — quando veiculados pela palavra do mestre, que se dissipam no instante, do que no livro, onde estão inscritas para sempre em caracteres indeléveis. Como entender esse privilégio paradoxal da palavra sobre a escrita, do ouvido sobre a vista?<sup>14</sup>

Rancière concluirá que os motivos para a instituição dessa hierarquia entre oralidade e escrita e para a concessão de privilégios à ordem da explicação terão que ser buscados em outro lugar:

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa *incapacidade*, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode comprehendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. O procedimento próprio do explicador consiste nesse duplo gesto inaugural: por um lado, ele decreta o começo absoluto — somente agora tem início o ato de aprender; por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar.<sup>15</sup>

O curto circuito provocado nesse mito da pedagogia seria o problema com a especulação a respeito de uma aula em que Deus é o aluno, inclusive pela impossibilidade de afirmar que com a aula finalmente começaria seu aprendizado. Esse é o potencial escondido na pergunta. Como teria que ser adaptada a forma de uma aula que não pudesse pressupor a ignorância dos alunos, uma aula que não se submetesse inteiramente à lógica da *explicação*? Como seria uma aula que colocasse em questão a assimetria e o progressivismo que são as premissas da relação pedagógica? (Tentando demonstrar que a alternativa não precisaria ser algo que pudesse ser chamado de "relativismo", Daniel Link cita Barthes, para sonhar com o tremor da diferença e com um pluralismo nietzschiano que não se afundasse na multiplicidade do liberalismo.<sup>16</sup>) A questão é ao mesmo tempo radicalmente local – diz respeito às peculiaridades desse espaço particular que é a sala de aula – e condensa todo o funcionamento das sociedades modernas (que Rancière chamará de "sociedades pedagógicas").

Quanto a Santo Agostinho, sua resposta à pergunta que dirige a si mesmo (e ao outro em si) – por que confessar a Deus, se é mais fácil

[14] RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução de L. do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p.21-22.

esconder algo de mim mesmo do que dele? – é a seguinte: o objetivo desse tipo de discurso é *fazer ou criar a verdade*. Não, portanto, revelar ou corresponder a ela, mas gerá-la. O modelo para essa fala – para a confissão, para a aula – não seria então a comunicação de duplo-clique de que fala Bruno Latour,<sup>17</sup> mas o artesanato. Entre o monólogo e o diálogo, com a esperança da passagem da fala solitária à construção conjunta, o desafio é ter ao mesmo tempo o máximo de rigor e disciplina e o máximo de liberdade. Como com qualquer exercício de improvisação, a necessidade de preparação aumenta, em vez de diminuir; mesmo que a aula signifique “momentos de inspiração, senão não quer dizer nada”, como propõe Deleuze, é verdade também que “se não tivermos ensaiado o bastante, não estaremos inspirados”.<sup>18</sup> “Improvistar”, em outras palavras, seria

o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude poética. A impossibilidade que é a nossa de dizer a verdade, mesmo quando a sentimos, nos faz falar como poetas. Narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes. (...) No ato de palavra, o homem não transmite seu saber, ele poetiza, traduz e convida os outros a fazer a mesma coisa. Ele se comunica como artesão: alguém que maneja as palavras como instrumentos. (...) Ele se comunica como poeta: um ser que crê que seu pensamento é comunicável, sua emoção, partilhável. Por isso, o exercício da palavra e a concepção de qualquer obra como discurso são um prelúdio para toda aprendizagem.<sup>19</sup>

Nesses termos, a sensação constante seria a de que a aula pode *não* dar certo, que ela pode fracassar, pois nessa emoção antes do começo da aula está a percepção da iminência de um acontecimento, imprevisto e imprevisível, impossível de anular com a preparação, as anotações, os roteiros, as leituras prévias, inclusive porque ele depende dos outros. Essas aulas estariam sempre à beira do desconhecimento e seriam sempre sobre aquilo que ainda não se sabe. Mais difícil do que o congresso acadêmico, mais desafiador do que a leitura de uma conferência, não haveria receita disponível de antemão; o dilema da sala de aula não teria como ser resolvido senão na prática, na tensão entre a leitura solitária dos textos, por um lado, e a conversa na sala de aula. Sua forma seria um experimento em busca de modos de responder aos textos, aos acontecimentos e aos outros, fazendo da aula a aventura do que pode ser pensar ao lado de outras pessoas.

[17] Em contraste com os discursos amoroso e religioso, escreve Latour, a “comunicação de duplo-clique quer que acreditemos que é factível transportar, sem a menor deformação, uma informação precisa qualquer sobre situações e coisas que não estão presentes aqui. Nos casos mais ordinários, quando as pessoas perguntam ‘isso é verdade?’, ‘isso corresponde a alguma situação de fato?’, o que têm em mente é uma espécie de ato ou comando como o duplo-clique, que permita acesso imediato à informação; e é nisso que se dão mal, porque é assim também que se falseiam os modos de falar que nos são mais caros. O discurso religioso, ao contrário, busca justamente frustrar a tendência ao duplo-clique, desviá-la, rompê-la, subvertê-la, torná-la impossível. A fala religiosa, como a fala amorosa, quer garantir que até mesmo os mais alheados, os mais distantes observadores voltem a estar atentos, para que não percam seu tempo a ignorar o chamado à conversão. (...) Transporte de informação sem deformação não é, não é de modo algum uma das condições de felicidade do discurso religioso.” Em LATOUR, B. “Não congelarás a imagem’, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. MANA, 10(2), 2004, p.355.

[18] DELEUZE, G. *O abecedário*. Entrevista a Claire PARNET (1988). Transcrição e tradução do vídeo de T. Tadeu da Silva. Disponível em <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>.

[19] RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*, op. cit., p.96-7.

[20] BARTHES, R. *A preparação do romance*. Tradução de L. Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

[21] “É necessário chegar ao ponto de falar de algo com entusiasmo. O ensaio é isso. Eu precisava menos disso. E as aulas são algo muito especial. Uma aula é um cubo, ou seja, um espaço-tempo. Muitas coisas acontecem numa aula. Nunca gostei de conferências porque se trata de um espaço-tempo pequeno demais. Uma aula é algo que se estende de uma semana a outra. É um espaço e uma temporalidade muito especiais. Há uma sequência. Não podemos recuperar o que não conseguimos fazer. Mas há um desenvolvimento interior numa aula. E as pessoas mudam entre uma semana e outra. O público de uma aula é algo fascinante.” Em DELEUZE, G. *O abecedário*, op. cit.

[22] IDEM.

Nesse sentido, *A preparação do romance* não seria a ruína precoce do romance que Barthes não chegou a escrever, nem seria a prova de uma empreitada fracassada, que não teria chegado ao seu fim.<sup>20</sup> Seria, ao contrário, o testemunho do desejo de compartilhar até a escrita e o pensamento solitários. A sala de aula e esse estranho curso sobre a escrita de um romance, imaginado e levado a cabo por Barthes de 1978 a 1980, podem ter sido não um obstáculo à experiência verdadeira (a escrita literária), como o exercício às vezes é lido, mas justamente a coisa mais importante, o esboço de uma vida em comum que ao mesmo tempo guardaria um lugar para a solidão e o silêncio, no tempo entre uma aula e outra.<sup>21</sup> O movimento entre a solidão e a assembleia volta nessa formulação curiosa de Deleuze, logo após trecho em que afirma que numa aula “o mais importante é a relação entre a voz e o conceito”:

Para mim, duas coisas são importantes: a relação que podemos ter com os estudantes é ensinar que eles fiquem felizes com sua solidão. Eles vivem dizendo: “Um pouco de comunicação. Nós nos sentimos só, somos todos solitários”. Por isso eles querem escolas. Eles não poderão fazer nada em relação à solidão. Temos de ensinar-lhes os benefícios da sua solidão, reconciliá-los com sua solidão. Esse era o meu papel de professor. O segundo aspecto é um pouco a mesma coisa. Não quero lançar noções que façam escola. Quero lançar noções e conceitos que se tornem correntes, que se tornem não exatamente ordinárias, mas que se tornem ideias correntes, que possam ser manejadas de vários modos. Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com suas necessidades. Tudo isso são noções de movimento, não de escola.<sup>22</sup>

É uma paradoxal pedagogia da solidão, então, uma solidão compartilhada, um estar junto para ensinar e aprender a estar só, também uma verdade profunda da sala de aula. (E esse trecho de Deleuze – vejam só que coisa – me foi apresentado por uma aluna!)

No caso particular da aula dedicada à literatura, o risco especial é fazer dessa prática discursiva – de sua ideia, de um repertório de obras – garantia e segurança, colocando em perigo o reconhecimento da necessidade de que algo seja feito para transformar o que é compartilhado na sala de aula, colocando em risco esse direito à solidão e ao segredo que é, na verdade, outro nome para a possibilidade do dissenso. Trata-se, ao contrário, de tentar pensar justamente aquilo que é oferecido como garantia e obrigação – para o pensamento, para o afeto, mas

também para a sobrevivência da instituição (do ensino de literatura). Em outras palavras, importando uma formulação de Adorno adaptada de outro contexto, o que seria preciso identificar e criticar “nessa forma de metafísica é a tentativa de se apropriar, sub-repticiamente, sem teologia, das possibilidades da experiência que foram teologicamente colocadas”<sup>23</sup> – ou seja, o risco da literatura como nova religião. Ou então, modificando algumas palavras em um trecho de *A ordem do discurso*, inserindo referências à *literatura* e à *literafilia* onde Foucault escreveu *discurso* e *logofilia*:

parece-me que sob esta aparente veneração da [literatura], sob essa aparente [literofilia], esconde-se uma espécie de temor. Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação da [literatura]. De modo que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da linguagem. Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda [literofobia], uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas [literárias], do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado da [literatura].

No interior da instituição, e precisamente na confluência entre institucionalidade e literatura, tudo se passa como se fosse possível delimitar e definir o lugar dessa desordem, impedindo que as intuições surgidas do contato com a literatura contaminem outras esferas (a filosofia, a crítica, a sala de aula, a universidade). É por isso que o caminho – que é o caminho do *não ao sim* – passa pela sala da aula e pelo reconhecimento da dimensão da questão que a literatura coloca para o ensino.

• • •

Ela pensava nisso tudo naquele dia, antes de começar a aula que seria a primeira do semestre, uma aula cujo início ela tinha imaginado assim: “Sim, claro, se amanhã fizer bom tempo”. E assim começou a aula, sem referências a trâmites burocráticos – listas de presença, aulas de reposição, horários de atendimento, datas de provas e de entrega

[23] IDEM.

[24] E a tarefa daqueles que participam de uma aula se torna então saber quando fazer uma pausa, quando se deter: “Quando algo acontece na aula, quando algo pode ser, subitamente, uma verdadeira questão (para todos: estudantes e professor, não só para este último), aí vale a pena demorar, parar, dar um tempo, descrever o impasse e, talvez, perceber que algo está começando a ser vislumbrado, algo que ainda não tinha sido pensado (não por ninguém na tradição filosófica inteira, isso é abstrato, mas por ninguém dos participantes concretos agora e aqui na aula), algo novo e, portanto, que não sabemos ainda como nomear.” Em GAGNEBIN, J. M. “O método desviante: Algumas teses impertinentes sobre o que não fazer num curso de filosofia”. In: *Trópico*. Publicado em 3/12/2006. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807,l.shtml>. Acesso em 28/11/2015.

de trabalhos: tudo isso ficou para depois, para o final da aula, para um momento menos importante que o começo, buscando tratar com delicadeza o potencial daquele momento inicial. Próximo do teatro, o início da aula é sempre uma fala roteirizada e ensaiada, sempre mais disciplina que desvio, quando a fala está mais próxima do que nunca da folha e da preparação.

A história singular de cada aula será o encontro entre esse programa – pensado, antecipado, antevisto, repetido – e o imprevisto. Pois se o começo da aula é o que está escrito, o final não tem como ser programado; não há como saber onde a aula terminará. Máximo de planejamento, máximo de artifício, máximo de rigor, então, indo ao encontro do máximo de liberdade, do máximo de improvisação, o mais próximo possível do jogo. O balançar da aula se baseia na esperança de que algo aconteça, algo que responda de alguma maneira àquilo que foi preparado e que, no entanto, não havia sido previsto, escapando do seu programa.<sup>24</sup> Esse é o desafio da sala de aula: como ser *ao mesmo tempo* essas duas coisas, tornando produtivo o encontro entre elas.

Mas esta aula já começou: “Sim, claro, se amanhã fizer bom tempo”, ela repete, para perguntar: o que pensariam se alguém entrasse aqui e, para começar a aula, dissesse isso? Ou se alguém dissesse, simplesmente, “sim”? Que sentido poderia ter uma aula, ou uma fala qualquer, que começasse com um *sim*? Estariam à beira da incoerência, aparentemente, porque o *sim* pressupõe um *antes*, e é dependente da existência de algo anterior a ele. O sentido que ele pode ter é inteiramente dependente daquilo que já foi. O *sim* é uma cena narrativa mínima, é a resposta a um chamado.

O *sim* sinaliza a existência de um outro, precedente e precursor. Assim, mesmo aqui, hoje, nesta primeira aula de seu primeiro semestre, seria preciso lembrar que houve um antes, algo anterior a esta aula – para as alunas, para os alunos, para a professora, para as carteiras, para essas paredes. Haverá então na aula necessariamente algo de retomada, talvez até de repetição; há, ao menos, a repetição desta cena básica de que participamos – a cena escolar – e neste caso também a repetição de outro início, aquele que abriu o *To the Lighthouse* de Virginia Woolf: “‘Yes, of course, if it’s fine tomorrow,’ said Mrs. Ramsay”. Mas mesmo lá, no que é o começo do romance, a senhora Ramsay já está respondendo – ao filho, que desejava ir de barco ao farol. Para ele, as palavras ditas pela mãe, em resposta a uma pergunta sua que não ouvimos,

passavam uma alegria extraordinária, como se a questão estivesse resolvida, a expedição estivesse destinada a se realizar, e a maravilha pela qual tinha ansiado por anos a fio parecesse estar, após a escuridão de uma noite e o velejar de um dia, ao alcance da mão. Como ele pertencia, mesmo com seis anos, àquele imenso clã que não consegue manter este sentimento separado daquele, mas deve deixar as possibilidades futuras, com suas alegrias e tristezas, nublar o que está realmente à mão, como para essas pessoas, mesmo na mais tenra infância, qualquer giro na roda da sensação tem o poder de cristalizar e transfixar o momento sobre o qual ela lança sua obscuridade ou sua radiância, James Ramsay, sentado no chão, recortando gravuras do catálogo ilustrado das Lojas do Exército e da Marinha, conferia à gravura de um refrigerador, enquanto a mãe falava, um gozo celestial. Ela estava envolta em prazer. O carrinho de mão, o aparador de grama, o som dos álamos, as folhas empalidecendo antes da chuva, as gralhas grasnando, as vassouras batendo, os vestidos farfalhando – todas essas coisas eram tão coloridas e distintas em sua mente que ele já tinha o seu código pessoal, a sua linguagem secreta, embora aparentasse a imagem de absoluta e intransigente severidade, com sua fronte elevada e seus penetrantes olhos azuis, impecavelmente cônscios e puros, franzindo levemente os cenhos à vista da fragilidade humana, de maneira que a mãe, observando-o manejar habilmente a tesoura em volta do refrigerador, imaginou-o todo em arminho e rubro no tribunal ou administrando um caso espinhoso e decisivo nalguma crise dos negócios públicos.<sup>25</sup>

O *sim* da senhora Ramsay é entendido pelo filho como uma promessa, cuja enunciação é suficiente para gerar alegria e expectativa diante das possibilidades futuras (que não são, como se verá, as mesmas imaginadas pela mãe). O começo do romance será a negociação entre o *sim* da mãe e o *não* do pai, pois é assim que continua a narrativa, com o pai interrompendo a cena e imediatamente lançando uma sombra sobre seu brilho e sua cor: “Mas’, diz o pai, parando em frente da janela da sala de estar, ‘não fará bom tempo.’”

Assim como o *não*, o *sim* é sempre uma resposta – ela continua, levantando os olhos do livro que tem nas mãos –, como nesta aula também há uma tentativa de resposta. (Foi a necessidade de elaborar melhores respostas a perguntas feitas em sala de aula que me levou ao feminismo, por exemplo.) Aqui também a resposta é ao mesmo tempo a mais de um: a Virginia Woolf; a Joyce, que termina o *Ulysses* (que já trazia o *yes* cifrado e anunciado desde o título) com uma sequência de *sins*:

[25] WOOLF, V. *Ao farol*. Tradução de T. Tadeu. São Paulo: Autêntica Editora, 2013, p.5-6.

[26] JOYCE, J. *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Na tradução de Caetano W. Galindo, lê-se: "...e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim." Em JOYCE, J. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Companhia, 2012. Há outras respostas, menos evidentes, embutidas nessas, como a resposta a Derrida (o Derrida de "Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce". Tradução de F. Raffoul. In: A. MITCHELL e S. SLOTE, orgs. *Derrida and Joyce*. N. York: SUNY Press, 2013) e a resposta a Anca Parvulescu (em "To Yes-Laugh: Derrida's Molly." *Parallax*, 16, iii, n. 56, julho-setembro 2010: 16-27). Ambos responderam aos yeses de Joyce, chegando a contá-los, sistematizá-los, categorizá-los, definindo-os como o *sim* mais famoso da literatura ocidental.

...and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.<sup>26</sup>

Esses *sins* – o do romance de Woolf, o do começo desta aula – seriam um modelo perfeito de um começo *in medias res*, não fosse a complexidade estonteante, vertiginosa, do simples conceito de *começo*. Quando se pode dizer que algo começa, que está começando? O que é previamente necessário para que um momento seja identificado justamente como um começo? O que houve *antes* do começo? Antes que se começasse, o que acontecia? Quando, afinal, seria possível declarar que *não* estamos no meio das coisas?

Ao mesmo tempo em que responde a um antecedente, o gesto da aula, o gesto da escrita, está sempre em busca de uma resposta, com o movimento oscilando não apenas entre o *sim* e o *não*, em suas diferentes formas e sentidos, mas também entre o *sim* (a possibilidade do porvir, a chance de que algo escape, apesar de tudo) e o *fim*. Como seria uma aula que terminasse não no fim, mas com um *sim*? Uma prática pedagógica, uma prática de escrita, que evitasse o encerramento, que apontasse para as brechas presentes no pensamento, na política, que sinalizasse tudo aquilo que ainda está por ser feito? Um aluno lhe diz, um dia, que toda aula sua parece concluir da mesma maneira, com as palavras “Ainda não terminamos”. Claro, é isso, a aula não quer acabar; o *sim* que ela (a aula, a professora) busca seria uma contra-assinatura, uma resposta que seja uma promessa de continuidade e a manifestação da vontade de continuar a pensar junto. Se tudo então se trata da busca de formas de *adiar* o *fim*, de evitar que o círculo se feche definitivamente, isso quer dizer que não pode mesmo haver outro final para a aula a não ser este: *Continuamos na próxima aula?*<sup>27</sup>

# *“O INFERNO É O LAR, É O LUGAR AO QUAL PERTENCEMOS”*

ENTREVISTA COM BERNARDO CARVALHO

— THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK

[1] Agradeço imensamente a Nathashka Martiniuk Liebest Polycarpo e a Rafael Ireno, sem eles esta entrevista não veria a luz do dia.

[2] O discurso fora feito em 08/10/2013.

**A** entrevista<sup>1</sup> a seguir foi feita em 18 de dezembro de 2013, o tempo que decorreu desde então, no entanto, não a fez envelhecer. Os temas tratados parecem tocar em questões centrais para aqueles que resolverem se aventurar pelos labirintos erguidos pelas obras do autor.

\* \* \*

**T.M.: Há pouco tempo, o escritor Luiz Ruffato, no seu discurso de abertura da Feira de Frankfurt<sup>2</sup>, expôs o que para ele significa ser um escritor “na periferia do mundo”. Levantou uma série de problemas do país e acabou exaltando a literatura pelo seu papel transformador de se aproximar do outro. Para você a literatura tem uma função?**

B.C.: É difícil dizer isso. Eu acho que não tem uma função imediata, mas ela tem uma função. Ela não vai mudar o mundo imediatamente, mas eu acho que o mundo é melhor com literatura, com boa literatura, mas há literatura e literaturas. Algumas não mudam mundo nenhum, não transformam mundo nenhum. Então não é a literatura que transforma o mundo, é uma certa literatura que transforma o mundo.

Temos que falar com coisas mais concretas. No abstrato, ela não transforma coisa nenhuma, depende do que você faz com ela. Eu acho que, no final das contas, toda literatura que é boa, de alguma maneira, é engajada numa vontade de transformar, numa insatisfação. Dessa maneira, ela sempre é política, mesmo que não o seja de maneira direta. Até Borges, considerado um autor de direita, é extremamente transformador,

a literatura dele modifica mais coisas do que uma literatura panfletária, engajada. Isso é claro para mim. Agora, eu não acho que a literatura em abstrato transforme o mundo. Como sempre, isso depende do que você faz com ela.

**T.M.: O que significa para você ser um escritor em um país “na periferia do mundo”?**

B.C.: Há um monte de dificuldades, como o fato de ser um país de analfabetos em que a classe rica, a classe dominante, também é uma classe iletrada, é uma classe de pessoas que não leem. Ser um escritor nesse país apresenta muitas dificuldades, muitas questões que você talvez não sinta vivendo na Inglaterra ou na Alemanha. Existem ainda outras questões, deve haver dificuldades específicas com cada escritor, um escritor francês, um escritor inglês, um escritor alemão, que não são as mesmas nossas. Por exemplo, Machado de Assis, era um problema para ele escrever nesse mundo, essa questão está embutida em sua obra, o fato de escrever na periferia do mundo. Isso é uma questão, é um problema, não é uma facilidade. Você escreve para uma elite que é embrutecida e para um país em que as pessoas são analfabetas, há uma luta aí, uma guerra, e é uma coisa frustrante para o próprio escritor. Você tem que se adaptar ao mundo e ao mesmo tempo não se adaptar, porque você não pode abrir mão da radicalidade que eventualmente você queira produzir por causa de uma realidade aquém dessa radicalidade.

**T.M.: Existe uma constante nos teus livros que é a figura do homossexual. Isso pode levar alguns estudiosos da perspectiva multicultural a classificar a sua literatura como uma espécie de “literatura homossexual”. O que você pensa desse tipo de classificação e qual é o papel do homossexual nos teus livros? É a encarnação do duplo?**

B.C.: Literatura homossexual não existe. Se há um personagem homossexual na obra, a literatura passa a ser homossexual? É estranho. Proust é literatura homossexual? Se Proust é classificado como literatura homossexual, há um grande problema, isso é muito redutor. O multiculturalismo, ao mesmo tempo que parece libertário, na verdade, aprisiona, cria clichês, camisas de força e nichos.

A figura do homossexual depende de livro para livro (não lembro se está em todos), eu tenho interesse nela como um desvio da norma, de realidade. Quero dizer, o homossexual é o que não se reproduz, já a norma é o que se reproduz. Há um livro meu, lançado recentemente<sup>3</sup>, chamado

*Reprodução* (2013), em que o personagem é acusado o tempo inteiro de gay. Ele fica enfurecido de ser chamado de gay, pois, justamente, a homossexualidade é desvio. O duplo também está imbricado aí, pois ele não é o mesmo. O duplo pode ser uma projeção, pode ser uma alucinação ou uma aberração. Ele está ligado à ideia do mundo desviante, que se bifurca, um mundo de espelho que não é necessariamente um mundo de realidade. O estudo de gênero, o multiculturalismo, tenta mais ou menos normalizar o homossexual – algo de que gosto do ponto de vista político e militante, mas tenho mais apreço pelo problema do que pela solução. Gosto, sobretudo, do ruído e não da assimilação.

**T.M.: Quais foram os autores importantes para a sua formação de leitor?**

B.C.: Gosto de uma literatura surpreendente, inesperada, que não obedece a regras. Posso citar muitos, na verdade, todo bom autor faz isso de certa forma. No Brasil, embora não tenha nada a ver com o que eu faço, o Guimarães Rosa, por exemplo, foi inventor de um mundo, de uma linguagem e de um universo próprio; Kafka e Beckett me interessam também. Eu tenho vontade de fazer uma literatura reflexiva. Hoje, eu acho que se estabeleceu uma ideia de literatura como representação descritiva do mundo, uma ideia realista. Eu não sei se isso me interessa e acredito que Kafka, Beckett e Borges estão na contramão disso, eles alargam a ideia de realidade de mundo e de literatura, que cresce no momento em que surgem um Borges ou um Beckett. O que tem ocorrido é o afunilamento para um gênero único. A literatura está passando a ser o que ela era talvez no século XIX, puro entretenimento, uma literatura realista, e quanto menos reflexão, menos ideias. Na verdade, ela pode até ser interessante porque carrega conceitos disfarçados de descrição, mas isso não precisa ser a lei, embora eu também goste de autores do Realismo como Tolstói e Flaubert.

**T.M.: Você acha que isso se relaciona com as necessidades de cada época?**

B.C.: Gosto de uma literatura de resistência, por exemplo, se a necessidade da época é uma literatura de entretenimento, me interessa romper com isso, me interessa fazer uma literatura de anti-entretenimento. Enfim, mas eu acho que a época determina a literatura, claro, o momento histórico pede um tipo de literatura e resta a você fazer ou não. Se não fizer, você pode desaparecer também, mas eu acho que vale a pena correr o risco e resistir.

[3] O livro havia sido lançado naquele mesmo ano.

**T.M.: Você gosta dessa literatura que de certa forma deixa o leitor incomodado.**

B.C.: Incomodado não necessariamente, mas uma que me surpreenda, de uma literatura que não é exatamente aquilo que eu esperava. Isso me interessa. Há um valor ético nessa ideia de literatura na resistência. E não tem afago, é uma relação de dificuldade com o outro, com a recepção e tudo o mais.

**T.M.: Na crítica, seu nome aparece junto desses grupos de escritores que herdam algo da escrita de Jorge Luís Borges, por exemplo, Enrique Vila-Matas e Ricardo Piglia.**

B.C.: São escritores que aprecio, mas eu gosto mais de Borges do que do Vila-Matas e do Piglia. Borges foi um gênio, ele inventou algo e não sei se o Piglia e o Vila-Matas inventaram. Borges abriu caminhos que não existiam antes dele, algo sensacional. É difícil, aparece de vez em quando um ou outro, ele foi um gênio mesmo.

**T.M.: São perceptíveis em alguns dos seus romances a figura do estrangeiro e a convivência conflituosa com a alteridade. Você acredita que "o inferno são os outros"? Existe um fosso entre as culturas? O que te atrai nesse tema?**

B.C.: O estrangeiro me interesse como um valor, um valor em si; eu procuro, por alguma razão, o lugar do estrangeiro. Quando estou no meu lugar, esse meu local me incomoda. E embora seja a casa, o lar, para mim é um lugar muito terrível. O inferno não são os outros, nesse caso, o inferno é o lar, é o lugar ao qual pertencemos. Isso tem a ver com uma experiência de Brasil, não que eu tenha sofrido nada especificamente, mas eu tenho uma relação muito conflituosa com o país, uma dificuldade minha com o lugar de onde eu venho, com quem eu sou, e isso acabou me levando a valorizar, de certa maneira, o lugar do estrangeiro, o lugar do outro, do *outsider*, do sujeito no lugar errado, onde ele não fala a língua, onde ele não entende o que ocorre a sua volta. É como se eu quisesse criar, para me salvar, um valor positivo para esse desentendimento, para esse cara incompatível com o lugar. Então eu procuro essa ideia de fuga para um lugar que não existe, isso se repete nos livros. Em *Nove Noites* (2002), a personagem do antropólogo [Buell Quain] está o tempo todo tentando escapar, mas é impossível escapar de si e ele acaba por se suicidar. Há um momento do livro em que ele diz que tenta chegar a um

lugar onde ele não se veja mais, e ele não consegue deixar de se ver. Acho que essa é a ideia do estrangeiro: o sujeito tentando deixar de se olhar, deixar de se ver, e, ao mesmo tempo, o lugar de onde você se vê mais, porque te fornece distância do seu lugar de costume, onde você tem um ponto de vista em relação a si mesmo. É um incômodo, mas que possui valor positivo, eu tento acreditar que a literatura só funciona, ela só existe, a partir do incômodo. Uma literatura do bem-estar tem algo de falsidade, algo de mentira. A verdade só existe a partir do mal-estar, de alguma forma eu acabei criando uma crença nisso. Quando se fala bem a língua, tudo parece bem e você está inserido, esse conforto me dá desconforto. Parece que há uma mentira, isso não é possível, não é verdade. Eu acho que a literatura coloca o dedo na ferida, ela cria incômodos nesse lugar da mentira. Parece um pouco moralista isso, mas não é uma militância, o meu lugar é um pouco esse lugar do desconforto e essa aversão, o conforto para mim é uma zona de mentiras, de falsidade. Mas ao mesmo tempo se tem uma busca por algum bem-estar, não é que o mal-estar me satisfaça, o mal-estar é permanente. Eu busco pelo bem-estar, o problema é que esse bem-estar é inalcançável.

**T.M.: Você fica incomodado de ficar muito tempo no Brasil? Você precisa viajar?**

B.C.: Eu preciso. Mas fico incomodado em qualquer lugar, só a novidade me satisfaz. Tem um tempo de validade isso, mas durante esse tempo eu fico muito feliz nos lugares. A partir do momento em que eu começo a compreender como as coisas funcionam e a entender o funcionamento da vida social, eu tenho que sair. É como se eu tivesse que escapar ao entendimento, ao contrário do antropólogo, que vai para o lugar para tentar entender como uma sociedade funciona. A partir do momento em que eu começo a entender, eu tenho que sair. Acredito que o lugar da literatura talvez esteja nesse intervalo, entre o primeiro contato e o entendimento, onde ainda não se tem resposta, onde ainda não há compreensão. Você escreve literatura porque você não está entendendo e isso é o fascinante, isso faz escrever. É uma busca sem fim, uma busca sem resposta, e isso é o mais interessante.

**T.M.: No caso dos índios, você acha que é algo radical? Você esteve entre os índios.**

B.C.: Eu estive, mas por pouquíssimo tempo, uma semana. Na época do *Nove Noites*, quando eu comecei a pesquisar sobre o Buel Quain, logo

nos primeiros arquivos eu encontrei os papéis da primeira aldeia onde ele esteve, os Trumai. Ele ficou doente no caminho, então ele chegou lá com febre, delirante, e muito sozinho. Eu acho que essa experiência foi muito fundamental para ele e para o suicídio, talvez, ou já fosse parte de um processo autodestrutivo. Mas ele chega nesse lugar e essa aldeia é uma aldeia de índios que estão em vias de extinção. Acho que é a última aldeia dos Trumai, e são poucos indivíduos, e eles sabem que vão desaparecer como espécie, como sociedade, como civilização e eles estão cercados – isso está no livro – eles estão cercados por tribos inimigas e há essa história de pessoas sonharem e acordarem de noite gritando e o sonho do indivíduo vira uma alucinação coletiva. Acredito que a literatura tem algo disso, o fato de um sujeito criar um delírio, que é o livro, e isso se tornar uma possibilidade de reflexão social, uma representação coletiva para aquela sociedade.

A história de Buell Quain, um antropólogo dos Estados Unidos que tem a si mesmo como homem da razão e vem estudar uma civilização em vias de extinção e acaba passando por uma experiência de alucinação devido à contaminação pelo objeto de estudo, isso me parecia fascinante e trágico. Até grotesco e um pouco cômico. Quando eu fui até os índios, pensava que se quisesse entender o porquê de esse homem pôr fim à própria vida, precisava ter a mesma experiência, passar por uma experiência de medo e de pavor. Inconscientemente, eu comecei a produzir essa ideia de viver o que ele teria vivido, ou seja, a experiência do medo. Mas eu fui viver entre índios do bem, querendo me incluir na família deles, me batizar e tudo o mais. Eu queria alucinar, mas era uma alucinação sem motivo real. O mal-entendido passou a ser a parte mais cômica do livro, pois a vítima é o narrador, sou eu, e o autor, enfim.

**T.M.: Qual a relação entre a literatura e a razão? A boa literatura é parente da filosofia?**

B.C.: Acho que há um parentesco, sim. A filosofia me interessa enquanto não resposta, enquanto procura e elemento trágico. O ensaio tem um pouco isso, pois é um lugar de razão em que a razão está tateando. A ideia do ensaio me parece mais próxima da literatura do que um esboço científico e mesmo de um esboço filosófico. Interessa-me uma literatura de reflexão, que ela seja em si, na própria forma, que ela tente fazer algum tipo de reflexão. Uma literatura que opera nas frestas dessa razão. Nos lugares em que essa razão não consegue ser efetiva, onde a razão não consegue ter consequências, onde ela não dá respostas. O livro não é uma ilustração de uma resposta *a priori*, ele é uma busca de alguma

coisa, e essa busca produz reflexão. Às vezes você até chega em alguma resposta, mas é uma resposta truncada, é uma resposta que fica faltando.

**T.M.: Você tentou trabalhar com o cinema antes da carreira como escritor. Quais diretores te chamavam a atenção? Você acha que há algo de cinematográfico na tua literatura?**

B.C.: Eu queria fazer cinema e ser um cineasta quando eu era adolescente, mas eu acho que era mais uma vontade de narrar do que propriamente ser cineasta, eu não tenho nenhuma habilidade técnica e também nenhuma habilidade de trabalho em grupo, embora eu já até tenha começado a aprender com um grupo de teatro.

**T.M.: Você fala do Teatro da Vertigem e do espetáculo BR-3?**

[4] O fruto dessa nova colaboração, como se soube depois, foi a peça "Dire ce qu'on ne parle pas dans des langues qu'on ne parle pas" (Dizer o que você não pensa em línguas que você não fala), encenada pela primeira vez em 2014 no Teatro Nacional de Bruxelas, Bélgica.

[5] "Identidade transparente: o realismo como busca de uma imagem mítica. O caso Wim Wenders". Defendida em 1993 na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

B.C.: Sim, foi uma experiência terrível, mas eu estou trabalhando de novo com eles<sup>4</sup>. Eu aprendi algo, mas, de fato, não sou um homem de trabalho em grupo. Em relação ao cinema, eu era fascinado por um tipo de cineasta que produzia o esquisito. Acho que fui educado nesse mundo, em que isso representava algo muito importante, por exemplo, o Godard. Para mim, ele foi um cineasta essencial, muito embora não tenha nada a ver comigo, mas foi um encantamento, era um dos meus preferidos. Mesmo o Glauber Rocha, que não é um cineasta de quem eu propriamente gosto, mas ele fazia algo aqui no Brasil que, de certa maneira, seria equivalente ao que o Godard talvez fizesse na França. É um cinema ao mesmo tempo reflexivo e sem respostas, ele cria perguntas. É um cinema estranho, não é totalmente narrativo, mas possui uma narrativa própria, que consegue se reinventar o tempo inteiro. Depois, no final da adolescência, eu comecei a gostar do Wim Wenders, em princípio muito tradicional do ponto de vista da forma. Eu gostei dele até um certo ponto e depois passei a odiar, até fiz uma dissertação de mestrado na USP<sup>5</sup> sobre ele.

Alguns filmes dele foram muito importantes para mim, como *O amigo americano* (1977), por exemplo, em que há a questão do duplo. Há uma melancolia na imagem, que foi marcante e encantadora. Isso se reproduz nos livros de alguma forma. Sobre haver algo de cinematográfico nos livros, em *O filho da mãe* havia um pretexto. Ele faz parte de uma coleção paga por um produtor de cinema, a ideia era recuperar transformando os livros em filme.

Eu repito esse jogo com os gêneros ao longo dos livros: *Mongólia* (2003) é uma espécie de pastiche do que seria um diário de viagem; *Nove Noites* é um pouco o pastiche de um texto antropológico. E *O Filho da*

*Mãe* é pastiche de roteiro cinematográfico. Foi escrito à maneira de um roteiro cinematográfico, embora eu não quisesse fazer propriamente um roteiro, mas usar a forma. *O Medo de Sade* (2000), de maneira similar, é feito como se fosse uma peça de teatro, mas não é uma peça de teatro.

Eu gosto de fazer uma literatura “suja” em relação às outras artes, que ela possa ser penetrada pelas outras artes, que seja estranha, ora roteiro de cinema, ora peça de teatro, ora diário de viagem, ora ensaio antropológico, ora história da antropologia. Eu gosto de brincar com o gênero literário como se ele fosse um outro tipo de arte.

Há uma contaminação da minha literatura pelas artes plásticas, elas se relacionaram com a história e com o mundo por meio da ruptura em relação a representação. Acredito que isso se mostre na minha literatura numa vontade de fazer rupturas de representação, questionar o mundo, pôr em dúvida o que você está lendo, se aquilo é real ou não, haveria aí uma relação com o abstracionismo. Um amigo meu me falou que esse meu último livro, *Reprodução*, parece um quadro do Pollock, aquela técnica de jogar tinta; no meu caso, na própria frase, como se fosse, ao invés de um *action painting*, um *action writing*. Acredito que há conexões com outras artes também, algo deliberado, para tornar a literatura mais porosa.

**T.M.: O teu romance “Nove Noites” é sobre pais, todos estão em busca de pais, por outro lado “Filho da Mãe” é um romance de mães, de suas fraquezas e falhas. A falta de pais ou das figuras familiares parece outro tema. Suas personagens são desamparadas?**

B.C.: No *Nove Noites* eu não tinha consciência disso, mas no *Filho da mãe* foi algo consciente. Fui assaltado na Rússia, acho que no terceiro dia e ainda tinha um mês pela frente, eu estava sozinho. Eu vivi um mês em pânico, o que acirrou a consciência da vulnerabilidade, eu era a vítima perfeita o tempo inteiro. Em *Filho da mãe* eu acho que há uma ideia de vulnerabilidade muito grande, os personagens não podem aparecer, eles tentam se esconder o tempo inteiro, estão sempre nos bastidores, na noite, no escuro. Essa vulnerabilidade me deu uma ideia muito importante da cidade, São Petersburgo, uma cidade de visibilidade absoluta, avenidas muito grandes (que funcionam como artérias), facilitando a visão do poder central. Há o poder central no palácio do czar, agora o *Hermitage*, e artérias que saem dali. Se houver alguma manifestação em qualquer lugar, você pode destruir aquela manifestação imediatamente, porque tudo é visível. Isso faz de São Petersburgo uma cidade em que a cena cultural mais interessante se passe sempre nos bastidores, sempre escondida, a fachada é toda bonita, pintada, mas atrás está tudo em ruínas. E é ali

nas ruínas onde acontecem as coisas mais interessantes, os bares mais interessantes, a cena cultural mais interessante. A vulnerabilidade nesse livro é muito importante, porque ela me fez entender a cidade, entender onde eu estava, entender a cena cultural da cidade e a sociedade russa pós-soviética. Eu acho, não sei nos outros livros, depois desse eu fiquei com medo de verdade, agora eu estou tentando achar anticorpos para ficar menos vulnerável. Ao mesmo tempo, acho que o risco é importante para o meu processo criativo, eu preciso me arriscar, tento provocar desconforto, às vezes contra mim mesmo, o que cria uma situação de riscos. É algo ambíguo: eu quero provocar, mas ao mesmo tempo eu não quero, permaneço nessa zona meio cinza de ambiguidade.

**T.M.: Um constante em suas obras é a “loucura” e a “paranoia”. O que te interessa nesses temas?**

B.C.: O que me interessa é o lado estético das duas coisas. A paranoia, no início, era uma espécie de emblema, um signo do que era a literatura. Ela é, na verdade, uma maneira de ver sentido onde não há sentido algum, algo patológico e que pode se transformar num inferno. A literatura faz isso, ela tenta criar sentido para o mundo, porque o mundo é caos e ela tenta por uma ordem, criar, fazer agenciamentos, conexões, coincidências, dar um sentido para as coisas. Transformar em coincidência o que na verdade não é coincidência nenhuma, o puro acaso. Eu faço isso, mas, na verdade, a literatura que eu escrevo quer mesmo é produzir o caos de alguma forma. Se a literatura tenta criar coincidências, eu prefiro desfazê-las, se procura sentido, eu tento desfazê-lo. Quanto à loucura, é porque se trata de um comportamento desviante, um outro signo estético.

**T.M.: Você lê psicologia?**

B.C.: Não, não leio psicologia muito não, mas acho que eu li muita filosofia que tratava dos mesmos temas, como são os casos de [Michel] Foucault e [Gilles] Deleuze. Então eu acho que essa idealização não é original minha, já vinha deles.

**T.M.: Jacques Rancière diz que a literatura moderna é a “doença da linguagem”. Você concorda com essa ideia?**

B.C.: Acho linda essa ideia, a literatura não é uma linguagem comunicativa, ela não é comunicação, é desvio. Eu acho que um dos problemas

da literatura hoje é tentar se normalizar. Há uma norma de mercado tentando criar uma literatura de comunicação, como os livros de autoajuda.

Eu gosto de ler uma literatura estranha, mas porque isso também me apazigua porque eu faço parte desse mundo, eu estou dentro dele. Eu comecei a ver, antes de eu escrever *Reprodução*, que havia a necessidade de personagens bons, não existe literatura que faça sucesso sem personagens de boa índole. Isso é impressionante, a necessidade de redenção e identificação com o leitor. Em *Reprodução*, eu queria um personagem horrível, um fascista, mas alguém que ao mesmo tempo pode fazer coisas boas. Não é apenas a ilustração de uma crítica, muito menos uma figura de redenção, é dois ao mesmo tempo, enfim, foi uma experiência.

**T.M.: Hoje em dia, se as pessoas querem ler algo “real” e “verdadeiro”, procuram autobiografias, se querem ler “ficção”, procuram romances sobre vampiros, lobisomens, etc. Parece uma forma de marcar bem a distinção entre real e ficcional, o que você acha disso?**

B.C.: É verdade, as pessoas tentam afastar a ambiguidade entre real e ficção, algo central em *Nove Noites*, por exemplo, e em outros livros meus. Essa ambiguidade existe na alta literatura, mas essa é bem restrita. As pessoas procuram ler como realidade ou apenas como ficção. A ficção como fantasia, como fabulação, é uma inclinação muito natural e essas duas tendências, livros de autoajuda e de fantasia, não estão separadas, elas fazem parte de uma demanda primária do ser humano, aprender sobre o real ou poder apenas fantasiar. Você passa o dia na realidade, seu trabalho, fazendo coisas da pura vida prática e volta para casa para dormir e poder sonhar. Nesse sentido, a literatura vira uma espécie de escapismo. Acredito que tudo isso faça parte de uma deseducação, pois a educação ensina a lidar com essas coisas de uma forma mais mediada, ela fornece mais recursos para lidar com o sonho de uma forma mais crítica, bem como com o imediatismo da representação da realidade. É isso o que eu acho que está acontecendo, e não é só aqui, é o resultado do domínio do mercado no mundo todo e, no nosso caso, a falta de uma infraestrutura de educação. Fomos alçados ao mercado sem um lastro de educação, caímos de cabeça na demanda primária do ser humano, ou seja, satisfazer os nossos desejos e os nossos prazeres mais primários. A literatura que vende é imediatista e isso para mim é terrível. Voltando àquela pergunta sobre o que significa escrever na periferia, eu acho que essa é uma das maiores dificuldades, escrever num lugar em que não se tem educação com uma perspectiva crítica. Não há tempo para reflexão também, faz parte do mundo em que vivemos, de qualquer forma, existe um embrutecimento.

No século XX, a literatura deixou de ser entretenimento e passou a ser reflexão (me refiro a Kafka e Beckett), que não respondia mais ao puro entretenimento, essa literatura era reflexão em si. Isso foi um momento muito curto e acho que isso se perdeu. A literatura se afastou da vida cotidiana das pessoas, se tornou objeto de estudos da universidade, item de biblioteca, e não mais parte da vida diária. Eu não sei o que virá daí, mas eu sinto que a dificuldade, não só na periferia, mas no geral, é de lidar com esse mundo das necessidades a serem satisfeitas de maneira instantânea, como a autoajuda, a literatura de fantasia, etc. ■

- FIM -

# 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.

# JAMIL ALMANSUR HADDAD, UM POETA À DERIVA

— CHRISTINA STEPHANO DE QUEIROZ

## RESUMO

A história de Jamil Almansur Haddad, médico, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, foi marcada pela dificuldade dos críticos de entender e classificar sua poesia – em relação seja à literatura brasileira, seja às suas influências árabes. Filho de imigrantes libaneses, Haddad foi considerado figura controversa, mas publicou poesia, ensaios políticos e literários pelas principais editoras do país. Apesar dessa centralidade, o autor se tornou, hoje, desconhecido pelo público leitor. Assim, o objetivo deste artigo é delinear a trajetória intelectual do poeta, destacando suas transições e contradições com os movimentos literários brasileiros entre os anos 1930 a 1980.

**Palavras-chave:** Jamil Almansur Haddad, cânone, imigração árabe, Geração de 45, Modernismo, “fora de lugar”.

## ABSTRACT

*The history of Jamil Almansur Haddad, a Brazilian doctor, poet, critic, essayist and translator, was marked by the difficulty of literary critics to understand and classify his poetry - whether in relation to the Brazilian literature, or in regard to his Arab influences. Son of Lebanese immigrants, Haddad was considered a controversial and polemical figure, but his poetry, and literary and political essays were published by the country's leading publishers. Despite of that, he suffered a gradual disappearance from the history of Brazilian literature. The purpose of this communication is to outline the poet's intellectual path, pointing out his transitions and contradictions with the Brazilian literary movements between 1930 and the 1980s.*

**Keywords:** Jamil Almansur Haddad, canon, Arab immigration, 45's generation, Modernism, “out of place”.

### JAMIL ALMANSUR HADDAD, UM POETA À DERIVA

Filho de imigrantes libaneses, Jamil Almansur Haddad foi um médico, poeta, crítico, ensaísta e tradutor brasileiro que teve a trajetória marcada pela dificuldade dos críticos literários de entenderem e classificarem sua produção poética – em relação seja à literatura brasileira, seja às suas influências árabes. Personagem controvérsio e polêmico, o poeta publicou ensaios literários e políticos de forma recorrente em jornais e revistas da grande imprensa, além de realizar traduções para grandes editoras – como Record e Brasiliense – pelas quais também publicou a maioria de seus livros de poesia. Assim, Haddad atuou como colaborador frequente de revistas como *Pasquim*, *Diário de Notícias*, *Folha da manhã*, *O Estado de São Paulo* e *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, foi professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), deu aulas na Faculdade de Filosofia de Rio Preto e em centros universitários de Beirute (no Líbano) e em Damasco (na Síria), como parte de uma missão oficial organizada pelo Ministério de Relações Exteriores para estreitar os laços do Brasil com países do Levante. Foi o primeiro a traduzir *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, integralmente ao português, e introduziu as obras de Marquês de Sade no Brasil, quando o escritor maldito ainda era proibido de ser vendido em livrarias francesas.

Em maio de 1988, os jornais brasileiros que noticiaram a morte de Haddad com breves textos reverenciaram a figura controversa do grande intelectual e lamentaram seu gradativo esquecimento por parte da crítica. Nos livros dos principais teóricos da literatura nacional – como Antônio Cândido, Alfredo Bosi ou Afrâncio Coutinho – há citações a respeito da importância de suas traduções e estudos críticos. No entanto, sua produção poética é taxada, frequentemente, de “paradoxal” ou “inclassificável”; de “passadista” e, ao mesmo tempo, “imoral”.

De fato, há um aspecto ambivalente na trajetória do poeta, na medida em que, no âmbito da crítica, seu posicionamento se aproximou de correntes vanguardistas como os Noigandres, enquanto na poesia ele tinha um ideal ortodoxo, pelo menos no que diz respeito às questões formais. Porém, esse aspecto tradicional é contraposto por impulsos de transgressão, quando o poeta versa, por exemplo, sobre o erotismo de beduínas, amantes fantasmagóricas e sobre os hímens das virgens – temas recorrentes em sua poesia. Conforme observado por críticos como Ivan Junqueira, essa contraposição dota os poemas de Haddad de uma estranheza e de um caráter paradoxal, como acontece com o poema “*Erra, na alcova, um cheiro de almíscar e cânfora*”, de *Alkamar, a minha*

*amante*, primeira obra poética do autor. Nesses versos, a preocupação com as rimas (cânfora / ânfora, nivoso / harmonioso, transparece / parece, sagrado / desfolhado, eterna / taberna etc.) antagoniza com as imagens pouco comportadas que o poema evoca: um gerânio desfolhado, gozo de esteta e de animal, corpo que é uma taça que referee e a orgia eterna na taberna:

*Erra, na alcova, um cheiro de almíscar e cânfora...*  
*O meu corpo nivoso,*  
*neste momento, ostenta, o contorno harmonioso,*  
*o contorno magnífico de uma ânfora!*

*Na ânfora do meu corpo o sangue transparece*  
*como se fosse o vinho de um cálix sagrado.*  
*De rosalbente, a minha carne até parece*  
*leve, da trama de um gerânio desfolhado...*

*Feito para o teu gôso*  
*de esteta e de animal,*  
*meu corpo teporoso*  
*é eurítmico e nevado, é estelante e anforal!*  
*É uma ânfora o meu corpo! E é volutoso o vinho*  
*que espumeja, referee na taça que eu sou!*

(…)

*Na hora em que apareceres,*  
*de cara poro*  
*por que te chamo, por que te imploro,*  
*hão de jorrar prazeres!*  
*Os meus póros serão iguais*  
*a bocais*  
*de taças fraternais.*

*Ai! Amado, haurirás, na orgia mais enorme,*  
*o vinho de loucura que em meu corpo dorme!*

*É longa a tua ausência assim como um caminho!*  
*Vem, meu amante, vem! Meu corpo é ânfora,*  
*meu sangue é vinho,*  
*erra, na alcova, um cheiro de almíscar e cânfora.*

*A orgia seja eterna!*

*Amante vem a mim! É a hora da taberna!*<sup>1</sup>

Tendo em conta o histórico mencionado, este artigo pretende delinear a trajetória intelectual do poeta, apontando suas passagens e contradições com os movimentos literários brasileiros – dos anos 1930 aos 1980 – e abordar sua relação com algumas ligas literárias árabes que se formaram na cidade de São Paulo.

## CONTRADIÇÕES COM O MODERNISMO

Nascido na cidade de São Paulo em 1914, Haddad era filho do comerciante Melhen Haddad e da professora Sada Khouri Haddad que, ao imigrar ao país no final do século XIX, fundou um jornal feminista voltado à comunidade árabe instalada na cidade. Médico de formação – carreira que, segundo ele, seguiu pela vontade de ascensão social da família – publicou dez livros de poesia, fez mais de 30 traduções para o português de obras do francês, árabe e inglês, organizou 20 antologias, além de outros ensaios e estudos críticos sobre literatura. Em seu espólio há, ainda, o manuscrito inédito de um livro de sonetos, além do segundo volume do que seria uma trilogia de 900 páginas escrita em francês e da qual somente a primeira parte foi publicada.

Com metade da obra poética escrita entre 1935 e 1951, Haddad participou ativamente das discussões a respeito dos novos ideais literários formulados para discutir o legado da Semana de Arte Moderna de 1922. Críticos como Alceu Amoroso Lima e Sérgio Milliet concordam que a primeira etapa moderna da poesia brasileira prevaleceu entre os anos 1922 e 1930, quando os artistas buscavam revoluções estéticas para se libertarem dos modelos do classicismo<sup>2</sup>. Já a partir de 1930, os poetas se movimentaram para superar as fórmulas criadas na etapa anterior e o período é marcado por um caráter de transição, que se consolidou com o estabelecimento dos ideais da Geração de 45, ou Neomodernismo, conforme denominação de Lima. Para o crítico, há uma continuidade entre as fases poéticas. No entanto, se comparado ao Modernismo, o Neomodernismo é um movimento mais global do que pessoal, mais anônimo do que carismático, mais indefinido do que consciente, além de advogar por valores eternos e não modernos, de maneira que o “centro da gravidade (da poesia) se desloca do tempo para a natureza”<sup>3</sup>. Já os versos feitos sob os ideais da Geração de 45 são caracterizados pela volta a certo tipo de formalismo e motivações existenciais.

[1] HADDAD, 1938, p. 91.

[2] LIMA, 1959, p. 120.

[3] LIMA, 1959, p. 108.

[4] Cf. “Aramis Villarch entrevista Jamil Almansur Haddad” – Disponível em <http://www.millarch.org/audio/jamil-almansur-haddad?page=38> – acesso em 20/4/2015.

[5] HADDAD, 1939, p.7.

No âmbito dessas discussões, Haddad publicou, em 1935, *Alkamar, a minha amante*, seu primeiro livro de poemas. A obra combina um imaginário orientalista à estética parnasiana e foi chamada, ao mesmo tempo, de passadista e imoral. Com *Orações Negras*, de 1937, livro premiado pela Academia Brasileira de Letras (ABL), o poeta passa a se valer da liberdade moderna e a insinuar preocupações sociais e políticas. Com o livro, o poeta afirmou que deixou de “(...) contemplar o próprio umbigo e passou a debruçar-se sobre o grande mundo e seus problemas”<sup>4</sup>, alinhando-se à tendência de poesia social que marcou a poesia nacional na década de 1930. Publicados pela Livraria Editora Record, os versos foram gestados durante os primeiros anos de atividade como médico, contendo imagens de artérias, leprosos, nervos, hemoptises, tuberculosos, sangue e chagas.

*Eu que ouvi os homens todos;  
eu que trago as retinas cheias, povoadas de suas contorsões, de suas  
crispações;  
eu que trago as retinas de funestas visões;  
eu que andei com eles promíscuo em meio às suas lepras e aos seus lodos;  
eu que vi os braços arrepiados como espadas  
(...)*  
*Eu quero que o Canto audacioso do Artista  
tenha o estridor,  
o grito  
aflito  
e áspero  
que vem do atrito do aço com o aço.  
(...)*<sup>5</sup>

Na década de 1940, além de estrear como crítico e tradutor, Jamil escreveu dois outros livros de poesia, cujos imaginários líricos giram em torno dos eixos temáticos criados nas obras inaugurais. Assim, de um lado, ele seguiu explorando a atmosfera de fêmeas fantasmagóricas, principalmente na obra *Poemas – Orações roxas – Novas orações negras – Orações vermelhas*, publicada em 1944 por Edições Cultura. Nela, saíram versos que evocam beduínas árabes, além de outros repletos de personagens femininas que vêm de outros mundos para seduzir o poeta com seus encantos funéreos, como no *Canto elegíaco em louvor da amada*:

*A bem amada é pura, pura...  
tem a brancura*

*dos brancos círios longos queimando nas ecas...*

*tem a brancura  
da sepultura...*

*A bem amada é clara, clara...*

*Há, em seu olhar cinéreo,  
a claridade triste  
dos fogos-fátuos do cemitério.*

*A bem-amada é cheia de aromas  
tal como a campa da gente humilde,  
sem lousas nem legendas,  
mas que se enche de flores na primavera...*

*A bem-amada é cheia de luz infinita  
tal como as ruínas  
que o luar habita...*

*A bem-amada é cheia de silêncios...  
Entra-se em seu amor, divina alma,  
como se a gente entrasse na necrópole calma...<sup>6</sup>*

[6] HADDAD, 1943, p. 21.

*Primavera na Flandres*, de 1948, como o próprio nome sugere, dialoga com a imagem da Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, e as preocupações se voltam aos diferentes países afetados pelo conflito global, como ocorre em *Litania da França*, *Balada Londrina*, *Natal em Berlim* e o *Poema da angústia da Itália*, em que a destruição das cidades italianas é lamentada por estátuas que se levantam dos túmulos, à meia-noite. Nesses versos, *Julieta* recobram vida para mostrar o *luto fatal que a Musa não descreve*, apaziguando dores e agonia e estancando a violência que fez o *mármore das cidades chorar sangue*:

*Contam que à meia-noite, ao luar, em Verona  
que o Ádige, sonolento e pensativo, corta  
há um vulto de mulher que o túmulo abandona:  
Julieta vem chorar mesmo depois de morta.*

*Contam nas horas mortas que a vaga Veneza  
tem seu ar inundado de canções doridas...  
E o canal cismarento pensa com certeza  
que querem naufragar as gôndolas suicidas...*

*Contam das catedrais, que certo receberam  
da angústia e do infortúnio o mais penoso dote,  
que nas naves augustas empalideceram,  
principiando a rezar na hora noturna,  
pela Itália sombria, a Itália taciturna,  
os santos imortais de Buonarrotti.*

*As dores como ferem! As chagas como gritam!  
Paire no ar desolado a voz das nostalgias.  
As vozes de Belini e Verdi ressuscitam  
para abafar a voz das agoniais.*

*E o céu da Itália é azul! Mas que importam agora  
os fulgores da tarde e as músicas da aurora?  
Que importa a nuvem alva ou que se franja de ouro,  
se a nuvem vai ser chuva e no céu de amaranto  
ela dá a impressão de ser o embrião do choro,  
a semente nostálgica do pranto?*

*Como para atenuar a grande sombra espessa,  
esse luto fatal que a Musa não descreve.  
os Alpes muito além coroam a cabeça  
da mais imorredoura e alvinitente neve.*

*Lagos da Bela Itália! O Piano, o Idro, o Como,  
o Garda que sorri, o Lugano que reza,  
o Montorfano azul... Esses lagos são como  
as lágrimas doridas que a Itália repreza.*

*E pela Isola Madre soturna e sonora  
das vozes virginais que choram pelos noivos,  
em vez das assucenas líricas de outrora  
florescem lírios roxos, ciprestes e goivos.*

*Nos museus onde há estatutas e brancor exangue,  
onde o silencio, flor de sombra e ocaso, medra,  
os marmores da Itália choram sangue,  
na hora em que os homens se fazem de pedra.<sup>7</sup>*

Já em *A Lua do Remorso*, de 1951, considerado “surrealista” pelo próprio autor, prevalece um imaginário de delírios obscuros e versos

carregados de um erotismo profano.

Ao ter estreado na poesia durante a segunda metade dos anos 1930, os críticos consideraram a obra de Haddad difícil de classificar, em parte, por se relacionar a um período de transição. No entanto, também notaram características paradoxais em seus livros, entre elas a liberdade de expressão moderna aliada a um imaginário romântico, o que dificultou sua aproximação aos diferentes momentos da poesia brasileira moderna.

Além disso, se por um lado a biografia de Haddad o aproxima da Geração de 45 – já que ele participou ativamente de grupos e revistas produzidas com o intuito de difundir os ideais do movimento – por outro, os principais críticos vinculados ao período, entre eles Milton Godoy de Campos, distanciaram-no das tendências gerais da poesia de 45. Assim, esses especialistas consideraram que os autores estreantes antes de 1944 ainda estavam presos ao clima literário da Semana de Arte Moderna, justificativa que, em um primeiro olhar, não pode ser aplicada à obra de Haddad.

Ao fazer uma análise genérica e sucinta do perfil do poeta, o editor da Revista Brasileira de Poesia, Domingos de Carvalho da Silva, considerou que ele “*jamais foi poeta de escola*”<sup>8</sup>, mas afirmou que seus versos se opõem ao objetivismo típico dos ideais de 1922, por trabalharem um lirismo amoroso subjetivo. Silva vincula Haddad aos autores da segunda etapa modernista, ou geração de 30, grupo do qual, segundo a opinião do crítico Ivan Junqueira, o autor caminhou totalmente à deriva<sup>9</sup>. A jornalista Helena Silveira, que foi esposa de Haddad durante dez anos, reiterou que o poeta viveu “*ilhado em uma solidão dilacerante*”<sup>10</sup> e que o Modernismo passou ao largo de seus versos, posição compartilhada pelo autor, conforme depoimentos publicados em jornais<sup>11</sup>.

Essa visão de distanciamento extremo da poética moderna, no entanto, não faz parte das análises de Sérgio Milliet. Para o crítico, a liberdade moderna está presente na obra de Haddad, entre outros momentos, quando ele adota um discurso que ignora os freios da rima e da medida silábica: “(...) da liberdade moderna, Jamil não se aproveitou para cantar, mas sim para discursar mais um pouco, para esparramar, já agora sem os freios da rima ou da medida silábica”<sup>12</sup>.

No entanto, em relação aos poetas de 1930, além do elo cronológico (Jamil estreou na poesia em 1935), outros aspectos que o aproximam da geração são a poesia de viés político e social que se faz presente, principalmente, em *Orações Negras*. No livro, aparecem preocupações com a realidade do Brasil, como se observa no já citado *Primeiro poema da vida*:

(...)  
eu que vi os braços arrepiados como espadas

[8] SILVA, 1949, p. 53.

[9] JUNQUEIRA, 2008, p.17.

[10] SILVEIRA, 1977, p. 37.

[11]

[12] MILLIET, 1981, p. 49.

[13] HADDAD, 1939, p. 8.

[14] BOSI, 2006, p. 476.

[15] HOLANDA, 2004, p. 110 a 111.

se erguerem às alturas;  
eu que vi o suor destilar  
de tantos corpos sujos apôs tantas fadigas impuras;  
eu que trago os ouvidos doídos, feridos do rumor do tear;  
eu que vi o soturno  
albergue noturno  
pletórico de homens;  
eu que vi, nas noites pretas,  
fui ver as sargentas  
onde adormece, coberto de céu, o varredor de rua;  
eu que vi muita mulher em pranto e muita criança nua,  
agora  
quero que, no meu Canto,  
vinda de todas as zonas  
da terra, venha desembocar, como num Amazonas,  
quanta outra torrente exista,  
torrente de pranto,  
de dor,  
de vida.<sup>13</sup>

## INCOERENTE, MAS AUTÊNTICO

Nos anos 1950, as discussões centradas no Movimento Modernista cederam espaço ao surgimento de novas vanguardas na cena literária brasileira, entre elas o concretismo, o poema-praxis e o poema-processo. Dessa forma, se por um lado o concretismo de 1956 defendia o abandono do verso em favor de uma sintaxe espacial, fazendo oposição ao intimismo da Geração de 45<sup>14</sup>, o poema-práxis de 1962 emergiu como alternativa ao didatismo populista dos Centros de Cultura Popular, ligados ao Partido Comunista, e também ao tecnoracismo dos concretos<sup>15</sup>. Dessa forma, o poema-práxis absorveu criticamente a modernidade vanguardista e o engajamento comunista. Já o poema-processo, de 1968, foi considerado uma radicalização dos ideais concretos, pois se apoiava na construção visual dos poemas e na tática de *performances*.

Como diretriz geral, Heloísa Buarque de Hollanda opina que, na década de 1960, não havia espaço para o artista de minorias e a arte era vista como caminho à tomada de poder. O poeta, por sua vez, escrevia para multidões e se preocupava em ter clareza para ser entendido pelo povo. Com a eclosão do Tropicalismo, em 1967, há um rompimento com esse tom grave de engajamento e a identificação passa a ser com as

minorias – e não mais com os proletários. Marcados por uma atitude avessa às ortodoxias, os tropicalistas rejeitavam o discurso burocrático do Partido Comunista, tendência comum à chamada geração marginal dos anos 1970, também marcada por uma postura anti-intelectual.

Por outro lado, diferente das vanguardas como o concretismo e o poema-processo, os poetas marginais não defendiam o experimentalismo, sinalizando uma rejeição à técnica e à ideia do novo. Dessa forma, o poema passou a ser visto como o registro ou o desejo imediato da ação – e não da reflexão – e apresentava caráter de momentaneidade<sup>16</sup>. Durante a década de 1970, proliferaram-se as artes com projeções coletivas, como o cinema e os festivais de música, e a ficção sofre o impacto do *boom* jornalístico, o que resultou no desdobramento dos gêneros da escrita e abriu espaço para romances que parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, entre outros<sup>17</sup>.

Beatriz Vieira de Moraes<sup>18</sup> avaliou que, após o predomínio de movimentos de contracultura nos anos 1960, o AI-5 silenciou a voz dos rebeldes e gerou um vazio cultural. Isso porque trabalhadores e intelectuais que participaram de movimentos de resistência estavam desorientados e desmoralizados devido à desestruturação de suas lideranças, que foram presas, mortas ou exiladas. No marco de uma fase de reafirmação do regime ditatorial, crescimento econômico e repressão política, Vieira lembrou que nos anos 1970 há tendências de constituir uma cultura subjetiva, pois, conforme a vida pública se tornava cada vez mais difícil, a sociedade se voltava à esfera privada: “(...) *Era preciso encontrar um ponto intermediário entre ser revolucionário e ser apolítico. (...) Buscava-se uma auto-coerência que impedisse, ou tentasse, a fragmentação interna*” (<sup>19</sup>). No entanto, a estudiosa opinou que as reações subversivas aumentavam conforme o regime se endurecia e, nesse caminho, a poesia era vista como forma de resistência ao sufoco do momento.

Anos depois de *A Lua do Remorso*, de 1951, Haddad publicou três livros, além de escrever um quarto – *Sonetos do artífice*, inédito – que recebeu um prêmio da Academia Paulista de Letras, em 1960, conforme certificado encontrado em seu espólio. Destoando das outras obras da segunda fase, marcadas por aspecto politizado, os sonetos inéditos apresentam caráter amoroso e, a exemplo das obras da primeira etapa, aliam um lirismo romântico a recursos modernistas.

O poeta que escreve para o povo e concebe a palavra como instrumento à tomada de poder é a voz central em *Romanceiro Cubano*, de 1960 e que, inspirado no *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca, canta a necessidade de participação política por meio de uma visão otimista, na qual a revolução cubana desempenha papel central. Para Alfredo Bosi<sup>20</sup>,

[16] IBIDEM.

[17] CÁNDIDO, 1987, p. 245.

[18] VIEIRA, 2007, p. 201.

[19] VIEIRA, 2007, p. 56.

[20] Bosi, 2006, p. 476.

[21] Morre o poeta e psiquiatra Jamil Almansour Haddad. São Paulo: O Estado de São Paulo, 5 de maio de 1988, p. 17.

[22] IBIDEM.

[23] M.C.C, *Aviso aos navegantes: a poesia bilíngue de Jamil Almansour Haddad*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 13 de agosto de 1980, p. 125.

[24] IBIDEM.

junto a outros autores da década, a obra de Haddad define uma das componentes centrais do clima literário dos anos 1960, ao abordar questões sociais por meio de uma voz preocupada em ser entendida por multidões.

A exemplo do que aconteceu com outros artistas e intelectuais, o golpe militar afetou a vida e a produção poética de Haddad. Em depoimento no jornal *Folha de São Paulo*<sup>21</sup>, ele explicou que, a partir de 1966, sentiu-se obrigado a fazer versos também em francês, devido à censura e à dificuldade crônica de publicar poesia no Brasil. Com isso, de 1963 a 1977, o autor deixou de publicar – mas não de escrever. E o resultado desses anos de clausura e isolamento é o singular livro *Aviso aos navegantes ou A bala adormecida no bosque – O primeiro livro das suratas*, concluído em 1976, e que evocou ideais subversivos em um momento no qual a ditadura militar procurava reafirmar-se.

Ao percorrer histórias relacionadas a movimentos guerrilheiros em países latino-americanos, a guerra do Vietnã, a ocupação da Palestina, a revolução cubana, o programa bolchevista, entre outras, o livro trata de insurreições e subversivos, denunciando injustiças sociais e políticas. Ao abordar revoluções e líderes de diferentes épocas e países, rompe fronteiras nacionais e temporais e cria uma atmosfera de caos da qual emerge a essência da experiência libertária. A rebeldia que prega no discurso se reflete na forma desordenada do livro, que contém poemas com versos livres e rimados, citações alheias, trechos de livros, entrevistas e notícias, além de notas de rodapé, que podem reforçar o caráter verídico do que retrata ou ampliar as possibilidades de associação. Haddad incorpora, assim, a fala de outros ao seu discurso, criando um coro multiforme que clama pela insurreição.

Em depoimento<sup>22</sup>, Haddad contou que, prevendo a ação da censura no Brasil, reescreveu *A bala adormecida no bosque* em francês. Com isso, *Avis aux navigateurs – Le premier livre dès Sourates* saiu em 1977, na França, pela editora François Maspero. O livro recebeu elogios de escritores e críticos da reputação de Tahar Ben Jelloun e foi adotado em liceus franceses. Em entrevista<sup>23</sup>, Haddad afirmou que a repercussão naquele país superou suas expectativas, ao ser bem recebido tanto pela direita radical como pelos anarquistas, ou seja, convencendo-o de que: “(...) *apesar do conteúdo político dos poemas, eu conseguira alcançar uma linguagem no sentido universal*”<sup>24</sup>.

Em meio às ideias dos críticos que enxergaram na obra um tom de imprecação característico da linguagem profética, Haddad afirmou que o livro está carregado de um islamismo espiritual ligado às suas origens, embora sua família libanesa seja cristã: “(...) *Sinto que (o islamismo espiritual) não é uma mera influência cultural, mas algo que está integrado à minha*

*personalidade mais íntima, como se toda a sucessão infinita dos meus antepassados tivesse colaborado nesta obra*<sup>25</sup>. Nesse sentido, vale mencionar que Haddad se converteu ao islamismo por uma questão de identidade literária, conforme jornalista que o entrevistou na ocasião do lançamento<sup>26</sup>.

Em 1980, três anos após ser publicado na França, o livro saiu no Brasil pela Editora Ciências Humanas, fundada pelo catalão Raul Mateos Castell. Com o lançamento de ambas as versões, o nome de Haddad voltou aos jornais que, mais uma vez, acusaram a dificuldade de classificação de sua poesia.

Como tônica geral das resenhas, destacou-se, mais uma vez, o caráter social da poesia de Haddad. Entre os críticos brasileiros, Alceu Amoroso Lima parece ter apreendido a obra de forma mais coerente, ao afirmar que o livro está sintonizado a uma tendência pós-moderna da poesia da época, que opõe uma noção de “planetarismo” à ideia de nacionalismo ou regionalismo vigente no Modernismo. Para Lima, apesar de a palavra *revolução* ter adquirido um tom pejorativo no imaginário brasileiro – em função de sua conexão ao discurso burocrático do Partido Comunista – Haddad dá um sentido inédito a ela, ao usá-la para defender uma revolução social que é, também, espiritual.

Com *A bala adormecida no bosque* – que seria o primeiro volume da mencionada trilogia de 900 páginas escrita em francês – Haddad parece atingir a plenitude de sua poesia, consolidando a construção de uma lírica própria. Essa via parece representar a reinvenção da poesia erótica carregada de culpa e dos versos engajados que atraíram e desviaram a atenção dos críticos desde os anos 1930. Com isso, o narrador lírico deixa de ser o cronista dos injustiçados ou o libertino arrependido – que parte para os clichês orientalistas para poder se entregar a atividades pecaminosas – transformando a voz poética no grito do guerrilheiro que é também profeta e místico universal.

## POESIA ORIENTAL?

Para contextualizar a trajetória intelectual de Haddad, também é preciso mencionar a proximidade biográfica que ele teve dos poetas da imigração árabe que, radicados em São Paulo, fundaram a Liga Andalusina, em 1933. Conforme Sobhi Habchi<sup>27</sup>, os poetas da Liga queriam libertar a literatura árabe de entraves e cadeias que limitavam seu desenvolvimento, além de funcionarem como uma ponte entre os países árabes e as nações do continente americano. Apesar de ter frequentado os círculos desses intelectuais, Haddad não participou de atividades

[25] IBIDEM.

[26] Entrevista com Moacir Amâncio, realizada na Universidade de São Paulo, em junho de 2013.

[28] VIEIRA, 1943, p.195;

[29] BASTIDE, Roger, “As raízes árabes da poesia de Jamil Almansur Haddad”, Exclusividade da Inter-Americana para a Folha da Manhã. São Paulo: Estado de São Paulo, p. 3. O recorte de jornal encontrado no espólio do poeta não apresenta referências quanto à data de publicação. Por se referir somente aos dois primeiros livros, supõe-se que o artigo tenha sido publicado em meados dos anos 1940.

[27] HABCHI, 2004, p. 93.

de produção poética e tradução dos escritores da Liga Andalusina que, diferentemente do autor brasileiro, escreviam unicamente em árabe. Sua presença entre os circuitos de escritores árabes radicados no Brasil parece ter sido mais frequente após o golpe militar, quando ele verteu do árabe obras de poetas da Liga da Pena (fundada em 1968), entre elas *Brisas do Líbano*, de Felipe Lutfalla (1970) e *Ausência*, de José Fakhoury (1975). Outra referência biográfica em relação aos escritores de origem árabe foi a proximidade que teve a Assis Féres, poeta de origem libanesa e editor da revista *Laiazel*, publicada no Chile e no Brasil, desde meados dos anos 1930 até meados dos anos 1960.

Nesse caminho, também é preciso sinalizar as contradições dos críticos ao captarem o viés “oriental” ou “árabe” da poesia de Haddad. Um deles foi o escritor José Geraldo Vieira que, no posfácio de *Poemas* (1943), defende a existência de uma lírica oriental em *Alkamar, a minha amante*, em que Haddad teria feito “uma descida longitudinal da raça”<sup>28</sup>. Vieira afirma, por outro lado, que *Orações negras* (1939) contém poemas “atlânticos e ocidentais”, concluindo que o poeta estreou com uma obra de viés oriental, migrando para um imaginário ocidentalizado em seu segundo trabalho.

Essa ideia é contestada por Roger Bastide em um artigo de 1940 e no qual o sociólogo francês argumentou que as raízes de um repositório de versos não estão nos assuntos tratados, mas na “exteriorização lírica da alma”<sup>29</sup>. Ele opõe-se aos críticos que, à maneira do mencionado Vieira, defenderam a existência de um movimento de nacionalização de *Alkamar* a *Orações negras*, ao afirmar que esses estudiosos ficaram “na superfície colorida dos poemas”. Bastide argumentou, assim, que apesar de abordar temas do Oriente, *Alkamar* é construído através das normas estéticas do romantismo e do parnasianismo brasileiros. Ou seja, é vivido por meio de uma visão ocidental. Mas, apesar de acertar nesse comentário, Bastide usou exemplos questionáveis para defender a “arabização” de Haddad em *Orações negras*. Para justificar seu argumento, comentou que, um dos momentos no qual a herança árabe emerge na obra, ocorre quando há uma comunhão entre o sofrimento do poeta solitário e a dor dos infelizes. Para Bastide, essa associação remete à nostalgia de uma harmonia perdida (com a terra dos antepassados), algo que é questionável, na medida em que também pode ser vista em relação ao sentimento cristão de compaixão com os desfavorecidos.

Bastide opinou que a sensibilidade libanesa de Haddad se manifesta, ainda, quando o narrador lírico trata de mulheres tuberculosas internadas. O sociólogo lembrou que a esterilidade dessas mulheres foi tema recorrente na poesia dos simbolistas franceses, que as descreviam como

pessoas interditadas ao amor. No entanto, diferente deles, ele argumentou que Haddad retrata essas figuras femininas “como tendas ao nômade fatigado” e aptas ao amor, algo que seria o reflexo de uma visão sensual típica dos orientais: “Somente um oriental seria capaz de, em lugar de se afastar com horror, transformar a hemoptise numa flor que abre suas pétalas vermelhas sobre a brancura dos lençóis ou sobre a nudez estelar de um corpo agonizante”<sup>30</sup>. Sem justificar os motivos pelos quais atribui caráter árabe ou oriental a esse olhar erótico presente nos versos, Bastide acaba por cair no mesmo erro de seus colegas, ao se apegar a clichês infundados para construir seu argumento a respeito das raízes árabes de Haddad.

#### UMA BALA ADORMECIDA NO BOSQUE

Oriental ou ocidental, passadista ou imoral, modernista ou neomodernista, poeta da geração de 30 ou da Geração de 45, Haddad parece ter circulado por vários ambientes, sem limitar-se a nenhum deles. Em um autor no qual os paradoxos falam mais alto do que as afinidades e que, em muitos momentos, teve de defender o direito à incoerência para tratar de opções estéticas e literárias<sup>31</sup>, suas obras parecem não se encaixar, mesmo quando consideradas parte do clima literário da época. Esse é o caso, por exemplo, de *Romanceiro Cubano* que, apesar do didatismo engajado, também evoca um ideal transnacional que destoa do discurso nacionalista de outras produções do período. Esse isolamento de Haddad ganhou um impulso irreversível com a eclosão da literatura marginal, no final da década de 1960 – cujo anti-academicismo se opõe à erudição do seu último livro – e culminou com sua decisão de escrever seus derradeiros versos em francês.

Marcada por elementos românticos e simbolistas, pelo uso de imagens orientalistas e outras que fazem jogos de contrastes, além de um aspecto declamatório e certo grau de engajamento, a trajetória poética de Jamil foi desvinculada pelos críticos das tendências gerais que caracterizaram outros poetas das décadas. Porém, apesar dessa aparente desconexão estética na literatura que produzia, Jamil estava bem posicionado na cena cultural do seu tempo, ao publicar poesias, ensaios e traduções pelas grandes editoras, escrever periodicamente a veículos da imprensa e frequentar círculos literários como o dos poetas da Geração de 45. Assim, como intelectual, consolidou uma presença para além dos limites da colônia sírio-libanesa estabelecida em São Paulo.

E, apesar de terem sido lidos, em muitos momentos, na chave de um poeta “fora de lugar”, os quatro primeiros livros de Jamil mostram apro-

[30] Idem;

[32] JUNQUEIRA, 2008, p.7

[31] “Pede-se a minha experiência sobre tradução de poesias. Justifica-se: minhas excursões por esses meandros são longas, numerosas, polimorfas, quando não contraditórias: Omar Khayyam, Cântico dos Cânticos, Petrarcha, Boccaccio, Carducci, Safo, Anacreonte, Kipling, Verlaine, Baudelaire e uma infinitade de coisas no limbo do ineditismo (...). Vendo, antes de mais nada, uma resistência psicológica: a pouca disposição em falar de mim mesmo. Mas o que fazer se os outros não falam? A questão não é de somenos: uma abolição ou atenuação da crítica pode levar à autocritica (...). Falei no caráter às vezes contraditório do meu elenco de obras traduzidas: não há nada de afim entre Omar Khayyam e Rudiard Kippling. Contradições também de mim comigo mesmo: Kipling é poeta do imperialismo e eu nada tenho que ver com a história (ou a História). Reclamo, portanto, o direito à incoerência” (HADDAD, Jamil Almansur, “Confissões de um tradutor de poesia”. São Paulo: Trad. e Comun. n.2, 97-108, março de 1983, p. 97).

ximações e afastamentos das tendências líricas dos anos 1930 a 1950. Em relação aos poetas de 1930, além do elo cronológico (Jamil estreou na poesia em 1935), outros aspectos que o aproximam da geração são a poesia de viés político e social que se faz presente, principalmente, em *Orações Negras*. Além desse, o impulso de repensar a liberdade formal propiciada pelo Modernismo, rechaçando a estética da ruptura e da agressão às normas da língua culta<sup>32</sup>, é outra evidência dessa aproximação.

Porém, ao mesmo tempo, Jamil recorre a elementos da poesia romântica e simbolista, criando um imaginário de fantasia, povoado por personagens e situações irreais, onde estátuas se levantam dos túmulos para chorar a destruição da guerra e amantes surgem das toalhas brancas dos altares. Além disso, seus versos parecem estar desprovidos da preocupação em criar uma identidade literária nacional, característica que remete à lírica cosmopolita dos poetas simbolistas, mas também ao projeto de literatura brasileira concebido pelo grupo dos Noigandres.

Além da sua própria biografia, o apuro formal, as preocupações existenciais e o lirismo amoroso subjetivo são características que o aproximam dos poetas de 45. Apesar dessas afinidades, há elementos que o distanciam, conforme atestou Milliet, sendo um deles o aspecto declamatório e grandiloquente de versos como: “Dançam, flutuando à brisa, os teus cachos desnastros... / Que dança e que esplendor! Teu corpo que flexiona,/ todoclareado, miracular,/ me dá a sensação de incrível dança dos astros!”.

Outro aspecto que marcou a trajetória do poeta durante essas décadas foi o uso de imagens orientalistas de beduínas e desertos e, também, a leitura que a crítica fez dele como “poeta oriental” – mesmo ele sendo brasileiro e, até então, interessado pelas tendências de movimentos locais, como o romantismo e o simbolismo. Evidência desse envolvimento é que mesmo os elementos “orientais” da sua poesia são mediados por uma visão romântica, que transforma características da cultura árabe em imagens exóticas. Também devido a esse uso, ele foi considerado poeta de vertente árabe por críticos que, à época, confundiram imagens orientalistas com o que denominaram com a vaga caracterização de “poesia oriental”.

No entanto, apesar do movimento geral de considerá-lo como um poeta “estrangeiro” ou “exógeno” – seja em relação à sua nacionalidade, como em relação à falta de enquadramento nos movimentos literários – fica evidente que suas preocupações líricas estavam imersas na estética e nos debates sobre a história e os rumos da literatura brasileira. Assim, ele escreveu poesia de caráter social, afinado com as tendências dos poetas de 1930; procurou recriar a estética que ficou como legado da poesia modernista; discutiu a identidade poética nacional, a partir do lugar do Barroco na história; e, ainda, contestou a visão de que os poetas

românticos foram importantes, principalmente, porque criaram um projeto de nação brasileira a partir da literatura, argumentando que a relevância deles reside no fato de fazerem parte de uma linhagem universal de poetas malditos. ■

## BIBLIOGRAFIA

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006
- CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- HABCHI, Sobhi. *Les fils d'Orphée - du Mont Liban aux Amériques*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 2004.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Confissões de um tradutor de poesia*. São Paulo: Trad. e Comun. n.2, 97-108, março de 1983.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Alkamar, a minha amante*. (São Paulo, Livraria Editora Record, 1938).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Orações negras*. (São Paulo: Livraria Editora Record, 1939).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Poemas*. (São Paulo, Edições Cultura, 1943).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Primavera na Flandres*. (São Paulo, A Bolsa do Livro Editora, 1948).
- HADDAD, Jamil Almansur. *A Lua do Remorso*. (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1951).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Romanceiro cubano*. (São Paulo: Brasiliense, 1960).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Romance do Rio da Guarda ou O Governador e os mendigos*. (São Paulo: Editora Fulgor, 1963).
- HADDAD, Jamil Almansur. *Sonetos do artífice*. Inédito.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Aviso aos navegantes ou A bala adormecida no bosque - O primeiro livro das Suratas*. (São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980).
- HADDAD, Jamil Almansour. *Avis aux navigateurs - Le premier livre des sourates*. (Paris: Librairie François Maspero, 1977).

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Aeroplano, 2004.

JUNQUEIRA, Ivan. *Roteiro da poesia brasileira, anos 30*. São Paulo, Global Editora, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico, volume II, Janeiro de 1943*. São Paulo: Edusp, 1981.

SILVA, Domingos de Carvalho. "Sobre Jamil Almansur Haddad" in: *Revista Brasileira de Poesia*. São Paulo: fevereiro de 1949.

SILVEIRA, Helena, "Um cavaleiro solitário da poesia brasileira" in: Jornal Folha de São Paulo. São Paulo: 22 de novembro de 1977.

VIEIRA, José Geraldo. "O Boabdil exilado" in: Haddad, Jamil Almansur. *Poemas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*, Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Estadual Fluminense, 2007.

#### JORNAIS

O Estado de São Paulo, 5 de maio de 1988.

Folha de São Paulo, 13 de agosto de 1980.

Exclusividade da Inter-Americana para a Folha da Manhã. São Paulo: Estado de São Paulo (espólio).

#### ENTREVISTAS

Moacir Amâncio, realizada na Universidade de São Paulo, em junho de 2013.

# UM RUMOR NO QUARTO AO LADO: A CONSTITUIÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM “DANCING GIRLS” E “THE MAN FROM MARS” DE MARGARET ATWOOD.

— THIAGO M. MOYANO

#### RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estabelecer uma discussão a partir de dois contos da coletânea *Dancing Girls and Other Stories* (1977) de Margaret Atwood: "The Man from Mars" e "Dancing Girls". Levando-se em consideração a crescente relevância dos estudos voltados para esta manifestação literária, bem como a sua cumplicidade com a teoria pós-colonial e de gênero, esta investigação mostra como a autora se utiliza desta estrutura na constituição de subjetividades não-hegemônicas, as quais, inseridas em um ambiente já demarcado por uma consciência do imigrante, são levadas a um constante exercício de auto-correção, reforçando aquilo que pretendem evitam. Trabalhos de Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Reingard Nischik, entre outros, responderão teoricamente a esta proposta.

**Palavras-chave:** Conto, Pós-colonialismo, Gênero, Margaret Atwood

#### ABSTRACT

This work aims at establishing a discussing based on two short stories from *Dancing Girls and Other Stories* (1977) by Margaret Atwood: "The Man from Mars" and "Dancing Girls". Taking into consideration the increasing relevance of studies concerned with this literary genre, as well as its complicity with both Post-colonial and Gender Studies, this investigation shows how the author appropriates this structure in order to elaborate a criticism through the constitution of non-hegemonic subjectivities, which are inserted in an environment already demarcated by an awareness of the immigrant, phenomenon that leads them to a pattern of constant self-correction, reinforcing exactly what they allegedly try to avoid. Works by Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Reingard Nischik, among others will be the theoretical apparatus of this paper.

**Keywords:** Short Fiction, Post-Colonialism, Gender, Margaret Atwood

*El movimiento que hace andar los mundos está hecho del juego de las diferencias, sus atracciones y sus repulsiones*. (Octavio Paz)

**A**s palavras de Octavio Paz, acima resgatadas, apontam para o cerne das diversas discussões feitas à luz dos estudos pós-coloniais. Em meio a estas, Edward Said (1978) denuncia o olhar ocidental como portador de diversas assunções a respeito do oriental carregadas de estereótipos, as quais têm marcado, ao longo dos séculos, uma história de subalternidade, sempre alicerçada em peças bastante definidas pela hegemonia do colonizador. Reflexões acerca dos efeitos deste histórico processo têm evoluído continuamente em nossos dias, evidenciando-se a importância destas no estudo da formação das diferentes identidades nacionais, bem como na literatura e nas artes a que correspondem. Neste caso, há que se levar em conta um universo conflituoso, por um lado, marcado pelo estigma da diferença, forte delineador de fronteiras e, por outro, pela onipresente disseminação global da informação, a qual aparentemente as dissolve. Paralelamente, em um momento em que evidenciar vozes minoritárias se faz a ordem do dia, no campo dos estudos literários, também se tem percebido, em especial, no decorrer das últimas décadas, um olhar mais atento e cauteloso para um gênero literário, o qual até então havia sido marginalizado: o conto. Em relação a este, Julio Cortázar (1974) nos chama a atenção para a complexidade que o envolve ao tentar assim caracterizá-lo em um de seus ensaios: “de difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Alinhado a tais questões, encontramos, no âmbito da literatura canadense contemporânea, um campo fértil no trabalho de Margaret Atwood, um dos principais e mais representativos nomes da produção do país. Reconhecida não só pela pluralidade de seus escritos, mas também pelo forte apelo de sua atuação nas mais diversas esferas da vida pública, Atwood tem sido, como nos mostra Ann Corall Howells (2006),

ensinada em escolas e universidades por todo o mundo em um vasto escopo de disciplinas da academia: Literatura Inglesa, *Literatura Canadense e Pós-colonial*, Literatura Americana (nos Estados Unidos, onde Atwood é uma escritora “Norte-Americana”, ou até mesmo uma escritora “Americana”), bem como em aulas sobre Estudos de Mulher, Estudos de Gênero, e cursos de Ficção Científica<sup>1</sup> (HOWELLS, 2006, p. 1. Grifo meu).

[1] “in schools and colleges all over the world on a wide range of courses: English literature, Canadian and postcolonial literature, American literature (in the United States, where Atwood is a ‘North American’ or sometimes an ‘American’ writer), as well as women’s studies, gender studies, and science fiction courses. (HOWELLS, 2006, p. 1)

[2] “To justify the teaching of Canadian literature as such, here and now, thirty-four years later, you’d still have to start from the same axioms: i) it exists, and ii) it’s distinct” (ATWOOD, 2004, p. 7)

Este trabalho, por conseguinte, tem por objetivo estabelecer um diálogo entre dois contos de Atwood, retirados de sua primeira coleção de ficção curta, *Dancing Girls and Other Stories* (1977), a saber, “The Man from Mars” e “Dancing Girls”, numa tentativa de mostrar como a autora se utiliza da estrutura do conto na elaboração de uma crítica pós-colonial e de gênero, para focalizar a constituição de subjetividades subalternas, inseridas em um ambiente já demarcado por uma consciência do Outro. Neste processo, estas são levadas a um constante exercício de auto-correção que acaba por reforçar aquilo que pretensamente evitam.

Neste propósito, podemos ver que, inicialmente, as duas histórias assinaladas aproximam-se, fazendo-nos deparar com personagens-narradoras canadenses, de classe média, situadas em um ambiente universitário, lidando coincidentemente com a diferença, isto é, em conflito, seja na própria constituição de seu sujeito-mulher, seja no seu enfrentamento da construção do estrangeiro oriental, tanto do asiático quanto do Oriente Médio.

Tal escolha reflete a presença maciça de imigrantes e seu impacto social na classe média burguesa do país, fato este que já deixou marcas de cunho identitário no corpo da população. Portanto, para além do véu de preconceito por um lado, e a estranheza/admiração que quaisquer deles suscite para si mesmos, deve-se reconhecer sempre-já no horizonte geral de expectativas de nação que ele é plural, e não só expõe tensões não resolvidas; na verdade nutre-se delas.

Um outro ponto a se considerar, dentro deste cenário atwoodiano, seria uma extensão, ou uma alegoria relativa à própria temática da sobrevivência, presente, desde a colonização, na consciência histórica do Canadá, e que se aplicaria hoje, mais do que nunca, aos seus inúmeros habitantes oriundos de outros países.

Esta contingência, a princípio, meramente física, corresponderia a um posicionamento crítico contra-hegemônico que, de certa forma já aparece como um dos temas abordados pela própria autora em sua pioneira coleção de ensaios *Survival: a thematic guide to Canadian Literature* (1977). Nela, desde as primeiras páginas, a escritora destaca a necessidade encontrada no país de se afirmar um caráter nacional via uma produção escrita, em relação, no caso, à produção de seus pares, os EUA e o Reino Unido, sugerindo-se um confronto direto com uma mentalidade colonial. Lê-se: “Para se justificar o ensino da literatura canadense como tal, mesmo nos dias de hoje, ainda há que se começar pelos mesmos axiomas: i) ela existe, e ii) ela é distinta.”<sup>2</sup> (ATWOOD, 2004, p. 7. Minha tradução).

A fim, portanto, de pontuar as singularidades da produção literária de seu país, Atwood afirma que “o símbolo central para o Canadá é indis-

cutivelmente a Sobrevivência, *la Survivance*.” (Atwood, 2004, p.41. Minha tradução). Contudo, esta avanço de uma representação literal da difícil relação entre o ser humano e as mais adversas condições climáticas – nota comum do diário dos primeiros colonizadores para uma virada alegórica: a “sobrevivência” adquire um *status* multifacetado, caracterizando-se como um sistemático processo de formação de identidade nacional no qual resistir se apresenta como uma constante tarefa.

O desenrolar dos contos de Atwood se alinha também a um veio crítico identificado de forma recorrente na elaboração temática da autora, em que, antes mesmo de se pontuar qualquer desestabilização de essencialismos de gênero ou etnia em si, nota-se que a própria noção de verdade é tida como uma pilharia marcada de forma irônica ao longo das páginas do texto (HUTCHEON, 1988, 1990; NISCHIK, 2004). Tal tendência mostra como se abre, assim, por extensão, caminho para a desconstrução de quaisquer posturas convencionais sobre o saber.

Feitas estas colocações sobre o status da Literatura Canadense, de uma forma geral, surge uma outra questão: por que o conto se torna tão representativo da mesma? Tal motivação mostra-se consistente o bastante para nos pausarmos um pouco sobre a problemática do conto propriamente dito e, em seguida, sobre esta especificidade tão peculiar a ser explorada e ilustrada nos contos da autora.

Ricardo Piglia (1999), em *Formas Breves*, propõe uma discussão sobre o conto, afirmando, a priori de modo bastante genérico, que aquilo que caracterizaria a estrutura básica desta forma literária consistiria no princípio de que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). A partir desta premissa, então, ele passa a refletir, a partir de noções como “brevidade” e “concisão”, quais seriam os elementos centrais que diferenciariam o conto de outros gêneros tradicionalmente reconhecidos, como o romance, por exemplo. De acordo com o teórico, o conto traçaria não relatos que se bifurcam, mas implicaria necessariamente em uma duplidade simultânea. O leitor só terá acesso a um dos planos narrativos ao longo da maior parte do tempo, deparando-se com uma revelação somente em seu desfecho. Ademais, ele afirma que nesta estrutura

os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto tem dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias” (p. 90).

Deste modo, enquanto o romance apresentaria um maior número de elementos formais que permitem a elaboração das personagens e a

construção do enredo, o conto dependeria, em sua essência, da tessitura concisa de duas pequenas histórias que não se cruzam, mas que desempenham, em um só texto, funções diversas, guiando o leitor, seja através do esclarecimento, ou do obscurecimento das informações. Ainda no âmbito desta distinção entre o conto e o romance, a leitura de Cortázar (1974), em *Valise de Cronópio*, é consonante com Piglia, quando destaca que

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 1974, p. 151)

A analogia traçada por Cortázar se mostrará profícua nesta análise, uma vez que, partindo-se do pressuposto desta necessária “limitação” que constituiria o conto, veremos que Atwood se apropriará deste aspecto formal ao estabelecer uma crítica a assunções em torno de ambos o sujeito-mulher e o imigrante.

No que tange à relevância deste gênero para a literatura canadense, Reingard Nischik (2007), no capítulo inicial da coletânea *The Canadian Short Story: interpretations*, se debruça sobre o status privilegiado que este teve na produção escrita do país. Para ela, este fato se explica não somente pelas dificuldades historicamente enfrentadas até meados do século XX no mercado editorial local, mas tanto pelo número de grandes escritores que se dedicaram a este gênero, quanto pela grande projeção internacional destes. Lê-se:

[3] “The short story is today generally considered to be a particularly vital genre, if not the flagship genre of Canadian literature. Its continuing success is reflected first of all in the fact that major Canadian writers have almost without exception devoted considerable effort to the form, and have succeeded in producing internationally renowned collections of short stories. Second, several Canadian short-story writers indubitably rank among the world's best – and best known – contemporary writers of short fiction, such as Alice Munro and Margaret Atwood.” (NISCHIK, 2007, p. 1. Minha tradução)

Alice Munro, uma das principais representantes da literatura do país, por exemplo, se dedicou exclusivamente a este gênero, tendo sido definida em sua premiação do Nobel de Literatura de 2013 como “mestra do conto

contemporâneo". Para Nischik, o país passou a se destacar justamente na geração delas, a partir de meados dos anos de 1960. Quanto à obra de Atwood, ela ainda enfatiza que muito embora esta seja marcada por uma notável pluralidade de estilos e formas literárias, suas coleções de contos denotam aspectos peculiares de sua escrita, comentando especificamente os dois contos elencados como objeto da presente discussão,

*Dancing Girls* oferece um breve olhar sobre a desenvoltura da autora: "O Marciano" e "Dançarinhas" lançam um olhar crítico no sonho canadense do multiculturalismo [...] um tema central da coleção são crises de relacionamento que resultam em conflitos identitários, em sua maior parte em nível pessoal e, ocasionalmente, nacional. (pp. 26-27)

Em "The Man from Mars", traduzido para o português como "O Marciano", o leitor é apresentado à jovem Christine, uma estudante universitária que se vê presa em uma relação com um homem asiático que a aborda em um dia no *campus*, em busca de direções. O comportamento incomum deste homem, o qual, a princípio, é interpretado como sendo fruto de um choque cultural entre ambos, se torna ao mesmo tempo intrigante e lisonjeiro para a jovem. É mister destacar que apesar de ela ter se assustado com algumas atitudes daquele rapaz, percebe-se também um aparente esforço de compreensão e entendimento deste "outro", imigrante. Este exercício por parte da protagonista se apresenta como uma pretensa consciência do pós-colonial, a partir da qual ela se policiará a todo momento. No entanto, como o desfecho nos revelará, será também por esta postura que a narrativa construirá o tom irônico sempre presente no trabalho da autora. Neste primeiro momento de interação entre as personagens, quando o rapaz pede que ela escreva seu nome em um pedaço de papel, lê-se:

Christine hesitou. Se fosse uma pessoa de sua cultura, ela teria pensado que ele estava tentando lhe passar uma cantada. [...] Mas este homem não era garçom, era estudante; não queria ofendê-lo. Na cultura dele, qualquer que fosse, essa troca de nomes em folhas de papel provavelmente era uma cortesia formal, tal como dizer obrigada. Ela aceitou a caneta.<sup>4</sup> (ATWOOD, 2003, pp. 10-11)

Assim, lidando com essencialismos de gênero, raça e classe, Atwood elabora um complexo jogo em que a personagem se depara com aspirações ligadas à sua própria posição marginalizada, que passam a ser possíveis nesta interlocução com um estrangeiro. Christine, uma aluna

[4] "Christine hesitated. If this had been a person from her own culture she would have thought he was trying to pick her up. [...] This man was not a waiter though, but a student; she didn't want to offend him. In his culture, whatever it was, this exchange of names on pieces of paper was probably a formal politeness, like saying thank you. She took the pen from him." (ATWOOD, 1986, p. 15).

[5] "above the average height; 'statuesque'; her mother would call it when she was straining" (ATWOOD, 1986, p. 14).

[6] "his pursuit of her had an odd result: mysterious in itself, it rendered her equally mysterious" (ATWOOD, 1986, p. 28).

[7] "now, however, there was something about her that could not be explained. A man was chasing her, a peculiar sort of man, granted, but still a man, and he was without doubt attracted to her" (ATWOOD, 1986, p. 29).

[8] "a dark-haired boy of twelve or so" [...] what was referred to in her family as a 'person from another culture': oriental without a doubt, though perhaps not Chinese" (ATWOOD, 1986, p. 14).

[9] "smelled of cooked cauliflower and an unfamiliar brand of hair grease" (ATWOOD, 1986, p. 15).

mediana que não corresponde aos padrões de beleza estabelecidos por sua comunidade que é descrita como "mais alta do que a média; 'estatural', a mãe dizia quando ela ficava ansiosa."<sup>5</sup> (ATWOOD, 2003, p. 10). No entanto, o súbito interesse que aquele jovem asiático demonstra permite que a mesma se veja como objeto de desejo não só para ele, mas para todo seu entorno: "a perseguição que o rapaz lhe movia produziu um estranho resultado: misteriosa em si, a perseguição lhe tornara igualmente misteriosa."<sup>6</sup> (ATWOOD, 2003, p. 21). Em seu estudo sobre o pós-modernismo e a literatura canadense, Linda Hutcheon (1988) afirma que "para mulheres, a individualidade tem sido frequentemente definida primariamente através de relacionamentos" (HUTCHEON, 1988, p. 142). Conforme lemos nas páginas do conto, Christine passa então a ter um novo *status* apenas no desenrolar deste "misterioso" relacionamento:

Agora, porém, acontecia alguma coisa com ela que não tinha explicação. Um homem a perseguia, um tipo estranho, é verdade, mas ainda assim um homem, e, sem dúvida, sentia-se atraído por ela.<sup>7</sup> (ATWOOD, 2003, p. 22)

Em outras palavras, a representação social do "casal" se mostra mais forte do que qualquer eventual relação em si. Christine é empoderada através de algo que não é, mas que *parece ser*.

Paralelamente, a figura daquele estrangeiro asiático, a qual se contrói ao longo do texto em cima de estereótipos do senso comum, reproduzidos por Christine, sua família e amigos, é frequentemente obliterada, como se estivesse se desenvolvendo concomitantemente na narrativa, mas sem que o leitor tenha acesso a ela, uma vez que o ponto de vista da protagonista está sempre à tona. Este homem, visto por ela como "um garoto de cabelos escuros e de uns doze anos", é reconhecido pela mesma pelo "que em sua família chamavam de 'uma pessoa de outra cultura': oriental, sem dúvida, embora talvez não fosse chinês"<sup>8</sup> (ATWOOD, 2003, p. 9, 10). Além disso, a protagonista nota que ele "cheirava a couve-flor cozida e uma brilhantina de marca desconhecida"<sup>9</sup> (ATWOOD, 2003, p. 10). A estereotipia exacerbada nesta percepção daquele estrangeiro vai ao encontro daquilo que Edward Said denuncia no que tange ao caráter de construção do Oriente pela sociedade ocidental, configurando este como "uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença *no e para o Ocidente*" (SAID, 2007, p. 31). Nas páginas de Atwood, esta figura do oriental, a quem sequer é dada uma identidade nacional precisa, é apresentada de forma muito indireta, principalmente a partir do olhar

daqueles que com ela conviveram, como Christine. O comportamento do rapaz, que de peculiar torna-se não-factível, sempre justificado nas linhas do texto como sendo apenas “diferenças culturais”, só é solucionado no desfecho da história. Após tê-la feito acreditar que estava apaixonado e subitamente desaparecer, um conhecido de Christine, ao ouvir a história, lhe revela o que estaria por trás daquele mistério:

‘Ah, então ele pegou você também’, disse o rapaz, rindo. ‘Tem de ser o mesmo cara que andou rondando o nosso acampamento; vai fazer um ano este verão. Ele seguia todas as moças dessa maneira, um cara baixo japonês ou coisa parecida, de óculos, o tempo todo sorridente. [...] ‘Não pode haver dois iguais, tudo se encaixa. Esse era um cara bem esquisito’.<sup>10</sup> (ATWOOD, 2003, p. 26).

Na sequência, o policial que estava a par dos momentos de perseguição que a personagem havia sofrido telefonou para sua casa com a notícia de que o estrangeiro teria sido deportado, e, ao perguntar-lhe pelo motivo, a jovem fica sabendo que este “começou a fazer a mesma coisa em Montreal, mas desta vez escolheu realmente a mulher errada – a madre superiora de um convento.”<sup>11</sup> (ATWOOD, 2003, p. 26).

O leitor finalmente se dá conta da grande ironia sobre a qual aquela história teria se construído. Sem acesso à totalidade dos eventos, como apregoa Piglia, constata-se o inevitável caráter de perda presente no desenvolvimento do conto: “o que [o leitor] comprehende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada [...] A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção” (PIGLIA, 2004, p. 103).

“Dancing Girls”, ou “Dançarinas”, conto que dá título à coleção de Atwood, também retrata a interlocução entre uma jovem canadense, Ann, porém, desta vez também fora de seu país, residente em uma casa de estudantes nos Estados Unidos, e um estrangeiro, o qual, de modo similar ao que se viu em “O Marciano”, é descrito sem que se especifique exatamente uma identidade nacional. O rapaz que acabara de alugar o quarto contíguo com o de Ann, é definido pela dona daquele pensionato, a Sra. Nolan, como vindo “de um desses países árabes. Eu pensava que usavam turbantes, aquelas coisas assim brancas. Mas ele só usa um chapéu engraçado, feito o dos Shriner”<sup>12</sup> (ATWOOD, 2003, p. 177). Como se pode ver, a incerteza se mantém, não sendo possível, nem mesmo a partir da indumentária, se saber maiores detalhes sobre a terra natal daquele homem. Acessamos apenas especulações por parte de uma mulher que é caracterizada ao longo das páginas do texto também muito

[10] “So he got you too,” he said laughing. ‘That has to be the same guy who was hanging around our day camp a year ago this summer. He followed all the girls like that. A short guy, Japanese or something, glasses, smiling all the time.’ [...] ‘There couldn’t be two of them, everything fits. This was a pretty weird guy’ (Atwood, 1986, p. 34).

[11] “was up to the same tricks in Montreal but he really picked the wrong woman this time – a Mother Superior of a convent” (Atwood, 1986, p. 35).

[12] “is from one of them Arabian countries. Though I thought they wore turbans, or not turbans, those white things, like. He just has this funny hat, sort of like the Shriner” (Atwood, 1986, p. 213).

estereotipicamente: uma estadunidense de classe média e olhar carregado por valores e julgamentos do senso comum. Neste respeito, Said (1978) discorre sobre um continuum em que “houve um reforço dos estereótipos pelos quais o Oriente é visto. A televisão, os filmes e todos os recursos da mídia têm forçado as informações a se ajustar em moldes cada vez mais padronizados” (SAID, 2007, p. 58). Nossa protagonista descreve sua principal interlocutora de forma bastante consciente e irônica. Nas primeiras páginas do conto, por exemplo, Ann relata o diálogo que ouve entre o novo morador e a sra. Nolan:

‘Oil’. A voz alta da sra. Nolan, excessivamente simpática. ‘Estive pensando, meus filhos adorariam ver o seu traje nativo. O senhor acha que poderia vesti-lo e, digamos, descer?’

Uma voz baixa, ininteligível.

‘Puxa, que ótimo! Gostaríamos muito mesmo!’<sup>13</sup> (ATWOOD, 2003, p. 175)

Subsequentemente, Ann confirma sua visão daquela senhora ao refletir: “não são os garotos que querem vê-lo. É ela”<sup>14</sup> (ATWOOD, 2003, p. 175). É digno de nota que esta obsessão daquela senhora pela vestimenta de outras culturas se faz presente em outro momento da narrativa, em que se faz presente a nítida irritação da protagonista por não ser reconhecida como estrangeira, fato que se explica muito provavelmente por ela não ter um biotipo diferente ou qualquer barreira linguística, mas que também é ilustrativo do sentimento geral de obliteração do canadense face à cultura dos Estados Unidos. Ela então narra, com deboche, o fracasso de uma pequena festa que Mrs. Nolan havia planejado. Lê-se:

[13] “Hi”, Mrs. Nolan’s voice loud, overly friendly. ‘I was wondering, my kids would love to see your native costume. You think you could put it on, like, and come down?’ / A soft voice, unintelligible. / ‘Gee, that’s great! We’d sure appreciate it!’ (ATWOOD, 1986, p. 210).

[14] “It isn’t those kids who want to see him, she thought, it’s her” (ATWOOD, 1986, p. 210).

[15] “Wear your native costumes”. She had responded to the invitation out of a sense of duty, as well as one of irony. Wait till they get a load of my native costume, she’d thought, contemplating snowshoes and a parka actually putting on her good blue wool suit. [...] She had all this food ready, and not a single other person was there. She was really upset, and I was so embarrassed for her. It was some Friends of Foreign Students thing. She obviously didn’t think I was foreign enough, and she couldn’t figure out why no one else came.” (ATWOOD, 1986, pp. 213-214)

‘Usem seus trajes nativos’. Ela atendera ao convite por senso de dever, bem como por ironia. Esperem até darem uma olhada no meu traje nativo, pensou ela, contemplando os sapatos de neve e a parca, mas vestindo na realidade o seu bom conjunto de lá. [...] A mulher preparou aquela comida toda e não havia mais ninguém lá. Ela ficou realmente aborrecida, e eu, constrangida por ela. Era uma dessas reuniões das Amigas dos Estudantes Estrangeiros, só para mulheres: as estudantes e as mulheres de estudantes. Ela obviamente não achou que eu fosse suficientemente estrangeira e não conseguiu imaginar por que ninguém mais comparecera.<sup>15</sup> (ATWOOD, 2003, p. 178)

Na presente história, contudo, ao invés de uma trama de obsessão no campo afetivo, deparamo-nos com um cenário de total estranhamento à figura do imigrante “árabe” no micro-universo daquela residência, em

que cada um dos moradores vinha de um país diferente. Ao passo que o sr. e a sra. Nolan, os proprietários, são estadunidenses, Ann, é canadense e há também um pequeno grupo de matemáticos, dois homens e uma mulher, de Hong Kong somados àquele novo morador misterioso. Além de não sabermos exatamente sua origem, neste conto em momento algum o personagem tem fala. O texto descreve apenas rumores indecifráveis e comentários tecidos entre Ann e a sra. Nolan. Este homem, que passa a maior parte do tempo dentro da casa sem se ter nenhuma ocupação que seja do conhecimento delas, tem apenas o estranho comportamento de vez por outra pedir emprestado um aspirador de pó, o que desperta curiosidade e suspeita em ambas. No desfecho do conto, ele resolve dar uma festa em seu quarto na companhia de algumas dançarinas e acaba sendo expulso por mau comportamento.

Um outro fato torna este relato ainda mais peculiar. Ao sair da casa sem nenhum de seus pertences, Mrs. Nolan revela para Ann:

Mas quer saber de uma coisa? Ele não tinha nada no quarto. Nadinha. Só uma mala velha [...] Ele nunca jogou fora a poeira. Estava toda lá no outro canto do quarto. Acho que esvaziava o saco e deixava a poeira lá. Eu não entendo.<sup>16</sup> (ATWOOD, 2003, p. 187).

Nota-se assim que, em partes, as considerações feitas em relação ao “Marciano” se aproximam deste misterioso enredo. Mais uma vez, lidamos com subjetividades não-hegemônicas, ora de mulheres, Ann e Mrs. Nolan, ora do estrangeiro do oriente, este suposto “árabe”. Ao evitar que se faça qualquer assertiva definitiva em torno deste homem e sua verdadeira identidade, a narrativa entra em consonância com as palavras de Howells (2006), quando esta afirma que existem “sinais de um novo interesse crítico na ficção de Atwood, em que a ‘verdade’ em seus romances é vista como um constructo oscilante, ou uma série de jogos de espelho”<sup>17</sup> (HOWELLS, 2006, p. 7. Tradução minha). A obscuridate sempre presente em toda e qualquer descrição da personagem deixa igualmente em aberto qualquer interpretação por parte do leitor. Presente nas páginas do texto em ruídos que não se transformam em sentenças comprehensíveis e visto sempre de relance, ou de costas, esta narrativa que se desenvolve de forma indireta, a partir destes rumores do quarto ao lado, é bastante vaga até mesmo na descrições físicas. A sra. Nolan deixa o leitor ainda mais confuso quando, logo após ter afirmado que este deveria ser do Oriente Médio, afirma: “ele não me parece muito árabe. Tem umas tatuagens no rosto, mas é realmente agradável”<sup>18</sup> (ATWOOD, 2003, p. 177).

[16] “But you know? He didn’t have no things in there. Not one. Just an old empty suitcase?” [...] “Well, he never threw away the dirt. There it all was, in the other corner of the room. He must’ve just emptied it out and left it there” (ATWOOD, 1986, p. 225)

[17] “signs of a new critical interest in the artifice of Atwood’s fiction, where ‘truth’ in her novels is seen as a ‘shifting construct, or a series of tricks with mirrors’” (HOWELLS, 2006, p. 7).

[18] “he don’t look much like an Arab to me. He’s got these tattoo marks on his face. But he’s real nice” (ATWOOD, 1986, p. 213).

[19] “The vast oeuvre of such authors as Atwood and Gallant displays realist, but also metafictional postmodernist characteristics in one and the same text, to such an extent that the new, ‘neorealist’ variety of the contemporary Canadian short story suggests new labels such as ‘crossover fiction’ (David Lodge)” (NISCHIK, 2007, p. 37).

[20] “had to stop looking at the pictures. It bothered her too much, it was bad for her; she was beginning to have nightmares in which he was coming through the French doors of her mother’s house in his shabby jacket [...] She gave her television set away and took to reading nineteenth-century novels [...] When, despite herself she would think about him, she would tell herself that he had been crafty and agile-minded enough to survive, more or less, in her country, so surely he would be able to do it in his own, where he knew the language” (ATWOOD, 1986, pp. 36-37).

Em seu estudo sobre o conto canadense, Nischik (2007) enfatiza que este se desenvolveu no século XX predominantemente dentro de uma estrutura neorealista ou modernista. No entanto, o autor reconhece que as obras de Atwood

apresentam características realistas, mas também pós-modernas metafencionais no mesmo texto, a tal ponto que a nova variação “neorealista” do conto canadense contemporâneo sugere novas categorias, como por exemplo “ficção intercruzada”.<sup>19</sup> (NISCHIK, 2007, p. 37)

Dentro destas formas aparentemente consolidadas do fazer literário, Atwood busca então novas funções e caminhos para a elaboração destas subjetividades minoritárias. Nos contos aqui analisados, ao contrário do que se postula acerca da ficção pós-moderna de Hutcheon, não se encontra a fragmentação em si, mas uma divisão do plano narrativo em que o aquilo que é obscuro é vital para o desenrolar do texto, como sugerido na metáfora de Piglia (1999), que dá título a este artigo: “o que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto, aparece um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; *algo que está no quarto ao lado*. Então, conhecemos a história e podemos concluir”. (PIGLIA, 2004, p. 106).

A real história deste sujeito, vizinho de Ann, se desenvolve apenas ao longo daquilo que não está na superfície do texto. De modo análogo ao desfecho de “O Marciano”, percebe-se que o estranhamento criado pelo imigrante não se justifica a partir de barreiras culturais ou da identidade nacional do mesmo. Assim, Atwood faz com que nossas crenças, já desestabilizadas desde o início do relato, implodam em um clímax que não tem qualquer explicação, a não ser elucubrações das protagonistas, confirmado quão frágeis são estas verdades assumidas de forma gratuita.

Coincidemente, no final de ambas as histórias, deparamo-nos com as protagonistas em um processo de ficcionalização, numa tentativa de assimilar o que acabara de lhes ocorrer. Christine, agora vivendo dentro das expectativas de sua comunidade,

teve de parar de olhar as fotografias. Incomodavam-na demais, faziam-lhe mal; estava começando a ter pesadelos, em que ele entrava pelas portas envidraçadas da casa de sua mãe usando o paletó surrado [...] Ela se desfez do aparelho de televisão e passou a ler romances do século XIX [...] Quando, ainda assim, pensava nele, dizia para si mesma que ele era engenhoso e sagaz o suficiente para sobreviver, mais ou menos, no país dela, logo ele certamente saberia sobreviver em seu próprio país, onde conhecia a língua.<sup>20</sup> (ATWOOD, 2003, p. 28)

Ann também continua cheia de indagações que jamais poderão ser solucionadas acerca daquele misterioso rapaz, e, ao invés de nutrir o remorso por nunca ter tido a coragem de abrir a porta e ver o que se passava naquele quarto no dia em que a sra. Nolan o expulsara com seus amigos e “as dançarinas”, a protagonista também se pega construindo uma narrativa para si, a partir de um ambiente paradisíaco, em que

grupos de pessoas caminhavam felizes entre as árvores, de mãos dadas, não apenas aos pares, mas três, quatro, cinco. O homem do quarto vizinho estava lá, em seus trajes típicos, e os matemáticos, todos em trajes típicos. À beira do riacho um homem tocava flauta; e a seu redor, em longas vestes floridas e chinelas lilás, os cabelos ruivos flutuando em torno dos seus rostos rosados, sorrindo seus sorrisos holandeses, as dançarinas dançavam lentamente.<sup>21</sup> (Atwood, 2003, p. 188)

Estes finais inacabados para as protagonistas, os quais sugerem uma saída metaficcional, ecoam a ironia e a desestabilização de categorias recorrentes na escrita de Atwood. Para ambas as personagens, uma trajetória foi delineada tal qual um duelo, um jogo, contudo, em que não há vencedoras, mas competidoras derrotadas por si mesmas. ■

[21] “groups of people were walking happily among the trees, holding hands, not just in twos but in threes, fours, fives. The man from next door was there, in his native costume, and the mathematicians, they were all in their native costumes. Beside the stream a man was playing the flute; and around him, in long flowered robes and mauve scuffies, their auburn hairs floating around their healthy pink faces, smiling their Dutch smiles, the dancing girls were sedately dancing” (Atwood, 1986, p. 227).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATWOOD, Margaret. *Dançarinas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ATWOOD, Margaret. “Dancing Girls”. In: *Dancing Girls and Other Stories*. Toronto: Seal Books, 1986.
- ATWOOD, Margaret. “The Man from Mars”. In: *Dancing Girls and Other Stories*. Toronto: SealBooks, 1986.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOWELLS, Ann Coral. “Introduction”. In: HOWELLS, Ann Coral (ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: a study of contemporary English-Canadian fiction*. London and New York: Routldge, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1990.
- NISCHIK, Reingard M. (org). *The Canadian Short Story: interpretations*. Rochester, New York: Camden House, 2007.
- NISCHIK, Reingard. “Margaret Atwood’s Short Stories and Shorter Fiction”. In: HOWELLS, Ann Coral (ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge e Nova Iorque: Cambridge UniversityPress, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. MACEDO, José Marcos Mariani. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# A FILOSOFIA DO MICTÓRIO – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE *O CASAMENTO* (1967), DE NELSON RODRIGUES

— JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

## RESUMO

Este ensaio procura traçar, através da análise do romance *O Casamento* (1967), de Nelson Rodrigues, algumas linhas de força para pensar a existência de diferentes projetos de modernidade na literatura brasileira da primeira metade do século XX. A análise se concentra sobretudo no romance de Nelson Rodrigues, e aposta na obra do autor como representativa de um projeto distinto, e mesmo oposto, à tradição inaugurada sobretudo pelo Modernismo paulista. Para isso, procuramos ler o romance e as questões que ele levanta em comparação com o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, lançando mão ainda, quando é conveniente à ampliação da discussão, de um atravessamento por conceitos da psicanálise lacaniana para pensar não apenas os dois autores em questão, mas a corrente de influências que as suas obras tiveram ao longo do século passado sobre a literatura e a cultura brasileiras.

**Palavras-Chave:** Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, antropofagia, carnaval, ritual, obsceno.

## ABSTRACT

*This essay tries to distinguish, by means of the analysis on the novel O Casamento (1967), by Nelson Rodrigues, some main traces in order to think the existence of different projects concerning the problem of Brazilian literature's modernity, by the first half of the 20th century. The analysis focus mainly on Rodrigues' novel, and claims that the authors work can be read as representative of a project which is distinct, and even opposite, to that of the tradition first launched by the modernist movement in São Paulo. To do so, we read the novel and the questions it rises in comparison to the Manifesto Antropófago (1928) by Oswald de Andrade, going through, when we feel it can widen the discussion, some concepts from Lacanian psychoanalysis, to think not only both authors, but the stream of influence that their works have had throughout the past century in Brazilian literature and culture.*

**Keywords:** Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade; anthropophagy, carnival, ritual, obscene.

## 1. BRASILEIRO E MODERNO

**E**m uma entrevista para o programa “Abertura”, da Rede Tupi, em 1979, Plínio Marcos recebe a seguinte pergunta, supostamente enviada por Nelson Rodrigues: “por que você se considera o maior autor [de teatro] do Brasil?”. A resposta de Plínio Marcos, de bate-pronto, esclarece em alguma medida a posição que o autor de *O beijo no Asfalto* ocupava já à época no cenário da literatura e do teatro brasileiro modernos: “Porque eu copio os seus defeitos, Nelson Rodrigues”.

Esse tipo de reação certeira por parte de Plínio provavelmente é um desdobramento do fato de que Nelson Rodrigues era, e ainda é para muitos, tido como o pai no teatro brasileiro moderno, e que, nessa condição, impõe efetivamente um problema, no melhor sentido, para qualquer autor que o suceda. O problema da modernidade da obra rodrigueana, no que se refere não apenas à sua dramaturgia mas também ao seu trabalho como prosador, em romances e crônicas, no entanto, gera uma questão de dupla ordem: em que sentido, exatamente, Nelson Rodrigues é um autor moderno? E de que maneira podemos falar, no seu caso, de uma modernidade *brasileira*? Se indicaremos rapidamente aqui, por um lado, que a sua modernidade é algo ambivalente – mas não é essa a característica de toda a modernidade literária, de Joyce (que sentia como seus contemporâneos mais próximos Dante e Shakespeare) a Eliot e Pound? –, não obstante o esforço interpretativo, por ora, será o da exploração da segunda parte da questão: como a obra rodrigueana se insere na tradição da literatura *brasileira* moderna? Para adiantar a questão, sugiro que esse problema se permite pensar através da relação negativa entre Nelson e o projeto literário da Antropofagia oswaldiana, cujo desdobramento, no âmbito teatral, se projeta sobre o embate entre o teatro rodrigueano e o teatro francamente antropofágico-tropicalista de José Celso Martínez Corrêa, à frente do Oficina. Não interessam, por outro lado e ao menos imediatamente, as diferenças formais entre a dramaturgia e o romance; elas se apagarão na medida em que a relação entre a forma, seja ela qual for, e aquilo que chamo de “a filosofia do mictório”, que se percebe mais claramente no romance *O Casamento*, de 1967, serve, no interior da obra do autor, como uma espécie de arte poética, que pode ser aplicada na interpretação, também, da sua dramaturgia. Dito de outro modo, quem nos interessa aqui não é o Nelson romancista ou dramaturgo, mas o Nelson autor, sem ignorar algumas generalizações nas quais essa noção implica.

## 2. DIZER VS. DEGLUTIR

“- Meu filho, deve-se dizer tudo, exatamente tudo.

Sabino teve medo. “Tudo” menos as fezes do pai. Não diria que, desde de manhã, só pensava na morte do pai. No casamento da filha e na morte do pai. Sentia, por toda a cidade, o cheiro de sangue e urina que há em toda agonia.

Monsenhor dizia:

- O que não se diz apodrece em nós”

(RODRIGUES, 2002, p. 171)

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.

(ANDRADE, 2001)

Alinhando-se a uma determinada narrativa sobre a literatura brasileira, pode-se dizer que o *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade em 1928 é, mais do que um ponto de inflexão na narrativa do modernismo paulista, um dos paradigmas da literatura brasileira moderna. A sua influência sobre a cultura nacional nas décadas seguintes se sente sobretudo nas obras de alguns compositores populares a partir dos anos 1960, mas também em poetas como Ferreira Gullar, Chacal e Chico Alvim, na Poesia Concreta, nas instalações de Hélio Oiticica, na antropologia de Eduardo Viveiros de Castro e no teatro paródico e carnavalesco-ritualístico de José Celso Martínez Corrêa. A obra oswaldiana elabora pela primeira vez o “axioma da deglutição”, caro ao pensamento artístico brasileiro sobretudo na segunda metade do século XX.

O *Manifesto*, publicado originalmente no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, termina assinado: “Oswald de Andrade, em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. A ideia – que mais tarde ganharia contornos sociológicos e historiográficos nos escritos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda – seria a de que aquilo que, até fins do XIX, era percebido como o grande entrave para a modernização da nação – a miscigenação e a presença de certo “arcaísmo” no Brasil às portas da modernidade industrial e urbanizada – seria na verdade o núcleo mesmo da modernidade brasileira e da particularidade da nação. Em Oswald, essa ideia está na base do projeto estético da assimilação de todas as culturas que participaram na formação da cultura brasileira, em especial o pensamento selvagem-indígena, bem como das novidades das artes de vanguarda

que apareciam na Europa. Pode-se dizer com Antônio Cândido que, dialeticamente, o projeto vanguardista de modernização europeu só se realiza plenamente no Brasil, onde o Moderno e o Arcaico permanecem irredutivelmente enroscados<sup>1</sup>.

A princípio, nada mais distante do sentimento de purgação que a obra rodrigueana parece respirar. As premissas de todo esse raciocínio parecem mesmo formar o caldo cultural contra o qual a obra de Nelson Rodrigues se projeta, e seria possível argumentar inclusive que essa é uma das razões pelas quais a assimilação da sua obra foi, em larga medida, retardada por parte de certa ala da esquerda cuja atuação se desdobrou ao longo do período da ditadura militar, e que lia no autor um indesculpável reacionarismo<sup>2</sup>. Em *O Casamento*, o protagonista Sabino busca conselhos morais e práticos junto à figura grotesca do Monsenhor, um padre “vasco e gigantesco”, de voz grossa, articulador de um catolicismo herege e persuasivo, capaz de afirmar, por exemplo, ser apenas nos atos da evacuação da bexiga e do intestino que se está verdadeiramente próximo de Deus. A magreza canalha de Sabino, os seus suores constantes, e – o que interessa particularmente a nós – a sua incapacidade de se alimentar ao longo do romance encontram no Monsenhor uma formulação com força e ares de manifesto, disperso em frases que se repetem ao longo das reuniões entre os dois personagens, a primeira delas, significativamente, no mictório da igreja.

E no entanto, se o “deglutir tudo” oswaldiano não é, ao contrário do que parecem sugerir algumas leituras, um banquete irrestrito e, no limite, acrítico – se o apetite do antropógrafo é, em realidade, ao mesmo tempo voraz e rigoroso; carnavalesco e cirúrgico – o mesmo se pode dizer da “filosofia do mictório”: o seu mote, “dizer tudo”, longe de se pretender uma ferramenta de apreensão direta e imediata da realidade, pressupõe o interdito. Há, entre os dois projetos, uma correspondência formal que diz respeito aos efeitos que a intuição de um centro vazio no interior da ideia de Absoluto provocam – notadamente o de acolher, no último, este vazio como fundamento do próprio projeto. O dizer tudo surge assim

[1] “As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (CÂNDIDO, 1999, p. 127).

[2] Lembremos uma afirmação de Antônio Abujamra sobre o autor: “[...] ele sempre foi odiado pelo público, era considerado pornográfico, um grande reacionário – o que ele mesmo achava – e agora a gente está vendo que ele não era um grande reacionário. [...] Ele faz a tragédia do cotidiano virar comédia; ele faz a comédia do cotidiano virar tragédia” (trecho dito durante programa na Rádio Cultura, por ocasião dos dez anos da morte de Nelson Rodrigues).

no instante em que a impossibilidade de dizer *certas coisas* (as fezes do pai) é mais traumática. Segue-se que a linguagem do romance *vaza* em uma série de excessos insuportáveis que, porque podres, precisam ser expelidos (ou formulados). Assim é com a palavra “masturbação”, que o Monsenhor insiste em repetir, quando Sabino prefere o eufemismo “onanismo”; assim são com os suores, mijos, sêmens, secreções, odores e principalmente vômitos que figuram ao longo de toda a obra.

### 3. OBSCENO VS. RITUAL

“No fundo do mar há imensas florestas menstruadas”  
(RODRIGUES, 2002, p. 204)

No caso de *O casamento*, o lugar de onde surgem as secreções e as palavras que vazam para fora do corpo e para dentro do romance é o do obsceno. O próprio romance se encarrega de ilustrar essa espécie de inconsciente da palavra-corpo com cômica sordidez no capítulo 23. A esta altura do romance, Sabino e a filha Glorinha encontram-se em uma praia, no início da noite. Imediatamente antes, ela havia dito, ainda no carro, no final do capítulo anterior, que detestava a própria mãe. O capítulo seguinte abre, portanto, com a indignação do pai diante da afirmação, ao que Glorinha responde: “Ah, o senhor não me entende, papai! Não é isso. Nas nossas conversas eu sinto, sabe? Sinto que o senhor não diz tudo. Nunca diz tudo”. Sabino então interpela Glorinha, exigindo saber os motivos que a levaram a dizer tais impropérios sobre a mãe. Com cruel ironia, a moça promete que irá dizer tudo, mas antes, quer ir à praia. Sabino tenta encontrar palavras para demonstrar sua fúria, mas emudece. Contrariado, ele obedece. A cena assume, então, os contornos de uma travessura adolescente banal. Sabino se espanta diante da irreverência com a qual Glorinha tira os sapatos e corre em direção ao mar, e põe-se a segui-la, fantasiando com a possibilidade de um assalto noturno (é importante notar que, a esta altura, o leitor já tem a dimensão do significado erótico que os pés têm para Sabino, o que irá reverberar diante dos pés da filha, e mais ainda quando ela ordena, em seguida, que ele também tire os sapatos). Abruptamente, no entanto, a cena é atravessada por uma série de imagens obscenas, posicionadas numa zona de indeterminação entre a voz do narrador e o monólogo interno do protagonista, que Sabino adivinha enquanto caminha sobre a areia: “O mar cheira a esperma, urina velha, sexo mal lavado. Lá longe, estava uma ilha só de pedra. E a ilha não tinha uma flor, um fruto, uma

fonte – só tinha cocô de gaivota”<sup>3</sup>. É o primeiro indício de que algo, por baixo da cena cotidiana e até inocente da travessura entre pai e filha, está inquieto. Mais: as imagens, que irrompem para dentro do texto inadvertidamente, não apenas ameaçam a estabilidade da cena – que em verdade já não existe –, como sugerem que a própria quebra dessa estabilidade (que já fora rompida pela fúria do pai), não passava de um mero desajuste previsível, e mesmo remediável, fossem outras as circunstâncias. O que essas primeiras imagens anunciam é que, no fim das contas, em vista do que está prestes a ocorrer, a explosão paterna diante da prova de desamor que a filha oferecera ficará distante, e mesmo irrelevante. Algo muito maior se move sob a superfície.

A cena segue. Glorinha desafia a fúria anteriormente demonstrada pelo pai com uma pergunta simples, mas profundamente cruel e ambígua: “O senhor gosta de mim?”. Sabino responde que sim, é claro, e se enrola todo, dizendo que gosta de Glorinha *muito mais do que ela mesma pensa*. Ele se cala<sup>4</sup>. “E entre mim e mamãe?”. Sabino tenta sair pela tangente, evocando a diferença irredutível entre esposa e filha, e tenta ainda assumir uma posição de vítima da situação, sugerindo que Glorinha deseja magoá-lo. Rapidamente outra imagem inusitada se instala, reforçando o jogo de súbitas erupções poético-obscuras, que marcam os momentos decisivos nos quais a consciência de Sabino é testada às últimas consequências: “Sabino pensa que no fundo do mar, muito no fundo do mar, há imensas florestas menstruadas”. Glorinha continua, impiedosa: “Papai, posso dizer tudo?”. Sabino faz que sim, e treme. “... o frio parece torná-lo mais magro. Todos os seus ossos estão doendo”, diz o narrador. É contra esse homem amedrontado, reduzido ao próprio esqueleto – contra essa essência dura de homem, reduzido aos problemas duros e às perguntas essenciais – que Glorinha lança: “E se eu não me casasse amanhã?”. Sabino se desconcerta. Agarrando o pai pelo braço, “quase boca com boca”, Glorinha diz tudo: odeia a própria mãe, odeia as irmãs, e não gosta do noivo. Tem-se aqui uma terceira irrupção imagética, e percebe-se como, a cada vez que a operação é repetida, ela

ganhava contornos mais concretos, aproximando-se da cena e interferindo diretamente na maneira como Sabino percebe o seu universo mais concreto e material – como se a palavra assumisse, para o desespero e confusão de Sabino, cada vez mais corporeidade: “Glorinha tem hálito de esperma”. Ele tenta repelir a linguagem obscena de volta para longe, mas ela retorna, mais poderosa: “Não é Glorinha. É o mar. O mar que cheira a certos corrimentos vaginais”. Com uma concisão de verso, essas três frases estabelecem com precisão o movimento de todo o capítulo e, de uma certa maneira, de todo o romance: uma enorme dimensão do corpo da linguagem, no qual repousam certas coisas que foram negadas pela realidade cotidiana das personagens, retorna e desmantela a sua aparente estabilidade simbólica.

A cena avança então, anunciando, se o leitor já estiver completamente identificado com a posição de Sabino – mas é exatamente sobre essa identificação que a cena irá saltar abruptamente, ao final – uma tragédia ou um melodrama familiar: Glorinha deita a cabeça sobre o colo do pai e revela que “gosta de quem não podia gostar”. Ele pergunta quem é. Ela se nega a dizer. Sabino reforça que a filha pode, mais uma vez, “dizer tudo” a ele. Ao que ela responde, sádica: “Por que é que eu hei de dizer tudo, se o senhor não diz nada? O senhor tem medo, medo!”. Sabino gagueja. A filha exige saber se Sabino gosta da esposa. Ele admite que não. Sabino já está, aqui, de quatro na areia, sendo chamado de covarde, absolutamente derrotado, ao ponto significativo em que já “não reconhece a própria voz”. O processo de humilhação e a tensão à qual a sua consciência moral está submetida são tamanhos que o sujeito se torna um estranho para si mesmo, um *outro*. É só então, diante desse outro, que Glorinha pode revelar que o motivo pelo qual detesta a mãe remonta a um abuso sexual, na infância. Mais precisamente, um beijo de língua, num certo dia, no banheiro, depois do banho. Sabino vai à loucura, e ameaça bater na filha. Ela desafia. Ele recua, e se afasta, repetindo consigo que é “católico praticante”, numa tentativa de retornar a si mesmo – ou antes à imagem que tem de si mesmo, como um respeitável chefe de família, cristão, imune às imensas florestas menstruadas e ao cheiro de esperma e de corrimentos vaginais. Incidentalmente, esse não é o único momento do romance em que Sabino “sai de si”. Se, aqui, o *outro* aparece por estranhamento, por diferença, seria possível argumentar que os repetidos vômitos diante do Monsenhor, em outras passagens, são uma espécie de “tornar-se outro” por subtração, por tirar algo de dentro de si, ou que ainda a imagem recorrente das fezes do pai, no leito de morte, também conturbam essa autoimagem que Sabino faz de si mesmo, de “bom filho”. De todo modo, está claro que uma chave operativa fundamental no

[3] Note-se que, para o efeito alcançado por essas irrupções, a forma romance se presta mais que a forma dramática, por conta da figura sempre ambígua do narrador onisciente. Nesse sentido, se a operação aqui posta em jogo se repete em diversas peças do autor escritas para o teatro, em *O Casamento* ela alcança uma amplitude de outra ordem.

[4] Diga-se de passagem que a quantidade de vezes que Sabino se cala, emudece, engasga e tropeça nas próprias palavras, e o uso repetido de reticências, para as suas falas, são também sintoma do descompasso entre o imperativo do “tudo dizer” e a impossibilidade de dizer tudo – ou de dizer certas coisas.

romance é a do descompasso entre a realidade simbólica das personagens – o marido, a esposa, o pai, a filha, o filho, o patrão, a secretária, o amante, o padre, o fiel etc – e uma camada misteriosa, subterrânea, como um magma sob a superfície do romance, em constante ebulação, constantemente negada pelo primeiro plano. Algo muito próximo da ideia de Real<sup>5</sup> na psicanálise, embora não seja o caso, aqui, de entrar em águas lacanianas. Lembremo-nos a notar que é na experiência de *despossessão* de si que o Sujeito se encontra com esse Real traumático, que Sabino experimenta angustiadamente como um Eu insuportavelmente mais “real” que o seu “verdadeiro” Eu<sup>6</sup>.

Aproximando-se do final, a paranoia de Sabino irradia por todo o espaço subjetivo da cena. Ele se pergunta se não fora a filha que se despira diante do Monsenhor, retomando uma passagem de alguns capítulos antes, na qual o padre confessava que uma jovem havia se oferecido a ele, mas se negava a lhe revelar a identidade, plantando a semente que agora se apodera da consciência de Sabino. Ela oferece um último “dizer tudo”, então, e pergunta se o pai não gostaria de saber de quem é que ela realmente gosta. Mas a tragédia suprema de Sabino é que, neste ponto, ele já não precisa mais que se diga tudo. Ele já tem todas as certezas de que precisa, já montou todo o quebra-cabeças. Sabino recusa a oferta, e diz, então, que ele também gosta de alguém de quem não pode gostar – uma pessoa que deveria ser “sagrada” para ele. A filha – num momento de inocência que eleva a tragédia à última potência – pergunta, simplesmente, como se não estivesse participando da cena até então, nem estivesse ela mesma manobrando o jogo o tempo inteiro: “Quem?”. “Sabino agarra a menina. Dá-lhe um violento beijo na boca”. Para o desespero de Sabino, Glorinha se desprende do pai, e se afasta. “A menina passa a mão na boca: - Não foi beijo de pai!”. A partir daí, a queda moral de Sabino é vertiginosa, e o desmantelamento do cenário montado por ele está consumado em meia página de acusações impiedosas por parte de Glorinha, que terminam com: “Eu sempre

achei que o seu amor por mim não era normal”. Ao final, diz o narrador: “Noite escura, não se vê mais a ilha, ilha toda feita de pedra e de cocô de gaivota”. O espetáculo se fecha – como as cortinas de um teatro. A ilha não pode mais ser vista. Mas ainda está ali.

A diferença ontológica entre a abordagem rodrigueana e, para retomar o ponto central, a Antropofagia, é evidente. Se, na linhagem inaugurada por Oswald de Andrade, o aumento era alcançado através da deglutição/assimilação, em Nelson Rodrigues o movimento é o contrário: mira-se uma redução, através de uma série de operações de *vazamento*. Esse vazamento está presente em todos os níveis do romance: no enredo, nos constantes suores, vômitos e secreções expelidas pelas personagens; e na linguagem, como vimos, através da irrupção do obsceno no interior da cena. A relação forma-conteúdo que essas irrupções articulam, no capítulo em questão, por exemplo, revela o dispositivo na sua operação mais dinâmica, e nos autoriza a falar dele como o motor formal da obra. Se, no *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade celebrava o *ritual* de devoração do bispo Sardinha, lançando as bases para a elaboração de uma poética que tivesse como elemento fundamental o potencial profanador (“transformar o tabu em totém”) do carnaval e da subversão de todo o mistério, a poética rodrigueana se projeta radicalmente no sentido inverso, filiando-se precisamente ao mistério, e articulando uma série de desmantelamentos da realidade simbólica pelo contato com essa dimensão interdita, sem, no entanto, totemizá-la. Daí uma série de termos opositivos que podemos sugerir para tatear as diferenças entre os dois autores – mais, entre duas tradições distintas de se pensar o Brasil e a modernidade: se por exemplo, para o antropófago, o que interessa é o selvagem, para além (ou aquém) da civilização, a filosofia do mictório professa o *interdito da civilização*; contra o carnaval, a conversão herege<sup>7</sup>; contra a Comédia, a Tragédia; contra a leveza, a gravidade, e contra a farsa pagã, a purificação cristã da culpa, e o seu fracasso.

[5] Por Real entendemos, aqui, “não um conjunto firme de oposições simbólicas ‘estáticas’ e de exclusões/inclusões, [...] mas o nome de um impasse, de um trauma, de uma questão em aberto, de algo que resiste a toda tentativa de simbolização”, na formulação precisa de Slavoj Zizek (ZIZEK, 2010). Note-se ainda que, no caso do capítulo em questão, uma outra dimensão fundamental do Real pode ser demonstrada, precisamente na insistência com que essas imagens irrompem para dentro do espaço simbólico de Sabino, a despeito da tentativa de afastá-las: a sua ambivalência constitutiva, ao mesmo tempo impossível e inevitável/incontornável.

[6] Há uma correlação formal entre as ideias de Trauma e de Real, no sentido de que, se o trauma se refere a algo que precisa ser negado (ou recalculado) pelo inconsciente para que o sujeito possa perceber-se a si mesmo como uma unidade, o Real é justamente, para Lacan, aquilo que deve ser negado para que a *realidade* (formada pelo compêndio Simbólico-Imaginário) apareça como um Todo coerente.

[7] A heresia, aqui, longe de ser uma negação do cristianismo, funciona, dialeticamente, como o seu suplemento Real, se pensarmos como Fredric Jameson que a blasfêmia “não só exige que tenhamos uma forte percepção da qualidade sagrada do nome divino, mas pode até mesmo ser vista como uma espécie de ritual por meio do qual essa força é reacionada e revitalizada” (JAMESON, 2006, p. 62). Pense-se ainda na quantidade de hereges que, posteriormente, foram canonizados pela Igreja, ao longo dos séculos.

#### 4. EXPIAÇÃO VS. SACRIFÍCIO

Tal como infantes vergonhoso, mudos  
de olhar no chão a censura escutando,  
e lamentando os erros seus miúdos,

tal estava eu, quando ela disse: “Quando  
o que ouças te doer, levanta a barba,  
e mais desgosto colherás olhando”.

[...] pela “barba” ao pedir o meu olhar,  
constatei o veneno do argumento.

(DANTE, “Purgatório”, canto 31, v. 64-68; 2000, p. 72-73)

Às portas do Paraíso, prestes a banhar-se nas águas do rio Lete, Dante enfrenta uma última provação, levada a cabo por Beatriz. Nessa passagem, do canto 31 do Purgatório, o poeta é submetido a um processo de humilhação purificadora, através do qual completará o ritual de expiação da culpa necessário para a entrada no domínio da inocência divina. Após exigir de Dante a confissão dos seus pecados, Beatriz volta-se para o poeta e o repreende veementemente pela displicência com a qual ele teria “baixados as asas” (v. 58) e se resignado a vaidades “de uso limitado” e outros “golpes de ventura incerta” (v. 59-60), depois da morte prematura da musa, anos antes. A humilhação final vem quando Beatriz ordena “venenosamente” que Dante, agora constrangido como uma criança mal-educada, “erga a barba” e a olhe nos olhos<sup>8</sup>.

A figura de Dante infantilizado e repreendido, às margens do Lete, lembra a de Sabino, na praia, diante da filha. A comicidade dos últimos parágrafos do capítulo 23 do romance de Nelson Rodrigues ecoam o desconcerto e a humilhação de Dante diante de Beatriz:

Tropeçou nas próprias pernas e caiu. Primeiro, ficou de gatinhas e, depois, deitou-se de bruços. Certa vez, Eudóxia dissera: ‘Se houver um concurso de bunda, o primeiro lugar, fácil, é de Glorinha’. Na noite escura, não se vê mais a ilha, ilha toda feita de pedra e de cocô de gaivota.

<sup>8</sup> O elemento cômico dessa passagem foi analisado por Giorgio Agamben, em um ensaio intitulado “Comédia” (AGAMBEN, 1999), no qual o filósofo investiga o significado do termo “comédia” no título do poema.

Ele está chorando:

- Glorinha não entendeu. Eu não sou incestuoso. Eu não desejaría a minha própria filha.

(RODRIGUES, 2002, p. 208)

Ao contrário da *Divina Comédia*, no entanto, não há, ao menos à primeira vista, redenção em *O Casamento*. Se, em Dante, como sugere Agamben, a humilhação é um dispositivo articulado com o objetivo de interromper a pulsão trágica da experiência erótica<sup>9</sup>, e reorientar o eixo do problema da culpa da Natureza para a Pessoa – e portanto da Tragédia para a Comédia –, o elemento trágico em Nelson Rodrigues reside exatamente na incompletude dessa operação de purgação. Temos o pecado (o desejo pela própria filha, e o beijo) e a humilhação (tanto nas palavras avassaladoras de Glorinha quanto da postura patética em que Sabino se encontra, ao final da cena) mas a possibilidade de que se formulem o arrependimento e a confissão permanece restrita à manifestação oblíqua da pura negação: “Eu não sou incestuoso. Eu não desejaría a minha própria filha”, são as palavras finais do pai, às quais escutamos desconfiados. Sabino aproxima-se então de um estranho híbrido entre herói trágico e cômico – nem tanto um nem tanto outro: ele não tem a força do herói trágico clássico, que, como Édipo, arranca os próprios olhos para excluir à vista a própria vergonha<sup>10</sup>, mas ao mesmo tempo não encontra a redenção que o herói cômico por excelência – Dante – encontra, ao final da jornada. Nesse sentido, podemos vislumbrar a possibilidade de tangenciar o problema da modernidade de Nelson Rodrigues por essa via turbulenta, mas interessante: Sabino é um moderno precisamente no sentido em que não é *nem* trágico *nem* cômico – é ambos, e é nenhum. Algo parecido ocorre – de modo bastante distinto, é claro – com os heróis de Kafka, embora ali a chave penda (se é que pende) para a comicidade,

<sup>9</sup> “Na teoria do amor descrita por Virgílio no Canto 28 do Purgatório, a experiência erótica deixa de ser um conflito “trágico” entre inocência pessoal e culpa natural, e se torna uma cômica reconciliação entre inocência natural e culpa pessoal. [...] Essa passagem da culpa natural – trágica – para a culpa pessoal – cômica – é articulada através da teoria de Dante sobre a vergonha” (AGAMBEN, 1999, p. 15).

<sup>10</sup> É discutível se a rendição de Sabino, no final do romance, à polícia, é comparável ao gesto trágico, num sentido mais rigoroso.

enquanto, no caso de Nelson, ela pende (certamente) para a tragédia<sup>11</sup>.

Podemos ler a afirmação de Abujamra, citada acima, à luz desse mecanismo, agora: “Ele [N.R.] faz a tragédia do cotidiano virar comédia; ele faz a comédia do cotidiano virar tragédia”. Não é um simples jogo de inversões. Com um acento inegavelmente grave, o que se mantém constante é justamente o *cotidiano*: não há espaço para transcendência, não há possibilidade de redenção. Por mais que o próprio Nelson Rodrigues dissesse, em várias ocasiões, que encarava o teatro como uma experiência religiosa, a sua obra, objetivamente, aponta para o sentido contrário. Ao menos, essa é uma religião moderna, no sentido do seu desencantamento. É a religião, se assim se quiser, na qual Deus está mais próximo da bexiga e dos intestinos que do coração, e cujo templo é o mictório. “Sabino, quando eu mijo eu me sinto um jumento”, diz o Monsenhor, e repete: “Mijo bonito como os jumentos” (RODRIGUES, 2002, p. 49).

Tudo isso é bastante distante da devoração ritualística do bispo Sardinha. Se, para o antropófago, o centro em torno do qual uma ontologia particular se constrói é o sacrifício do pontífice, aqui estamos mais próximos da operação expiatória da vergonha e da humilhação, da transferência da culpa – do vazamento do Real, em oposição à inversão carnavalesca do Simbólico, para pôr novamente a questão em termos lacanianos.

## 5. LITURGIA E CARNAVAL

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.

A humana aventura. A terrena finalidade.

[...]

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido

<sup>11</sup> Também é possível formular essa distinção entre a determinação e a indeterminação do sujeito como a parte constitutiva do próprio sujeito moderno, dividido entre a particularidade do seu papel objetivo no interior de um determinado complexo de coordenadas simbólicas e imaginárias (pai, filho, pai, marido, amante – mas também brasileiro, patrônio, homem, heterossexual, herói trágico, católico etc) e a universalidade da sua indeterminação constitutiva. Talvez a ideia de Sujeito dividido de Lacan (\$) remonte precisamente a essa dimensão que o sujeito moderno experimenta, de não ser mais capaz de identificar-se completamente com o papel que ele representa dentro, digamos, de uma sociedade – o que explica porque a angústia de retornar rapidamente para um terreno simbólico seguro, seja ele já conhecido ou não, seja tão presente hoje. Para o nosso contexto, talvez isso indique ainda porque a ideia que orienta o pensamento brasileiro moderno hegemônico, ao menos no nível da sua apropriação por dispositivos ideológicos de identificação nacional (isso é, a ideia de que a nossa *indeterminação* enquanto nação é a nossa *particularidade* nacional) não é uma ideia dialética, mas apenas uma reorientação regressiva do problema da indeterminação do sujeito moderno do campo da universalidade de volta para o campo das particularidades simbólicas (no caso, a particularidade do ser *brasileiro*). Diga-se de passagem, o papel central que tem aqui certo afeto pelo arcaísmo constitutivo das nossas instituições não deve ser menosprezado.

de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

(ANDRADE, 2001)

Nesse sentido, embora haja uma atmosfera eminentemente místico-religiosa, tensionada por um vetor certamente não-ortodoxo, não há no romance a celebração de uma *liturgia*. O momento em que isso se torna mais concreto é, evidentemente, na recusa do Monsenhor em celebrar o sermão do casamento de Glorinha, no capítulo 28:

- Sabino, vim aqui para te dizer o seguinte: não vou fazer sermão nenhum.

Sabino exagera:

- Mas o que é isso, não faça isso. Eudóxia vai ficar inconsolável, monsenhor. E eu mesmo, comprehende?

O padre coça a cabeça:

- Escuta, escuta. [...] O discurso que eu fizesse seria incendiário, subversivo.

- Subversivo como? O senhor quer dizer político?

O outro ria com sarcasmo feroz:

- Político? Ah, nunca! Para mim, política não é nada. É zero. Espera, espera. Você tocou num assunto que me interessa muito. Por exemplo: o crime político. Um César apunhalado é fósforo apagado. O falso patético, percebeu?

Então impulsivamente, Sabino o interrompe:

- Monsenhor, uma pergunta, uma pergunta.

Continua, rouco de desespero:

- Qual é mais importante, na sua opinião, o assassinato de César ou o defloramento de uma epiléptica? Sim, de uma epiléptica durante o ataque.

- Como? Não entendi. Fale outra vez.

Sabino repete, e acrescenta:

- Ainda mais tratando-se de uma menina de treze anos?

Monsenhor diz, gravemente:

- A comparação é boa, é boa. Eu fico com o defloramento. E veja você como, no confronto, o assassinato de César fica reles, ordinário, de quinta classe.

(RODRIGUES, 2002, p. 248-249)

Depois que o Monsenhor anuncia que não irá celebrar o casamento, o eixo da conversa muda rapidamente, precipitando-se por uma espiral vertiginosa que atravessa o assassinato de César e termina caindo sobre

um dos traumas de Sabino, isso é, ter ele deflorado a sobrinha epiléptica durante um ataque. Já estamos nos últimos capítulos do romance, e é justo dizer que Sabino, de certa forma, “apreendeu” o funcionamento do universo dentro do qual está. Isso é, depois do episódio traumático da humilhação sem expiação na praia (cap. 23), aqui é o próprio Sabino quem “diz tudo”, antes do Monsenhor. É uma inversão da dinâmica entre os dois personagens, que usualmente, ao longo do romance, consiste no Monsenhor funcionando como o operador da irrupção deste Real traumático (lembremos da cena em que o padre praticamente obriga Sabino a vomitar), e em Sabino sofrendo esse processo, indefeso. Aqui, é como se Sabino descobrisse o funcionamento dessa dinâmica e a antecipasse. O resultado é a cumplicidade, simplesmente, do Monsenhor, que passará então a desenvolver a sua teoria sobre os noivos terem de “unir as suas chagas” – revelando ser este o tema do sermão que ele não realizará – e, logo em seguida, admitirá que desistiu do sermão quando lhe ocorreu que, na verdade, os noivos só estariam pensando no “coito de logo mais”. A sacada aqui é muito singela: não é o *conteúdo* do sermão que é inútil – visto que o Monsenhor praticamente o realiza, em particular, para Sabino; inútil é a *cerimônia*. O que é rejeitado pelo Monsenhor é a *forma* da liturgia – não o seu conteúdo, que, pelo contrário, é constantemente reafirmado, como uma espécie de arte poética final do romance: “Todos nós somos leprosos! E não há exceção. Nenhuma, nenhuma. Somos leprosos. [...] Assuma a sua lepra. E não a renegue, nunca! É a sua ressurreição, homem!”, diz o Monsenhor, se despedindo de Sabino pela última vez. A sabedoria do Monsenhor está na descoberta de que o “dizer tudo” é *incompatível* com qualquer estrutura simbólica pré-determinada, e em reconhecer a limitação da celebração litúrgica para este fim. O dizer tudo como o Real (lembremos que uma das suas definições é o “ponto de impossibilidade da formalização”) não tem lugar dentro do universo simbólico determinado da liturgia cristã, do casório, da missa – nem mesmo da história, da política, da moral (“Eu fico com o defloramento!”). Como se o Monsenhor adquirisse, neste ponto, uma consciência extra-narrativa – como se ele tivesse observado de perto a jornada de Sabino, como se tivesse presenciado a sua humilhação trágica e desnecessária na praia – ele nega todo ritual e toda celebração (não é preciso dizer que o carnaval antropófago ou a celebração dionisíaca do Oficina passam a léguas deste ponto) como via de acesso para a ressurreição: a redenção transfere-se novamente para o plano subjetivo, mas, dessa vez, não-mediado por qualquer prática litúrgica, seja o sermão, seja a expiação dantesca – ambas liturgias determinadas eminentemente pelo *discurso* e pela sua realização *em ato*. Se, na liturgia,

ato e discurso são uma e a mesma coisa<sup>12</sup>, o que o Monsenhor sugere, ao final, é a reorientação da dimensão litúrgica do discurso para o da ação direta – o que implica, consequentemente, na desativação do dispositivo litúrgico de um só golpe. “Assuma a sua lepra”: a ordem pode sem problemas estar inscrita em um plano discursivo, no sentido simples e amplo de que é *dita*; no entanto, ela não se realiza imediatamente, não porque é adiada, mas porque, no nível do sujeito, é impossível. Nela, discurso e ato estão novamente cindidos, devido à emergência de um colateral simbólico no interior da forma artística. É uma curva dramática impressionante para uma personagem que iniciou o seu sofismo herege no mictório do confessionário. ■

[12] Pense-se, por exemplo, na dimensão performativa que a liturgia possui, no sentido de que, nela, o discurso é em si a sua própria realização, em falas como “Eu os declaro marido e mulher”, ou “Eu declaro o réu culpado”. Sobre isso, e a relação entre o “Mistério e o Efeito”, cf. AGAMBEN, 2010.

**JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES** – Bacharel em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos da Linguagem-IEL da Unicamp, e aluno do programa de Mestrado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Endereço eletrônico para contato: [j.mostazolopes@gmail.com](mailto:j.mostazolopes@gmail.com)

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Opus dei*, ed. Boitempo, São Paulo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *The End of the Poem*, Stanford University Press, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, trad. Ítalo Eugênio Mauro, ed. 34, São Paulo, 2000.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, in. *Obras Completas de Oswald de Andrade*, ed. Globo, Rio de Janeiro, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, Publifolha, São Paulo, 1999.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*, ed. Ática, São Paulo, 2006.
- RODRIGUES, Nelson. *O Casamento*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
- ZIZEK, Slavoj. “Deleuze and the Lacanian Real” in: *The Symptom II (Spring)*, 2010. Disponível em: <http://www.lacan.com/zizrealac.htm>.

# LAVA

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

# QUAL É A VERDADEIRA?

(DE CHARLES BAUDELAIRE):  
ARMADILHAS DA IMITAÇÃO E DA CRIAÇÃO  
NA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

— JULIANA MICHELLI S. OLIVEIRA

## RESUMO

O presente artigo tenciona discutir o enigma contido no poema em prosa “Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real”, da obra *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, a partir da análise do poema e de um breve estudo sobre a noção de *mímesis* e os referenciais de imitação presentes no livro X de *A república* de Platão, na *Poética* de Aristóteles e na *Doutrina da arte* de Schlegel. Sugere-se que a personagem Benedita e seu duplo, inicialmente alegorizados no título, organizam-se como símbolos que dialogam com as formas poéticas clássica e moderna. Nesse jogo simbólico, o narrador enuncia questões concernentes à própria prática de escritura, evidencia de que maneira sua proposta participa da tradição poética e fornece pistas para a compreensão de seu enigma.

**Palavras-chave:** *mímesis*, tradição clássica, modernidade, Charles Baudelaire

## ABSTRACT

*This paper aims at discussing the riddle present in the prose poem “Which is the real one? The Ideal and the Real”, from the work *Paris Spleen* by Charles Baudelaire, from the poem analysis and a brief study of the concept of *mimesis* and of the imitation references in the Book X of Plato’s Republic, in Aristotle’s Poetics and the Philosophical Doctrines of Art by Schlegel. It is suggested that the *Benedicta* character and her double, initially allegorized in the title, are organized as symbols that dialogue with the classical and the modern poetic forms. In this symbolic game, the narrator sets out issues concerning the practice of writing, evidences how his proposal is part of the poetic tradition and provides clues to the understanding of his riddle.*

**Keywords:** *mimesis*, classical tradition, modernity, Charles Baudelaire

## 1. DECIFRA-ME

**N**o poema em prosa XXXVIII de *Le Spleen de Paris*, “*Laquelle est la vraie? L’Idéal et le Réel*” (“Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real”), de Charles Baudelaire, o narrador se vê diante de um cadáver recém-enterrado e uma aparição espectral. A pergunta contida no título ressoa por todo o texto: “Qual é a verdadeira?” Seria a defunta cuja beleza era excessiva, que conhecemos apenas por meio das recordações do narrador e agora se encontra no fundo de uma cova, ou seria aquela que irrompeu como uma alucinação, reclamando seu lugar no mundo e atestando enfaticamente sua veracidade?

Para buscar uma resposta à questão, inicialmente seguiremos os vestígios deixados no léxico, nas repetições, nos paralelismos, nos tempos e no espaço do poema, para então propor uma discussão sobre o significado dessa armadilha<sup>1</sup>.

### 1.1. Os enigmas

Publicada postumamente, em 1869, a obra *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, foi escrita ao longo de 15 anos. Segundo Labarthe (2000, p. 13-18), nas anotações do poeta são mencionados diferentes títulos, que variam em frequência e perspectiva: *Poèmes nocturnes*, denominação que buscava inserir os textos do autor no ciclo noturno e melancólico dos *Tableaux parisiens*; *Le Promeneur solitaire*, que se relaciona à obra *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau; *Le Rôdeur parisien*, proposta que põe em destaque a figura do *flâneur*. Mas Baudelaire oscila, especialmente, entre dois outros títulos: *Petits poèmes en prose* e *Le Spleen de Paris*. O primeiro, mais recorrente em sua correspondência, acentua o paradoxo formal da prosa poética e o caráter fragmentário da obra, e o segundo revela o estado de alma que serviu de base para a produção dos textos na capital da dor: a melancolia.

Baudelaire discorreu sobre a elaboração de *Petits poèmes en prose* na dedicatória endereçada a Arsène Houssaye, redator-chefe de *La Presse*: cada um dos poemas é um fragmento de uma grande serpente cujas vértebras podem ser lidas em sequência ou separadamente (BAUDELAIRE, 2003, p. 59); cada uma das partes ou a diversa combinação entre elas regenera a estrutura, ou refaz a unidade, fundada numa experiência individual. Sem rimas, mas musical, a prosa poética surge como uma renovação da forma: “maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia e aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 2003, p. 60). Os poemas em prosa buscam traduzir a experiência na ci-

[1] O original em francês e a tradução do poema em prosa estão disponíveis no Anexo.

[2] Contidos no trecho “une certaine Bénédicte” (“uma certa Benedita”).

[3] A utilização do vocábulo “atmosfera” no poema “Qual é a verdadeira?” parece dialogar com a obra *Os devaneios do caminhante solitário*, de Rousseau. Das projeções da mutável interioridade no mundo e das reverberações do mundo na interioridade criou-se a ideia da existência de uma “atmosfera” que pode recobrir o sujeito e o exterior. A busca do conhecimento pormenorizado das modificações da interioridade motivou a conhecida frase de Rousseau (1986, p. 27): “aplicarei um barômetro à minha alma”.

dade em transformação, acompanhando a movimentação das multidões e as contradições que afloram do meio urbano. As inovações formais e temáticas introduzidas por *Le Spleen de Paris* tornam a obra inclassificável.

O poema em análise possui dois títulos: “Qual é a verdadeira?” e “O Ideal e o Real”. Eles sintetizam a problemática da duplicação da personagem Benedita recém-enterrada, a partir da irrupção de um espectro idêntico a ela, que surge acima de sua tumba. O primeiro título põe em dúvida qual delas seria a verdadeira (a morta ou a alucinação), e o segundo parece sugerir uma alegoria para a duplicação: a morta como o **Ideal** e o espetro como o **Real**. Com essa primeira chave de leitura fornecida pelo título, a interrogação nos encaminha para um campo mais preciso: Qual é a verdadeira? A Ideal ou a Real?

Saídas de um poema em prosa que rompe com os gêneros tradicionais e que, assim como *As flores do mal*, advém da mistura de estilos (*Stilmischung*), quem seriam essas personagens que estimulam reações tão disparem? Cabe ao narrador-personagem (e ao hipócrita leitor, seu igual, que cai na mesma armadilha) a decisão. O que parece mais verdadeiro? Uma imagem que advém de uma idealizada lembrança do passado ou uma que resulta de uma alucinação no presente?

### 1.2. Bênção ou maldição?

O poema em prosa “Qual é a verdadeira?” organiza-se em quatro parágrafos, sendo os dois primeiros destinados à descrição da Benedita que jazeu. As indeterminações que acompanham o nome dessa personagem – o artigo indefinido feminino *une* e o pronome *certaine*<sup>2</sup> – reforçam a incerteza das considerações do narrador. Essa personagem imprecisa enchia a “atmosfera de ideal”, expressão que acentua a identificação entre ela e o primeiro termo alegorizado do título. Porém, desta vez, o vocábulo “ideal” surge como um nome comum e associado a um termo importante do léxico romântico: atmosfera (*Stimmung*)<sup>3</sup>.

O vocábulo *Bénédicte* (Benedita) significa “bem nomeada”, “benigna”, “aquele que recebeu uma bênção”. A primeira acepção da palavra relaciona-se à nomeação e põe em relevo o recebimento de um nome conveniente, adequado. Tendo-se em vista que a atividade de criação na qual os escritores se engajam consiste basicamente na diferenciação de objetos e na nomeação dos seus achados, o nome da personagem aproxima-se da produção que cumpriu os objetivos pretendidos pelo escritor.

O nome da personagem também pode aludir às ações bem-intencionadas, complacentes, que visam o bem, o que lhe imprime uma certa moralidade e a associação a valores positivos. Por fim, o terceiro signi-

ficado introduz a noção de consagração, ou seja, o reconhecimento ou o recebimento de um favor divino. Não parece um acaso o fato de o tema de “*Bénédiction*” (“Benção”) – primeiro poema de *As flores do mal*, na seção “Spleen e Ideal” – ser o trabalho do poeta. Aquilo que a personagem carrega no nome pode corresponder ao ofício e desejo do narrador: o trabalho fértil com as palavras (bem dizer) e a consagração da obra nos tempos presente e futuro. Ademais, nos olhos da musa, que “difundiam o desejo da grandeza, da beleza, da glória e de tudo aquilo que faz crer na imortalidade” (BAUDELAIRE, 2003, p. 180, tradução nossa), encontra-se o próprio anseio do narrador refletido, que, de maneira sintética, corresponde à palavra “imortalidade”. Desta maneira, os elementos que compõem a personagem (nome, características e efemeridade) revelam-se não apenas como uma alegoria<sup>4</sup> da obra de arte, mas como uma condensação de sentidos em um único lugar: a personagem Benedita é a obra de arte que se assenta no Ideal. Essa forma compacta de significação, nos termos de Gadamer (1985, p. 53), recebe o nome de símbolo<sup>5</sup>.

Apesar de o narrador e a personagem serem próximos, não há registro de interlocução entre eles. Muda, referência distante e inatingível, Benedita se faz conhecer apenas de maneira indireta, por meio da memória do “eu lírico” e da leitura que ele fazia dos conteúdos difundidos pelos olhos da personagem, o que criava uma espécie de jogo de espelhos que não apenas os refletia, mas atravessava ambos, conectando-os. O verbo utilizado para caracterizar a relação entre o narrador e Benedita no primeiro parágrafo é conhecer, ou seja, ter uma ideia aprofundada de algo ou ter experiência de alguma coisa. Ao conhecer Benedita, conhecemos o narrador.

Modelo que difunde os desejos estéticos, morais e intelectuais do “eu lírico”, trancada numa caixa como um objeto de valor, como uma obra acabada e “incorruptível”, Benedita é tratada com o possessivo *mon trésor* (meu tesouro) e jaz sob o domínio do narrador, que nos informa a existência e o falecimento da personagem. As circunstâncias da morte da Benedita são desconhecidas e questionáveis. Quem a teria matado?

Como o próprio narrador atesta, a beleza da personagem era insustentável e não poderia durar muito tempo. Diante da morte do objeto amado, o que restaria ao “eu lírico”? Uma melancólica busca do objeto perdido que nunca se concluiria? A mortalidade da personagem aproxima da natureza e sua beleza idealizada perece junto com a vida humana: “nenhum poema emblemática tão fortemente que a morte seja uma marca da realidade que nega a efusão idealista”, propõe Labarthe (2000, p. 46).

A curta duração da experiência do luto está expressa na organização temporal do segundo parágrafo, que prenuncia a conversão da morte “como fim” em morte “como recomeço”. Nesse parágrafo, verifica-se,

[4] Alegoria (do grego *allo*: um outro; e *agoreuein*: dizer) como uma referência a algo diferente de si, um suposto de sentido.

[5] Noção que será desenvolvida na próxima seção.

[6] “Violence hystérique et bizarre”, no original.

na mesma frase, o emprego sucessivo de três marcadores temporais: *longtemps*, *quelques jours* e *un jour*, que parecem simular o escoamento do tempo de vida, à maneira de uma ampulheta – da maior acumulação de tempo (*longtemps*) até o último dia (*un jour*) –, em direção à morte. No mesmo parágrafo, essa imagem de um tempo que se esvai é substituída por um tempo cíclico, de repetições, prefigurado na estação “primavera”.

Depois da afirmação de que a Benedita Ideal está morta e enterrada, o poema em prosa começa a exalar novos odores; a sepultura de madeira perfumada que contém a morta mistura-se ao incensório da primavera. Em meio aos odores que se mesclam e com o olhar (talvez melancólico) fixado no tesouro que acabou de ser sepultado, irrompe, no terceiro parágrafo, uma pequena criatura semelhante a Benedita, mas menor, batendo seus pés sobre a terra, com uma violência histérica e bizarra<sup>6</sup>.

Essas duas características que qualificam a violência com a qual surgiu a pequena criatura são importantes palavras do dicionário bau-delairiano (LABARTHE, 2000, p. 48). A hysteria, do grego *hystera* (“matriz geradora”, “útero”), sucede de “uma distribuição anormal das excitações ou estímulos no sistema nervoso” (BOCCA, 2011, p. 886), conforme definição publicada por Freud em 1888. Ao lançar o olhar sobre o distúrbio no ensaio “Madame Bovary par Gustave Flaubert”, Baudelaire (1976, p. 83, tradução nossa) vê nesse reservatório de tensões uma possível fonte da criação literária: “A hysteria! Por que este mistério fisiológico não faria o fundo e o cerne de uma obra literária, este mistério que a Academia de Medicina ainda não resolveu [...]?”.

Já o termo “bizarra”, segundo Labarthe (2000, p. 49, tradução nossa), relaciona-se àquilo que “excede e distorce a forma, como uma dissonância ao seio da harmonia e da beleza”. Refere-se às formas irregulares, que se contrapõem à regularidade das formas clássicas, indicando a originalidade e a efemeridade das coisas mortais, e a impossibilidade de reproduzi-las (PAZ, 2013, p. 81).

A criatura, represa de tensões e de formas que desobedecem aos regulamentos, surge repentinamente no cemitério – espaço geralmente tomado pelo silêncio, palco onde serão anunciados os destinos. O impacto de sua manifestação constitui uma experiência de choque, não apenas para o narrador ao vê-la substituir a visão grandiosa da defunta, como também para o leitor, envolvido com a imagem do passado que a antecedeu. Se, nos dois primeiros parágrafos, há de se aproximar daquela que é sede de construções idealizadas e impregnadas de valores positivos, no parágrafo seguinte, tende-se ao afastamento da pequena criatura, não apenas em razão do sobressalto causado pelo seu surgimento, mas também pela repulsa que ela estimula.

A presença da experiência do choque, da impulsão misteriosa que gera ou permite a ação, é recorrente<sup>7</sup> na obra de Baudelaire. Esse impulso seria responsável pela liberação das forças represadas, permitindo seu fluxo impetuoso. Seu correspondente comportamental seria orientado pela conversão do humor depressivo ao maníaco nos temperamentos melancólicos. Ademais, parece reproduzir aquilo que se passava nas turbulentas cidades, inundadas pela nova dinâmica das invenções mecânicas industriais, responsáveis pela substituição progressiva dos movimentos humanos por outros súbitos, instantâneos, como sugere Benjamin (2002, p. 160).

Apesar de se assemelhar à Benedita Ideal, o vulto surge como um recomeço que possui características distintas da matriz. Espécie de duplo da morte, versão reduzida de Benedita, a pequena criatura não pertence ao passado, mas ao presente e, diferentemente da personagem descrita nos dois primeiros parágrafos, faz questão de se apresentar: “Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu! Uma famosa canalha!” (tradução nossa)<sup>8</sup>. E completa: “E, como castigo da tua loucura e de tua cegueira, tu me amarás tal como sou!” (tradução nossa)<sup>9</sup>. Essa versão invertida, que Labarthe (2000, p. 48) chama de Maldita (mal nomeada), trata o narrador com o pronome pessoal “tu” (*tutoyer*), que indica familiaridade, proximidade. O ideal de imortalidade é subvertido com a Benedita Real, que o associa à canalhice. Comunicativa e autodepreciativa, essa figura enigmática fornece uma resposta à indagação contida no título, quando afirma ser a verdadeira. Apesar de parecer uma alucinação, ou ainda um desdobramento da falecida, dá evidências mais concretas de sua existência, pois materializa-se pela palavra e, sob os olhos do narrador, o amaldiçoa.

Diante da assombrosa aparição que vaticina, o “eu lírico” retruca a condenação da pequena canalha: “Não, não, não!”, diz ele, acentuando a rejeição de modo veemente, com repetidas batidas dos pés no chão.

## 2. OU TE DEVORO

A despeito de recusar a “Maldita”, o poema em prosa fornece vários indícios da proximidade, ou ainda da identificação, entre a aparição e o narrador. O primeiro deles, já visto, é o uso do pronome “tu”. Outro indício está presente no momento em que o narrador percutiu animosamente os pés no chão imitando o movimento da pequena criatura, em uma espécie de espelhamento de seu gestual. Além disso, verifica-se uma confluência de sons composta pelas alterações da consoante “p” de início manifestada em palavras do terceiro parágrafo, simulando o som

[7] Outro exemplo da presença do choque na obra do autor pode ser visto no poema IX, “O mau vi-draceiro”: “Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropre à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables” (BAUDELAIRE, 2003, p. 78).

[8] “C'est moi, la vraie Bénédic-ta! c'est moi! une fameuse canail-le!” (BAUDELAIRE, 2003, p. 181).

[9] “Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis!” (BAUDELAIRE, 2003, p. 181).

das batidas dos pés da “Maldita” (*petite, personne, piétinant, punition*) e, depois, no quarto parágrafo, as batidas dos pés do narrador, que imitam a aparição (*frappé, pied, loup, pris, piège, pour, peut-être*).

Depois de refutar a pequena criatura, o destino do narrador é revelado. O movimento da negação fez com que ficasse semienterrado na sepultura, como uma pedra lapidada, com os joelhos tangendo a terra em uma prece forçada, ou ainda “como um lobo preso na armadilha”, talvez por ele mesmo cavada.

Verifica-se, portanto, que a armadilha deste poema em prosa não captura presas, e sim predadores. Esse ardil que prende lobos estabelece relações com o mal da alma que acometia os contemporâneos de Baudelaire e com o espaço onde o texto se desenrola. Burton (2011, p. 29), em sua obra *Anatomia da melancolia*, apresenta alguns aspectos da misteriosa *loucura do lobo*: a “licantropia, que Avicena chama de *cucubuth*, outros, *Lupinam insaniam*, ou *loucura lupina*”, também considerada por alguns autores como um gênero de melancolia, que consiste em uma enfermidade na qual os doentes percorrem os campos e cemitérios uivando durante a noite e ninguém consegue convencê-los de que não sejam lobos ou outras espécies de fera. Cabe salientar que um dos títulos sugeridos para os poemas em prosa nas correspondências de Baudelaire foi *Petits poèmes lycanthropiques*<sup>10</sup> (*Pequenos poemas licantrópicos*), o que reforça a aproximação sugerida. Na busca de um ideal inalcançável – o duro esforço do melancólico –, o narrador se vê preso, como um animal, na própria armadilha.

A análise dos recursos do poema sugere que há um circuito de afinidades compartilhadas entre o “eu lírico”, a morta e a aparição, o que nos fornece alguns vestígios sobre o significado da arapuca preparada pelo narrador. Além dos elementos anteriormente expostos, as conformidades existentes entre os três também são reafirmadas no uso da expressão anafórica *c'est moi* (“sou eu”), repetida duas vezes pelo narrador, em frases que possuem paralelismo sintático: “*c'est moi-même que l'ai enterré, un jour*” (“eu mesmo que a enterrei, um dia”) e “*c'est moi qui l'ai enterré, bien close*” (“eu mesmo que a enterrei, bem fechada”). O termo também reaparece no discurso da pequena criatura: “*C'est moi, la vraie Bénédic-ta! c'est moi!*” (“Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu!”). As mesmas palavras circulam entre os três, reforçando a existência de laços que os unem.

O percurso do olhar e a formação da antítese *vision-aveuglement* (“visão-cegueira”) também fornecem elementos que reforçam as relações entre as personagens e o narrador. Como anteriormente mencionado, no primeiro parágrafo, os olhos de Benedita pareciam difundir os desejos

do “eu lírico” – grandeza, beleza, glória e imortalidade –, atuando como um espelho capaz de refletir suas aspirações. Quando Benedita vem a falecer, os olhos do narrador fixam-se na sepultura, seu olhar suspende-se na atmosfera da perda de algo precioso. É neste momento, quando o “eu lírico” concentra-se na morte, que surge a aparição. Incontrolável, ela reclama seu reconhecimento e pune o narrador pela cegueira.

Ao analisar a personagem Benedita Real, o narrador e as relações que estabelecem entre si, constata-se que seguem uma organização simbólica similar àquela já descrita na seção 1.2 para a Benedita Ideal. Para explicar a noção de símbolo, Gadamer (1985) recorre ao significado do termo na língua grega, que corresponde a “pedaços de recordação”, comentando que o anfitrião fornecia um dos fragmentos de uma peça partida em dois ao seu hóspede que ia embora, e o outro pedaço ele mantinha consigo. Esse caco era testemunha de uma unidade rompida, mas, ao mesmo tempo, uma promessa de encontro e reconhecimento no retorno. O pedaço restante não apenas remetia a algo além de si, mas as marcas da quebra reportavam àquilo que não estava mais presente. Conforme o autor, a obra de arte é simbólica, pois “nela está propriamente aquilo a que se remete” (GADAMER, 1985, p. 54).

Com base no desvelamento dos elementos expressivos do poema e nas considerações sobre o símbolo, propõe-se que as personagens são formas poéticas cujas filiações podem ser identificadas nas características que manifestam: a Benedita Ideal, forma clássica<sup>11</sup>, controlada pelos preceitos poéticos e presa aos ideais de harmonia, beleza e grandeza, e a Benedita Real, forma moderna, histérica, bizarra, reservatório de formas irregulares. Nessa tradução lendária da vida exterior, o narrador encontra-se entre duas tradições, uma que sobrevive na memória de um passado morto e enterrado, e outra que se revela como uma alucinação do presente.

Buscando aprofundar o significado da narrativa poética de Baudelaire e verificar a validade dessa proposta de leitura, será desenvolvido, a seguir, um breve estudo da noção de imitação na tradição clássica e na modernidade, para destacar, na etapa consecutiva, paralelos que o poema em prosa poderia estabelecer com a história das formas literárias.

### 3. QUAL É A VERDADEIRA?

A divisão clássico-romântica, critério utilizado ao longo do tempo para organizar as obras literárias e que se estendeu para a música e para as artes plásticas, foi introduzida por Goethe e Schiller. Como adverte

[11] A poesia clássica associa-se ao ideal, como atesta o texto de August Schlegel, em trecho do Curso de Literatura Dramática (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2004, p. 267).

[12] Por vezes, o contraste clássico-romântico é substituído por outro, a dupla clássico-moderno. Isso porque o afloramento de uma nova sensibilidade no final do XVIII, que representa o que se convencionou chamar de “romântico”, inaugura a idade moderna (PAZ, 2013, p. 109, 124).

Praz (1996, p. 25), essa divisão é aproximativa e carece de complementos fornecidos pela história da cultura de um ambiente e a história da cultura de um indivíduo, o que evitaria interpretações anacrônicas e arbitrárias.

O significado dos termos clássico e romântico está longe de ser unívoco. Depois de apresentar os três períodos românticos propostos por Grierson – relacionados com obras da Antiguidade, com romances profanos do século XII e também com o romantismo tal qual o conhecemos –, Praz (1996, p. 30) comenta algumas acepções que os termos assumiram: “clássico e romântico terminam por significar respectivamente equilíbrio e interrupção de equilíbrio, e, para nos aproximarmos da definição de Goethe: por clássico, eu indico a saúde, e por romântico, a doença”. Equilíbrio e interrupção de equilíbrio, saúde e doença são noções que, se desprovidas dos contextos de aplicação, acabam sendo de pouco préstimo.

A alternativa fornecida por Praz (1996, p. 30) é a aplicação do conceito de romântico no sentido de afloramento de uma nova sensibilidade em um determinado período histórico, sem opô-lo ao clássico. Neste trabalho, optou-se pela leitura dos termos “clássico” e “romântico”, ou ainda “clássico” e “moderno<sup>12</sup>”, a partir da noção de imitação da realidade – os termos serão desenvolvidos nas próximas seções.

Quando começa a descrever as condições do aparecimento do germe da modernidade, Victor Hugo (2010, p. 26) traça belas imagens destas linhas de força, condensadas na musa épica, na musa moderna e nos tipos de imitação a elas associados:

[...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. [...] a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.

O princípio clássico da imitação serviu de base principal e soberana para as teorias e composições artísticas até o século XVIII (TODOROV, 2014, p. 191). A ideia da arte como imitação aparece inicialmente em *A república* de Platão e, depois, na *Poética* de Aristóteles – sendo esta última e a *Poética* de Horácio as obras referenciais da poética clássica. O deslocamento do eixo de imitação do exterior (natureza) para o interior

(homem) parece caracterizar as diferenças entre as produções clássicas e as românticas, ou ainda as modernas e mistura de estilos, caracterizada por Hugo (2010, p. 28) como geradora do gênio moderno, é o procedimento desuniformizante que acionará a criação de novidades nas obras literárias.

### 3.1. Armadilhas da imitação

As ideias de Platão sobre a *mímesis* na arte retomam uma discussão política: a da necessidade de o legislador intervir na seleção do que é ou não adequado na educação dos jovens para formação da cidade justa, como salienta Gagnebin (1993, p. 68). Conforme o filósofo, assim como o corpo pode ser trabalhado pela ginástica, a alma pode ser modelada e assumir diferentes feições dependendo das histórias com as quais entra em contato.

Em Platão, a *mímesis* seria responsável pela deturpação da verdade e dos valores na arte, uma vez que o objeto imitado apenas reproduziria um pedaço do sensível afastado das Ideias. Para o filósofo: “o imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira e não uma coisa séria” (PLATÃO, 2006, p. 391). Ademais, a dificuldade que as pessoas teriam de diferenciar entre aquilo que é imitação e o que é realidade faria com que os poetas ocupassem o lugar dos sábios e fossem tomados como referências de educação, o que não era bem visto pelo autor de *A república*.

Segundo Platão, o mundo sensível é responsável pela criação de ilusões, e o objetivo do filósofo é distanciar-se daquilo que é falso, encaminhando-se em direção à verdade. As obras de arte estariam a três graus de afastamento da verdade, uma vez que realizariam a imitação do mundo sensível, que por si só seria uma imitação do mundo inteligível. A obra de arte seria a imitação de uma imitação, o que, segundo o autor, não permitiria ao homem atingir a verdade. Entretanto, a *mímesis* realizada pela filosofia diferia da *mímesis* artística ilusória, pois aquela se empenhava em representar as essências (GAGNEBIN, 1993, p. 69).

Diferentemente de Platão, Aristóteles vê na *mímesis* uma forma de aprendizado e uma atividade genuinamente humana. Em Aristóteles, o prazer na imitação não é concebido como um distanciamento da essência, mas como um estímulo ao conhecimento; além disso, o autor não restringe o que deve ser imitado, mas importa-se com a maneira como a imitação será feita (GAGNEBIN, 1993, p. 70-71).

Escrita provavelmente em 335 a.C., a *Poética* de Aristóteles é uma obra fundamental para o estudo dos principais conceitos da tradição clássica mimética, sendo a primeira obra significativa desse gênero.

Segundo Carlson (1997, p. 14), a *Poética* que chegou até nós advém de um manuscrito do século XII, que foi completado com outras versões. Especula-se sobre a forma dos primeiros escritos e a originalidade da obra, que parece incompleta, pois em algumas edições constam orações que enunciam novos tópicos no último capítulo e há uma remissão na *Retórica* à discussão sobre o riso supostamente presente na *Poética*. Além disso, os tópicos da *Poética* são pouco desenvolvidos, o que dificulta, em muitos casos, uma compreensão mais precisa de seu significado.

Na *Poética*, as diferenças entre as artes são caracterizadas pelos meios de imitação, objetos de imitação e modo pelo qual o objeto é imitado. Os meios de imitação podem ser as figuras e as cores, ou a voz, através da escolha ou combinação de palavras, ritmo e melodia. A dança imita pelo ritmo (movimentos corporais rítmicos mimetizam a ação); a música imita pelo ritmo e pela melodia; e a arte sem nome, que posteriormente se denominou Literatura, imita por palavras, podendo ter ritmo (poesia) ou não (prosa). A escolha do caráter a ser imitado define o objeto de imitação, que pode ser virtuoso ou vicioso. Assim, os objetos imitados podem ser superiores, semelhantes ou inferiores a nós. Os modos de imitação se referem à maneira como a história é contada: se o poeta assume o caráter dos personagens, se narra a história mediante as pessoas imitadas por meio de diálogos ou se o narrador conta a história como ele mesmo.

Grande parte da *Poética* é destinada ao gênero trágico, sendo a epopeia e a comédia caracterizadas apenas em termos gerais. A epopeia realiza a imitação por meio da palavra e o uso da voz; seus objetos de imitação são personagens sérios, graves, homens de caráter superior a nós (os heróis, por exemplo, são referências de virtude, possuem força inumana e realizam proezas incabíveis aos seres humanos); o modo de imitação é a narração, em que o poeta assume o caráter da personagem. Pode-se caracterizar a poesia trágica como narrativas que imitam a ação de seres superiores a nós, e a comédia, seres inferiores a nós.

Os textos que buscam imitar as ações sérias e graves produzidas por seres superiores a nós são redigidos em linguagem ornamentada e tom elevado. Já a imitação dos seres inferiores é realizada por meio da exposição de ações baixas, vis, desprezíveis, em que é comum o emprego de termos cotidianos, comuns e jocosos.

O significado da *mímesis* e a disposição dos elementos da imitação sofreram transformações e foram subvertidos ao longo do tempo. Todorov (2014, p. 192-193), por exemplo, distingue três graus de adesão ao princípio de imitação. O grau zero serve como medida dos outros graus e estabelece que as obras de arte são fruto de imitação. O primeiro grau

é ocupado pela imitação imperfeita, dessemelhante, com a omissão das partes da natureza que não nos causam prazer. O segundo grau relaciona-se à correção da natureza: a imitação, nesse caso, consistiria na escolha das partes belas, e o restante deveria ser consertado seguindo um “ideal invisível”.

As discussões de August Wilhelm Schlegel<sup>13</sup> (2014) sobre a representação da natureza fornecem alguns vestígios das principais transformações da *mímesis* através do tempo. Buscando percorrer a “estrutura de um ser estranho, conhecê-lo como é, observar de que modo se transforma” (WELLEK, 1972, p. 35), Schlegel problematiza a noção, recuperando o que teria acontecido no final do XVIII, quando o princípio mimético sofreu um grande impacto resultante do afloramento de uma nova sensibilidade, cuja referência não era a exterioridade, mas a interioridade.

### 3.2. Armadilhas da criação

Schlegel, no capítulo “Sobre a relação da arte com a natureza, sobre ilusão e verossimilhança, sobre estilo e maneira”, de sua *Doutrina da Arte*, discute o significado da arte como *mímesis* partindo da explicitação das distorções provocadas pela profusão dos significados dos conceitos de imitação e natureza. Discorda da ideia de que a imitação seja a “essência inteira” das belas-artes, mas não refuta a de que as artes sempre imitem alguma coisa.

Quando a natureza é compreendida apenas como “o que existe” e a imitação como “reprodução do que existe”, o ofício do artista torna-se copiar a natureza. Qual seria o objetivo da arte que se revela como uma duplicata? Além de destinada à imperfeição, essa arte não se sustentaria para além das artes plásticas, como atesta Schlegel (2014, p. 97-98). Diante da indeterminação contida na ideia da arte como cópia, alguns autores, entre eles Charles Batteux, propuseram a restrição da imitação da natureza àquilo que ela tem de belo. Porém, o princípio de Batteux gerou novas questões: a imitação da natureza tal como ela se apresenta poderia gerar algo desprovido de beleza, e, se o artista decide representar belamente a natureza, a obra deixaria de ser imitação. A inclusão do princípio do belo, em vez de redefinir a imitação, entrou em conflito com a noção de natureza, que continuou como referência para o artista.

Outra concepção recorrente de natureza é aquela que a contrapõe ao artificial. Nesse sentido, natureza é o que surge espontaneamente no homem. As dificuldades impostas por essa noção no que diz respeito à representação também foram explicadas por Schlegel (2014, p. 101): “No que concerne à naturalidade das personagens representadas, é correto

[13] A concepção de poesia de Schlegel, e de Novalis também, possui raízes no neoplatonismo. Segundo esses autores, a poesia estaria situada entre o mundo sensorial e o intelectual (WELLEK, 1972, p. 40) e reproduziria em pequena escala (*microcosmo*) aquilo que se passa no universo (*macrocosmo*).

que a representação deva possuir verdade e profundidade, o que é tornado completamente impossível por meio da rigidez de formas convencionais”. Segundo o autor, o uso de formas rígidas na representação gerou, na maioria dos casos, personagens sem profundidade e comuns. Além disso, é difícil estabelecer um conceito de naturalidade universal, uma vez que a noção varia com o tempo.

Entretanto quando se reafirma o vínculo entre a realidade e a natureza, em que a segunda é uma derivação da primeira – algo ao qual de fato não se pode escapar, mesmo nas criações mais fantasiosas, que sempre terão como ponto de partida alguma referência existente –, o significado da criação pode ser ampliado. Conforme Schlegel (2014, p. 103), a obra imitada nunca deixará de ser uma cópia inferior da natureza. Por esse motivo, torna-se fundamental a criação de algo que supere essa desvantagem, selecionando o que será representado e a maneira pela qual o objeto será representado, atividade que mobiliza no artista outras habilidades que ultrapassam a simples imitação.

A imitação da natureza recebe um aporte quando Schlegel sugere o deslocamento do objeto da imitação. Trata-se de deixar de considerar a imitação como uma cópia – sempre imperfeita – das “exterioridades do homem” e torná-la uma imitação do processo criador da natureza (*natura naturans*). Consoante o autor (SCHLEGEL, 2014, p. 104):

a imitação, tal como a natureza, deve configurar obras vivas de modo autônomo, criativo, organizado, as quais não são móveis por meio de um organismo estranho, tal como um relógio de pêndulo, mas por meio de uma força interior que as habita, tal como o sistema solar, e que retorna, consumadamente a si mesma.

Segundo Todorov (2014, p. 249), Moritz teria sido o responsável pela mudança do foco da imitação, deslocando-o da relação de representação entre a obra e o mundo para a expressão do artista por meio da obra. Nesse caso, transforma-se também o significado da imitação da natureza: o artista imita o “princípio produtor” da natureza, não o exterior. E completa: “Será, portanto, mais exato falar não de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma *Bindungskraft*, uma faculdade de formação (ou de produção)” (TODOROV, 2014, p. 250). Na sequência, Todorov (2014, p. 251) salienta que, para Moritz, “a obra é uma totalidade autossuficiente”. E daí decorre que o belo objeto possui uma finalidade fechada sobre si mesmo, o fim reside no próprio objeto, ou seja, não depende de fatores externos. Nesses termos, coerência interna e autonomia são duas importantes características da obra de arte.

Quando Schlegel expõe o contraste entre forma mecânica e forma orgânica, parece retomar, de certa maneira, as diferenças existentes entre o referente nas obras clássicas e nas obras modernas. De acordo com Schlegel (*apud* WELLEK, 1972, p. 44), as formas mecânicas seriam concebidas segundo fatores externos e resultariam de uma ação cuja concepção não parte da forma, mas de algo que é extrínseco a ela, tal qual uma fórmula, um manual, um conjunto de preceitos. Já as formas orgânicas seriam criadas de dentro para fora e estariam presentes nos diversos grupos de seres vivos, desde as plantas até os seres humanos, além dos minerais.

O aspecto temporal também marca as diferenças entre clássico e moderno em Schlegel: “Nos antigos, vemos a letra acabada de toda a poesia; nos novos pressentimos o espírito em vir a ser” (*apud* TODOROV, 2014, p. 274). Octavio Paz faz importantes considerações sobre essa questão ao propor que a principal diferença entre o clássico e o moderno é a imagem de tempo que os sustenta. Baseadas na esperança de que o futuro seja igual ao passado e na ideia de um presente que repita o que ocorreu nos tempos pretéritos, as imagens de tempo clássicas têm em comum o fato de serem “tentativas de anular ou, pelo menos, minimizar as mudanças. Contrapõem a pluralidade do tempo real à unidade de um tempo ideal ou arquetípico” (PAZ, 2013, p. 27). Dessas concepções decorrem práticas que se concentram na reprodução, de maneira que o passado se faça presente a cada instante. Já o tempo moderno é o da aceleração e da fragmentação. O futuro é a promessa da novidade e da transformação do passado. Portanto, enquanto o clássico constitui-se na tradição, a tradição da modernidade é a ruptura.

A rede de emulação constituída pelas obras clássicas pressupõe alguma unidade entre as composições e, ao mesmo tempo, ressalta a diferença dos resultados individuais. O fato de serem concebidas a partir de regras e modelos bem estabelecidos não significa a ausência de diferença. Porém ao contrário do que ocorre nas obras modernas, as novidades produzidas nas obras clássicas não negam a tradição da qual fazem parte e nem criticam o modelo que lhes serviu de base. Uma das características mais marcantes da modernidade é a negação do passado. Outra é a geração de estranhezas (PAZ, 2013, p. 16-17) – quesito em que a poética de Baudelaire revela-se exemplar.

Mesmo quando tratavam de temas vis, os antecessores de Baudelaire mantinham cada coisa em seu lugar, seguindo as categorias clássicas: o grandioso era tratado com formas elevadas e os aspectos degradantes eram tratados como matéria baixa. Segundo Auerbach (2007, p. 309), Baudelaire subverte a estética clássica e a posição dos objetos de imitação

por meio da mistura de estilos; o poeta usa o tom elevado (por exemplo, versos alexandrinos) para falar das coisas aparentemente indignas e torna motivo de riso a matéria alta. Com a ocupação de novas posições nas narrativas, multiplicam-se os caracteres dos personagens, as restritas manifestações do belo e do sublime cedem espaço às múltiplas manifestações do feio e do grotesco e a representação da realidade se torna mais densa, complexa e humana.

#### 4. CRIAR A IMITAÇÃO OU IMITAR A CRIAÇÃO?

A problemática com a qual se depara o narrador do poema em prosa “Qual é a verdadeira?” parece retomar uma das questões centrais do desenvolvimento das formas literárias ao longo do tempo. Esse narrador comunica-se com todos os narradores que se questionaram: como recrivar a realidade segundo a arte? Lembrar-se do passado idealizado e imitá-lo? Escolher os fatos do presente que se revela como uma alucinação desconcertante? A despeito da duplação da personagem, as Beneditas remetem a algo comum. Similares e interligadas, qual seria a raiz que as une?

A noção de belo, que integra as discussões sobre a imitação, como visto anteriormente, possui em Baudelaire (2002, p. 852) um aspecto duplo:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.

O ideal e o real parecem ser, na estética baudelairiana, componentes do belo. Se as alegorias de Baudelaire servem como confidentes, se “são as únicas a partilharem do segredo” do poeta, conforme propõe Benjamin (2002, p. 145), em “Qual é a verdadeira?”, os elementos alegóricos do título passam a constituir o extrato simbólico do poema: superficialmente, as Beneditas representam o Ideal e o Real; estruturalmente, dizem respeito à relação do narrador com os dois princípios de imitação que balizaram a história das formas literárias; e, por fim, constituem a própria manifestação do belo, nos termos do autor de *Le Spleen de Paris*.

Nessa concepção de beleza, o modelo torna-se problemático, pois a profusão de detalhes confunde o artista, como diz Baudelaire (2002,

p. 862). Talvez seja por esse motivo que a Benedita precisou morrer e renascer na memória do narrador. É apenas quando se põe a imaginar que o narrador é capaz de selecionar os principais traços, cores, perfumes, ações e gestos, reconstituindo o fenômeno a partir de si mesmo. O resultado é um artifício que se afasta do natural. Imitar a natureza é imitar o horror; aquilo que conhecemos como nobre e virtuoso advém da razão, como sugere Baudelaire (2002, p. 874).

O narrador, diante do elemento eterno, idealizado, imutável, mas morto, e do elemento reativo que irrompe do presente, vê-se preso, forçosamente ajoelhado, vítima de uma maldição imposta pela sua criação. Como escravo, cumpre seu destino de artista: “homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba” (Baudelaire, 2002, p. 856).

Depois da recolha das pistas ao longo do poema em prosa, ainda ressoa a questão inicial: qual é a verdadeira? Ambas seriam verdadeiras? A musa ideal está enterrada. A musa do presente é negada, mas amaldiçoa o “eu lírico”. Sem nenhuma certeza que o guie, o narrador se vê preso à vala do ideal e assim se mantém conectado, de alguma forma, com o passado. Semienterrado, entre duas musas, entre duas tradições poéticas, a duração da condenação – marcada pela utilização do advérbio temporal *toujours* (“sempre”) seguido do advérbio de dúvida *peut-être* (“talvez”) – também é incerta.

Uma breve análise do emprego dos tempos verbais no poema revela o predomínio do passado perfeito e do imperfeito, que indicam a finalização das ações no momento em que se fala, incluindo aquelas que tiveram uma certa duração no passado. O uso do presente restringe-se às afirmações do sujeito: *c'est moi* (“sou eu”) e *je suis* (“eu sou”). Constata-se somente um verbo no futuro, que foi dito pela pequena criatura (forma moderna): “tu m’aimeras” (“tu me amarás”). Entretanto o oráculo moderno não é capaz de fornecer respostas sobre o futuro. E na armadilha criada pelo narrador resta apenas uma certeza: a dúvida.

O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas sim que as

compreende, engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. (PAZ, 2013, p. 79)

**JULIANA MICHELLI S. OLIVEIRA** – Doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP, São Paulo, SP, Brasil, [jumioliveira@gmail.com](mailto:jumioliveira@gmail.com).  
Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Escrita do Eu, Memória, Natureza e Experiência Urbana”, ministrado pela profa. Dra. Marta Kawano no primeiro semestre de 2015.

**BIBLIOGRAFIA**

ARISTÓTELES. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. “O pintor da vida moderna”. In: *Poesia e Prosa*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Éditions Payot, 2002.

BOCCA, Francisco Verardi. *Histeria: primeiras formulações teóricas de Freud*. Psicol. USP, São Paulo, v. 22. n. 4, out./dez. 2011.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Gulbenkian, 2004.

BURTON, Robert. *Anatomia da melancolia*. Volume II. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. “Símbolo”. In: *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. Perspectivas, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LABARTHE, Patrick. *Petits poèmes en prose: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2000.

PAZ, Octavio. *Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRAZ, Mario. “Uma aproximação: ‘romântico’”. In: *A carne e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WELLEK, Rene. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1972.

**ANEXO**

BAUDELAIRE, Charles. *Laquelle est la vraie? L'idéal et le Réel. In: Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose.* Paris: Librairie Générale Française, 2003. pp. 180-181.

*J'ai connu une certaine Bénédicte qui remplissait l'atmosphère d'idéal et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.*

*Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterré, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières. C'est moi qui l'ai enterré, bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.*

*Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : "C'est moi, la vraie Bénédicte ! c'est moi ! une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis !"*

*Mais moi, furieux, j'ai répondu : "Non! non! non!" Et, pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied, que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je restai attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.*

**Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real (tradução nossa)**

Conheci uma certa Benedita que enchia a atmosfera de ideal e cujos olhos difundiam o desejo da grandeza, da beleza, da glória e de tudo o que faz crer na imortalidade.

Mas essa miraculosa mulher era demasiado bela para viver muito tempo; morreu alguns dias depois que a conheci e eu mesmo a enterrei, num dia em que a primavera agitava o seu incensório até nos cemitérios. Fui eu que a enterrei, bem fechada dentro de um féretro perfumado e incorruptível como os cofres da Índia.

Quando os meus olhos se fixaram no lugar onde estava escondido o meu tesouro, surgiu subitamente diante de mim uma pequena criatura singularmente parecida com a defunta e que, batendo os pés na terra fresca com uma violência histérica e bizarra, dizia soltando uma gargalhada: "Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu! Uma famosa canalha! E, como castigo da tua loucura e da tua cegueira, tu me amará tal como eu sou!"

Mas eu, furioso, respondi-lhe: "Não, não e não!" E, para melhor acentuar minha recusa, bati o pé no chão com tanta violência que minha perna afundou até ao joelho na recente sepultura, e, como um lobo preso na armadilha, eu permaneço ligado, talvez para sempre, à cova do ideal.

# FERVOR E MELANCOLIA: A EXPERIÊNCIA URBANA EM JORGE LUIS BORGES

— PATRÍCIA LEME

## RESUMO

Este trabalho propõe uma interpretação da experiência urbana em *Fervor de Buenos Aires*, primeiro livro de Jorge Luis Borges, a ser modulada pela poética de Charles Baudelaire. A relação será estabelecida por meio da temporalidade mobilizada nos poemas eleitos, aspecto poético que constitui configurações espaciais específicas: enquanto a Paris de Baudelaire não se fixa, a Buenos Aires borgeana permanece congelada no tempo, diferença que coloca em questão as abordagens poéticas do tema da cidade na modernidade literária.

**Palavras-chave:** Jorge Luis Borges, Charles Baudelaire, experiência urbana, temporalidade, modernidade literária.

## ABSTRACT

*This work proposes an interpretation of urban experience in Jorge Luis Borges' first book, Fervor de Buenos Aires, to be modulated by Charles Baudelaire's poetic oeuvre. This relation will be established through temporality as mobilized in the selected poems, a poetic aspect that creates specific spatial configurations: whereas Baudelaire's Paris doesn't stop, the borgesian Buenos Aires stays frozen in time, difference that calls into question the many poetic approaches to the theme of the city during the literary modernity.*

**Key-words:** Jorge Luis Borges, Charles Baudelaire, urban experience, temporality, literary modernity.

*Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor de meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
(Carlos Drummond de Andrade)*

## I. INTRODUÇÃO: A EXPERIÊNCIA URBANA EM DOIS TEMPOS

*A*l otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (...) Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (BORGES, 1997, p. 351)<sup>1</sup>.

Assim Jorge Luis Borges inicia “Borges y yo”, célebre texto publicado originalmente em 1960, em *El hacedor*. Nesse poderoso conto, composto em um parágrafo de poucas linhas, o escritor traz à cena seu hábito de caminhar pela cidade. A utilização do tempo presente acentua a familiaridade do percurso, e, inscrevendo-o como um empuxo (agora automático) à errância pelas ruas de Buenos Aires, mobiliza também a util rede de afetos emanada por tal costume; assim fazendo, a instância organizadora do relato delineia uma importante polaridade no fazer literário do autor: enquanto o eu que enuncia caminha só pela cidade, deixando-se viver, um outro chamado Borges engendra a obra que marcará o cânone ocidental. Na passagem entre um e outro, do *eu* que narra ao grande nome que produzirá o conto já em processo, está a clivagem que orienta esta proposta de leitura: a produção borgeana marca-se por uma espécie de síntese entre a experiência perdida e a potência criadora, agenciando uma estratégia ímpar no que tange às relações possíveis entre escrita e elaboração subjetiva.

Na obra de Borges, alguns elementos se estabelecem como suportes dessa tensão; tratando das mitologias do arrabalde ou dos jogos com o tempo e com o infinito (cf. BORGES, 1997, p. 351), Borges com frequência lançará mão do tempo presente para dar forma a duas forças coexistentes, dois momentos feitos convergir por um poderoso ato enunciativo

(cf. PIGLIA, 2004, p. 101).<sup>2</sup> Dentre as figurações dessa tensão constitutiva da escrita borgeana, Buenos Aires, cidade natal do escritor, emerge com recorrência que não pode ser ignorada, estabelecendo um *tópico* que impõe esta leitura a retornar ao seu primeiro gesto de escrita. Nesse sentido, *Fervor de Buenos Aires*, obra poética publicada em 1923, será tomado como momento de fundação de uma proposta literária: o livro alça-se ao estatuto de precursor dos problemas que a obra de Borges, posteriormente consagrada pelo manejo com a temporalidade cílica e os espaços labirínticos, colocará à literatura ocidental. A primeira experiência literária, uma singela homenagem à cidade aberta ao sujeito poético, esboça a poderosa enunciação que, pelas mãos de um Borges tardio – ou, por que não, *crepuscular* –, redefinirá as relações entre a literatura e a realidade, leitura e tradição, escrita e memória.

À hipótese de fazermos desse marco inaugural uma espécie de mito de fundação de sua obra o próprio escritor responde, em um prefácio de 1969 à versão presente nas *Obras Completas*, com uma inquietante consideração:

(...) he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente - ¿qué significa esencialmente? – el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo (...). Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después (BORGES, 1994, p.13)<sup>3</sup>.

Por mais de uma via, a cidade é cantada em dois tempos: no território encerrado por *Fervor de Buenos Aires*, o jovem que timidamente escreverá porta o grande escritor por vir. Se tomada à luz das palavras do futuro senhor, a relação com o espaço urbano nesses poemas bem como as opções estéticas que produzem tal figuração dão indícios de que o próprio livro já se institui por meio de uma complexa dinâmica temporal – ainda que suas tensões, na hipótese a ser investigada, permaneçam em latência. Borges opta por manter intacta uma Buenos Aires de casas baixas e de chácaras cercadas (p. 13), aquela à qual supõe ter

[1] “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplice de professores ou num dicionário biográfico. (...) Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica” (BORGES, 2008, p. 54).

[2] Saliento que a dimensão aberta pela utilização do tempo presente na escrita borgeana compõe um aspecto importante de minha pesquisa de doutorado, em andamento desde 2014 e realizada sob orientação da Profª Drª. Cleusa Rios Pinheiro Passos no Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP).

[3] “(...) senti que aquele rapaz que em 1923 o escreveu já era essencialmente – que significa essencialmente? – o senhor que agora se resigna ou corrige. Somos o mesmo (...). Para mim, *Fervor de Buenos Aires* prefigura tudo o que faria depois (BORGES, 2000, p. 11).

outrora conhecido<sup>4</sup>; esse ato, em oposição ao título – predicado por um suposto “fervor” –, agrega-lhe uma melancolia não pronunciada. Aqui está o indício de que, na metrópole estática de *Fervor de Buenos Aires*, há também dois tempos em operação.

Se por um lado *Fervor de Buenos Aires* inaugura a obra borgeana, então atenta à capital argentina, aos mitos e escritores nacionais, por outro o livro inscreve-se de imediato em um escopo mais amplo: aquele que, na tradição literária ocidental, dedica-se a um olhar à cidade e à problematização da experiência urbana. Por essa via, a obra de Charles Baudelaire faz-se uma referência inescapável para a abordagem da Buenos Aires borgeana: pois a Paris baudelairiana é uma cidade que muda e, ao fazê-lo, obriga o sujeito poético a assumir uma posição irremediavelmente afetada por tal instabilidade. Nesta leitura, a cidade de Baudelaire definirá, então, um étimo à experiência urbana em *Fervor de Buenos Aires*, de modo que possibilite precisar, por meio da referência ao marco moderno, a curvatura produzida pela proposta de Borges. Para além da oposição, este exercício interpretativo visa, por meio de um adensamento de contrastes, revelar uma imagem latente na perene urbe de Borges: aquela que traz, com seu fervor inaudito, traços da voz solitária que rasga as multidões nas grandes cidades.

## II. “PARIS CHANGE”: SPLEEN NA CIDADE QUE FERVILHA

A poética de Baudelaire é atravessada pela exímia manutenção do *contraste* – e talvez por isso Borges o tenha considerado “um homem de mau gosto” (APUD JOZEF, 1999, p.30)<sup>5</sup>. A apreciação do escritor argentino, autoral inclusive na eleição de seu cânones particular, parece ir simultaneamente de e ao encontro do que postula a vasta crítica de Baudelaire: firmemente opondo-se à opção estética do poeta da modernidade, o comentário de Borges acaba por tangenciar uma de suas características mais instigantes, à

[4] Como sustenta Antonio Cajero: “El Buenos Aires de Borges, entonces, resulta en buena medida de la reconstrucción de los restos de una ciudad que le llega mediante las crónicas familiares, los recuerdos infantiles, las lecturas de Carriego y Eduardo Gutiérrez: una idea de la ciudad que opone a la ciudad concreta”. “[A Buenos Aires de Borges, então, resulta em boa medida da reconstrução dos restos de uma cidade que lhe chega mediante as crônicas familiares, as recordações infantis, as leituras de Carriego e Eduardo Gutiérrez: uma ideia da cidade que se opõe à cidade concreta]” (CAJERO, 2006, p.112). As traduções dos textos críticos presentes neste artigo são de minha autoria.

[5] Assim Bella Jozef encadeia as voluntariosas opiniões de Borges acerca do cânones literário francês: “Da literatura francesa, escapam poucos: Verlaine e Hugo. Baudelaire ‘é um homem de mau gosto’, Valéry ‘tem a mais absurda metáfora da poesia contemporânea, com parou o mar a um telhado’, Mallarmé ‘foi obcecado pela inovação’, a literatura de Proust ‘repousa no mexerico’” (1999, p. 30).

qual se atenta, por exemplo, Eric Auerbach. Para o teórico, o escândalo que a literatura de Baudelaire gerou se estabelece no âmago de uma ruptura:

(...) [Em Baudelaire há uma] contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes. Este contraste perturbou muitos de seus contemporâneos como uma ruptura de estilo; foi violentamente atacado na época (...) (AUERBACH, 2007, p. 309)<sup>6</sup>.

Tal consideração é atravessada pela leitura do poema “Spleen”, presente no seminal *Les Fleurs du mal*; nesse texto, é precisamente a dissonância entre a dicção elevada e as imagens rebaixadas que produz a mola mestra do efeito poético. Composto por cinco quartetos, nele o sujeito poético empenha-se em criar uma atmosfera perturbadora, iniciada desde a primeira estrofe:

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennus,  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle  
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;  
(...)*  
(BAUDELAIRE, 2006, p. 274, v. 1-4)<sup>7</sup>.

O poema tem início com uma oração temporal, deixando em suspense a ação a que tal realização está apensa; a estrutura se repetirá no segundo e no terceiro quarteto, prolongando a expectativa:

*(...)  
Quand la terre est changée en un cachot humide,  
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,  
S'en va battant les murs de son aile timide  
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

[6] Em consonância com Paul Valéry, outro poeta “renegado” por Borges: “Nos melhores versos de Baudelaire há uma combinação de carne e de espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade, uma aliança raríssima da vontade com a harmonia que os distinguem nitidamente dos versos românticos, como distinguem nitidamente dos versos parnasianos” (VALÉRY, 2011, p. 27).

[7] “Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como uma tampa / Sobre o espírito exposto aos tédios e aos açoites, / E, ungindo toda a curva do horizonte, estampa / Um dia mais escuro e triste do que as noites” (BAUDELAIRE, 2006, p. 275).

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D'une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,  
(...)  
(p. 274, v. 5-12)<sup>8</sup>.*

Orientados pela conjunção “quando”, os versos parecem aguardar um acontecimento em torno do qual se cria um *crescendo* de imagens (cf. AUERBACH, 2007, p. 305): *algo* ocorre quando o céu baixa como uma tampa, quando a terra se muda em um calabouço úmido (v. 5), quando a chuva simula as barras de uma grande prisão (v. 9-10). O início de cada estrofe cria o emparelhamento sintático no qual “céu”, “terra” e “chuva” formam o ciclo inescapável da tempestade por vir – o céu avoluma-se e escurece o espírito entediado; a terra, seu oposto natural, aprisiona a Esperança tal qual um morcego que, desesperado, debate-se sem encontrar saída; a chuva, por fim, encerra o sujeito poético em uma poderosa arquitetura temporal.

Sincrônicas em sua sintaxe, as três versões desse dia escuro encadeiam-se e, passo a passo, configuram um efeito de processo: a tempestade que se arma está em plena moção quando irrompe – científico, preciso, *demasiadamente real* – o significante “cérebro” em meio às metáforas naturais (*“Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,”* [v. 11-12]); destoante, a palavra marca o tom desencontrado da tessitura do poema, compondo na desarmonia com a tradição um solavanco na leitura. Essa disposição cria a atmosfera na qual se ergue, através de um discurso direto, a voz do sujeito poético na última estrofe:

(...)  
– *Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,  
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,*

[8] “(...) / Quando a terra se torna um calabouço horrendo, / Onde a Esperança, qual morcego espavorido, / Sua asa tímida nos muros vai batendo / E a cabeça roçando o teto apodrecido; // Quando a chuva, a escorrer as tranças fugidas, / Imita as grades de uma lúgubre cadeia, / E a muda multidão das aranhas sombrias / Estende em nosso cérebro uma espessa teia, / (...)” (IBIDEM).

*Sur mun crâne incliné plante son drapeau noir.  
(p. 274, v. 17-20)<sup>9</sup>.*

Nessa bizarra marcha “*sans tambours ni musique*”, enquanto chora a Esperança a Angústia crava-lhe no crânio uma bandeira negra; o desfile, por fim, fecha-se com o mesmo “*noir*” que descendia sobre aquele dia já na primeira estrofe (v. 4). É nesse universo *povoado, mutável* e, por que não, *violento* que o sujeito poético se rende ao humor negro do *spleen*. Esse é o terreno do qual, poucas páginas adiante, brotarão os *Tableaux parisiens* de Baudelaire.

A segunda seção de *Les Fleurs du mal*, sequente a *Spleen et idéal*, dedica-se a sobrepor pequenos quadros da vida parisiense – e, com isso, a compor um todo mais verossímil ao espírito do *flâneur* do que a uma montagem referencial da cidade. O modo pelo qual Paris se estabelece parece obedecer a uma espécie de captação que, como postula Walter Benjamin, deriva de um “álbum de gravuras coloridas” a forma de um “imenso gravador”: uma multidão sem face nem história (cf. BENJAMIN, 1989, p.46), um acúmulo de imagens tão poderoso que só poderia ressoar, em constante movimento, as efêmeras impressões de um jovem poeta errabundo. Nessa deriva, funda-se o conceito de modernidade literária:

Baudelaire meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. (...) Mas o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Pela perspectiva de Eric Friedrich, Baudelaire, um “homem de mau gosto” (BORGES APUD JOZEF, p. 30), irá dedicar-se a compor uma modernidade cujo brilho nasce do baixo, outrora indigno de se tornar matéria poética. Em seus escritos pululam as velhas, os mendigos, as prostitutas, os sons das fábricas, negras emagrecidas pela crueza urbana. Extrair disso qualquer espécie de fascínio exige, para dizer o mínimo, uma delicadeza ímpar no trato poético: para que a realidade não esmague a poesia, o olhar do

[9] “(...) / – Sem música ou tambor, desfila lentamente / Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta; / Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente, / Enterra-me no crânio uma bandeira preta” (IBIDEM).

sujeito poético deve ser rápido, instantâneo, aberto ao efêmero que, quiçá, pelo ângulo adequado e sob precisa iluminação, será digno da eternidade.

A necessidade de incorporar essa rápida dinâmica ao fazer poético produz uma escrita definida pelos encontros fortuitos. Tal condição, ao mesmo tempo em que coloca o sujeito enunciador em meio ao heterogêneo, porém massificado, turbilhão urbano, reafirma a sua impossível apreensão. Um dos momentos mais efetivos dessa espécie de moldura ao acaso seria, certamente, o consagrado “À une passante” (BAUDELAIRE, 2006 p. 318-320), soneto da “dor majestosa” que atravessa o sujeito poético para nunca retornar:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestouse  
Une femme passa, d'une main fasteuse  
Soulevant, balançant le feston et 'lourlet;  
  
Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragtan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.  
(...)  
(BAUDELAIRE, 2006, p. 318, v.1-8)<sup>10</sup>.*

Da rua rumorosa surge, nos quartetos iniciais, a visão dessa mulher – bela, esguia, vestida de luto; ela, colocando o instante em eterno movimento, jamais se fixa. Essa figura, fazendo-se mãos, pernas, olhar, vestido, porta “*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*” (v.8); mas tão logo surge, arrebatando o sujeito poético, tão logo se imiscui na massa informe da cidade, nos dois terços que arrematam o poema:

*(...)  
Un éclair... puis nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

[10] “A rua em torno era um frenético alarido. / Toda de luto, alta e util, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. // Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. / Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A docura que envolve e o prazer que assassina. / (...)" (BAUDELAIRE, 2006, p. 319).

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*  
(p. 320, v. 9-14)<sup>11</sup>.

De um relâmpago, imagem produtora de uma luz total, rompe a noite; a mulher vem e passa, apagando-se na multidão. Para sempre clandestina, essa passante dá corpo ao impossível da experiência – a isso que, repentinamente, não se detém. Benjamin se atentará para essa dimensão ao aludir para a potência traumática do choque: trata-se de um acontecimento não incorporável à consciência, da qual o psiquismo não consegue se proteger (cf. BENJAMIN, 1989, p. 108-113); falhando em absorver o ocorrido, o sujeito permanece sem “traduzi-lo” a um registro acessível e por isso não o retém, permanecendo às escuras no que tange aos inescapáveis efeitos da passagem. A experiência traumática insiste como um rastro indelével, mas radicalmente não-sabido, a ser reencontrado apenas quando o ato interpretativo mobiliza, por meio do vazio deixado, aquilo que não possui inscrição em primeiro lugar. O trauma precisa, portanto, de dois tempos, duas cenas – a elaboração futura inscreverá retroativamente a cena a ser interpretada como traumática<sup>12</sup>.

Nessa indistinção de registros, entre as potencialidades poéticas da experiência e a sua incorporação estéril ao acervo consciente das vivências (cf. BENJAMIN, 1989, p.110), reside o gesto de criação; como propõe Flavia Trocoli:

[Benjamin] dá a ver a feição eminentemente antinaturalista da poesia baudelairiana, a massa anônima e ruidosa jamais é descrita, mas sim evocada, flagrada em seus efeitos. Em *A uma passante*, na massa estão dissolvidos sujeito e objeto, sem olhar, sem voz. Como Albertine, inicialmente, está em estado de anonimato, encoberta ou *À sombra das raparigas em flor*. Contudo, eles – o amante, a amada, o olhar e a

[11] “(...) / Que luz... e a noite apôs! – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade? // Longe daqui! tarde demais! *nunca talvez!* / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 321).

[12] Para traçar tal percurso, Benjamin lança mão de “Além do princípio de prazer” (1920[1989]), um dos mais importantes textos de Sigmund Freud, divisor de águas na teoria psicanalítica que continua gerando importantes desdobramentos teóricos. Para os fins deste trabalho, este viés não será aprofundado, mas saliente que o comentário acima foi produzido também à luz de “Nota sobre o ‘bloco mágico’” (FREUD, 1925[1992]) e “Lituraterra” (LACAN, 2003). Sobre a dimensão das duas cenas que compõem o trauma –operação de *rasura*, pela via de Jacques Lacan –, sugiro a leitura de Flavia Trocoli (2012) sobre a obra proustiana.

voz, a serem singularizados – estão na massa indistinta contidos em potência, à espera do acaso e do ato poético (TROCOLI, 2012, p. 205).

É dessa amalgama que o sujeito poético se desenlaça, e, “Do ruído ao canto” (TROCOLI, 2012, p. 207), imprime lirismo sobre o *jamais* do reencontro – dois tempos condensados no gesto de criação. O acontecimento da passante é da ordem de um *clarão* que, ao sujeito poético, só poderá se traduzir em *noite*: ele se desembaraça da multidão para ser aquele que *perde*, e para dessa matéria abjeta fazer sua poesia<sup>13</sup>. Ser o “objeto dos encontros da multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 144): esse é o projeto ao qual Baudelaire, por mais que com ele se debata, por mais que chegue a renegá-lo, realiza, com todos os seus contrastes e ambivalências<sup>14</sup>.

Em *Le fleurs du mal*, após o doce deleite almejado em “Paysage”, o poeta-esgrimista de “Le soleil”, que abre a multidão com gestos certeiros, esquia-se da bela mendiga ruiva para, no quarto poema, melancolicamente postular: “*Paris change!*” (BAUDELAIRE, 2006, p.303, v.29)<sup>15</sup>. “Le cygne”, poema rompido em duas partes, retrata com sublime acuidade os dois tempos que compõem a cena poética: se o animal, imagem arrebatadora que emerge na quinta estrofe, clama aos céus “*Eau, quand donc pluvrás-tu? quand tonneras-tu foudre?*” (v. 23)<sup>16</sup>, ecoa, em resposta, o “*trop tard! jamais peut-être!*” de “À une passante”. O tempo da experiência, ansiado pela poesia que se agita, só se estabelece quando já perdido.

[13] Trago en passant (e com irresistível trocadilho) mais um trecho da breve análise de Flavia Trocoli, lendo Baudelaire retroativamente com Proust: “O eu lírico dá voz primeiramente à rua, ao seu frenético alarido, de onde se recortará a figura da passante. (...) No entanto, da amada não se faz um retrato, o funcionamento passa a ser metonímico: mão, perna, olhar, tal como o vestido reduz-se à sua barra. O narrador de *A prisioneira* e de *A fugitiva* também esbarra na impossibilidade de totalizar a imagem de Albertine. Beber no olhar da passante crispera o poema de oxímoros (...), no cruzamento, o eu lírico também ganha forma, renasce. Do ruído ao canto. Tão subitamente quanto não a verá mais, talvez na eternidade? Alhures, tarde demais, o corvo de Poe – *nevermore* – é traduzido e citado em itálico: *jamais*. O cruzamento se desfaz, a passante desapareceu (...).” (TROCOLI, 2012, p. 206-207).

[14] Segundo Benjamin: “O autor desses escritos não é um *flâneur*. (...) Para [Baudelaire] havia se apagado a ilusão de uma multidão com impulsos próprios, com alma própria, porque o *flâneur* havia se deslumbrado. Para imprimir em si sua vileza, ele não perde de vista o dia em que até mesmo as mulheres perdidas, as rejeitadas, chegarão ao ponto de ditar preceitos à vida regrada, de condenar a libertinagem e não deixar subsistir nada além do dinheiro. Traído por esses seus últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão; e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento. Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 1989, p. 144-145).

[15] “Paris mudou!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 302).

[16] “Água, não choverás? Não trovejarás, raio?” (IBIDEM).

### III. ESTÉTICA ESTÁTICA: A MELANCOLIA DE BUENOS AIRES

Diante das poderosas imagens que o gênio baudelairiano levanta, cabe uma questão: como uma construção tão poderosa não se fixa, sendo insustentável senão enquanto dura o poema? A mulher que passa, o cisne que se desembaraça de sua gaiola, a bandeira negra que recobre o sujeito poético – metáforas potentes, mas caducas, sacrificadas à moção da cidade e à passagem do tempo. Não à toa Jean Starobinski aliará o cômulo da melancolia posto em cena por Baudelaire à invocação alegórica: “(...) um meio de conjurar a passagem do tempo e as imagens da destruição, certamente, mas ao custo de paralisar toda a vida (...)” (STAROBINSKI, 2014, p. 69). Baudelaire sucede em articular *congelamento* e *transitoriedade*, em fazer surgir do estático uma irreparável fluidez – um ruidoso gravador emana de um colorido álbum de fotografias e, em pleno processo, nos faz ouvir aquilo que a imagem não aprisiona (cf. BENJAMIN, 1989, p. 46). Ao trazer no que era imóvel pura mutação, fenômeno contemporâneo, de lapso ou captação<sup>17</sup>, a poética de Baudelaire não recria a cidade real, mas, sim, cria os *efeitos reais* de uma Paris agora moderna. Nela, o sol ora atormenta a cidade com sua luz direta, como em “*La belle Dorothée*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 140), ora seus raios outonais parecem demorar-se no céu já esverdeado, como “*Les vocations*” (BAUDELAIRE, 2006, p.190)<sup>18</sup>, sem que jamais se estabeleça em uma impressão durável. Para que a realidade não recubra seus relances poéticos, as poderosas imagens levantadas não devem se estabilizar, deixando o leitor também aos encontros.

A passagem por Baudelaire permitiu identificar um aspecto central de sua poética: contando com imagens potentes, mas fugazes, com os oxímoros e dissonâncias pelas quais elas se produzem, com a sensação de contraste absoluto que isso gera, o *modus operandi* do poeta parece ter seu eixo na explosão das tensões de sua época. Edificada sob esse complexo signo, a urbe baudelairiana, como dirá Karl Stierle, queda submetida a uma temporalidade muito particular, “(...) *soumise à la loi de*

[17] Como traz Giorgio Agamben, em “O que é o contemporâneo?”: “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62); e, posteriormente, “Por isso os contemporâneos são tão raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro de sua época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

[18] Ambos os textos integram os *Pequenos poemas em prosa* (BAUDELAIRE, 2006).

*la discontinuité des moments du temps qui, chacun en soi, sont chargés à l'extrême d'actualité*” (STIERLE, 2001, p.475)<sup>19</sup>. A proposta borgeana parece trilhar o caminho oposto: ao contrário de alguns de seus contemporâneos, Borges prefere compor as casas e bairros de *Fervor de Buenos Aires* por meio de “(...) su imagen del pasado, estática en el tiempo y intocada por la modernidad” (CAJERO, 2006, p. 110)<sup>20</sup>. Há, contudo, uma singularidade nessa emblemática nostalgia: para reconstruir aquilo que está desaparecendo, o poeta lança mão da tradição literária e da memória de terceiros (cf. SARLO, 2008, p. 50), criando uma imagem de Buenos Aires que, irreal e perene, irrompe frente à cidade em transição<sup>21</sup>. Trata-se de uma nostalgia sem objeto concreto, ou de uma ausência sem um referencial específico, e por isso mesmo se sustenta enquanto tal<sup>22</sup>.

O processo poético de *Fervor de Buenos Aires* atém-se a uma espécie de imobilização do espaço pelo tempo: a iluminação da tarde, elemento temporal, parece recobrir os espaços pelos quais o sujeito poético transita. “Calle desconocida”, quarto poema do livro, nos oferece com belíssima moldura a dimensão desse espaço tocado pelo crepúsculo:

*Penumbra de la paloma  
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde  
cuando la sombra no entorpece los pasos  
y la venida de la noche se advierte  
como una música esperada y antigua,  
como un grato declive.  
En esa hora en que la luz  
tiene una finura de arena,  
di con una calle ignorada,*

[19] “(...) submissa à lei da descontinuidade de momentos do tempo que são, cada um em si, carregados de extrema atualidade”.

[20] “(...) sua imagem do passado, estática no tempo e intocada pela modernidade”.

[21] Como nota Beatriz Sarlo: “Só se pode sentir nostalgia por alguma coisa que se perdeu. Numa Buenos Aires transformada pelos processos de modernização urbana, em que a cidade *criolla* se refugiava numas poucas ruas de bairro, que por sua vez também se transformavam em seu papel físico e demográfico, Borges inventou um passado. (...) Mas mesmo esses fragmentos e as imagens de seus ancestrais *criollos* eram ameaçados pelo tempo, pela modernidade e pelo esquecimento” (SARLO, 2008, p. 69).

[22] Como traz Agamben a respeito da melancolia: “Freud não esconde o seu embaraço diante da irrefutável constatação de que, enquanto o luto sucede a uma perda realmente acontecida, na melancolia não só falta clareza a respeito do que foi perdido, mas nem sequer sabemos se podemos de fato falar de uma perda. ‘Deve-se admitir’ – escreve ele com certo desapontamento – ‘que se produziu uma perda, mas sem que se consiga saber o que foi perdido’. Além disso, procurando suavizar as contradições a partir das quais haveria uma perda, mas não um objeto perdido, ele fala logo depois de uma ‘perda desconhecida’, ou de uma ‘perda objetual que escapa à consciência’.” (2007, p.44)

*abierta en noble anchura de terraza,  
cuyas cornisas y paredes mostraban  
colores blandos como el mismo cielo  
que conmovía el fondo.  
Todo – la medianía de las casas,  
las modestas balaustradas y llamadores,  
tal vez una esperanza de niña en los balcones –  
entró en mi vano corazón  
con limpidez de lágrima.  
Quizá esa hora de la tarde de plata  
diera su ternura a la calle,  
haciéndola tan real como un verso  
olvidado y recuperado.  
Sólo después reflexioné  
que aquella calle de la tarde era ajena,  
que toda casa es un candelabro  
donde las vidas de los hombres arden  
como velas aisladas,  
que todo inmediato paso nuestro  
camina sobre Gólgotas.*

(BORGES, 1994, p. 20)<sup>23</sup>.

O poema é inicialmente marcado pela penumbra iniciada com a tarde<sup>24</sup>. A vinda da noite, que logo mais recobrirá a rua desconhecida, ainda não se deu: o sujeito poético encontra-se em um espaço sem nome, no limite último de um tempo quando “*la luz tiene una finura de arena*” (v. 7-8). A imagem estabelece uma fragilidade, revelando no poema o caráter efêmero de sua própria constituição: os grãos de areia compõem o fio de um tempo a escorrer diante de nossos olhos, mas que, contudo, é

[23] “De penumbra da pomba / chamaram os hebreus a iniciação da tarde, / quando a sombra não entorpece os passos / e o anoitecer é percebido / como uma música esperada e antiga, / como um grato declive. / Nessa hora em que a luz / tem a finura da areia, / dei com uma rua ignorada, / nobre em sua largura de terraço, / cujas cornijas e paredes mostravam / cores suaves como o próprio céu / que comovia o fundo. / Tudo – a mediania das casas, / as modestas balaustradas e aldravas, / talvez uma esperança de menina nas sacadas – / entrou em meu inútil coração / com limpidez de lágrima. / Talvez essa hora da tarde prateada / concedesse à rua sua ternura, / tornando-a a tão real quanto um verso / esquecido e resgatado. / Só depois ponderei / que aquela rua ignorava a tarde, / que toda casa é um candelabro / onde as vidas dos homens ardem / como velas isoladas, / que todo impensado passo nosso / caminha sobre Gólgotas” (BORGES, 2007, p. 25-27).

[24] Cabe lembrar que, na tradição judaica, os dias se contam de tarde a tarde, e não de manhã a manhã; conforme esclarece o personagem Red Scharlach, antagonista de “*La muerte y la brújula*”: “(...) ese pasaje manifiesta que los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso (...)” (BORGES, 1996, p.16).

eternizado pela contemplação poética. O entardecer, prenhe de mistérios e de mudança, oferece uma figuração estática de uma cidade “*tan real como un verso*” (v. 21) – aqui, o tempo de passagem que o crepúsculo sugere é antes o *estado* da cidade que um *processo*. Essa escolha dá à urbe de Borges um aspecto irreal, mas cuja *artificiosidade* supera em muito a *artificialidade*; como define Enrique Pezzoni, o entardecer de *Fervor de Buenos Aires* é “(...)*la lenta e indefinida frontera entre el día y la noche*”, quando “*El caminante deambula por las calles-santuário (...), prolongando el compromiso entre lo real y lo simbólico*” (PEZZONI, 1986, p.83)<sup>25</sup>. Nesse sentido, a realidade passa por um tratamento poético que amarela as suas cores, dando-lhe o aspecto granular de um tempo aprisionado em uma amada fotografia – o tempo de um afeto<sup>26</sup>. Pois, como consta em “*Un patio*”, “*Esa noche, la luna, el claro círculo, / no domina el espacio*” (BORGES, 1994, p. 23, v. 3-4)<sup>27</sup>: a noite por vir não advém, mas permanece anunciada no melancólico instante de um fim que ainda não ocorreu.

Essa espécie de tratamento que a poética borgeana dá a Buenos Aires apaga o objeto real ao escrever *sobre ele* uma cidade que jamais existira, a não ser como criação<sup>28</sup>. “*Calle desconocida*” figura essa tensão, mas o faz de forma sutil: a “*tarde de plata*” em que se encontra o enunciador dá “*su ternura a la calle*” (v. 19-20); ao mesmo tempo, o sujeito poético se dá conta de que as casas são *alheias a essa tarde* (v. 23-24), que em cada casa uma vida ilumina, com a sua candeia crepuscular, uma visão singular daquela rua, compondo o cortejo imóvel dos que resistem, cada uma a seu modo, à chegada da noite. O sujeito poético, no entanto, não recua em seu propósito, imprimindo sobre o poema a meia luz de seu dia, oferecendo sua iluminação à montagem poética. Assim segue o livro, à procura da tarde que ao mero descuido se esfacelará. Eis a ameaça em torno da qual se equilibra o poema “Amanecer”:

[25] “(...) a lenta e indefinida fronteira entre o dia e a noite”; “O caminhante perambula pelas ruas-santuário (...), prolongando o compromisso entre o real e o simbólico”.

[26] Como belamente nota Roland Barthes, no seminal *A câmara clara*: “O nome da Fotografia será então: ‘Isso-foi’, ou ainda: o Intratável (...): isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operador* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (2012, p.72-73).

[27] “Nesta noite, a lua, o claro círculo, / não domina seu espaço.” (BORGES, 2000, p.33).

[28] Deixo ressoar, aqui, o que com Lacan podemos chamar de *tempo da rasura*, operação que guarda relações com a *sublimação*: “(...) é pela conjunção [do traço primário e daquilo que o apaga] que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que lhe seja anterior (...)” (2003, p. 21).

(...)

*¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida  
corre peligro de quebrantó  
hora en que le sería fácil a Dios  
matar del todo Su obra!*

*Pero de nuevo el mundo se ha salvado.  
La luz discurre inventando sucios colores  
y con algún remordimiento  
de mi complicidad en el resurgimiento del día  
solicito mi casa,  
atónita y glacial en la luz blanca,  
mientras un pájaro detiene mi silencio  
y la noche gastada  
se ha quedado en los ojos de los ciegos.*  
(BORGES, 1994, p. 38-39, v. 38-50)<sup>29</sup>.

O poema traz, quiçá, um dos momentos de maior tensão de *Fervor de Buenos Aires*. Em “Amanecer”, a transição entre os ciclos temporais emerge como ameaçador: o irromper de um novo dia anuncia a possibilidade de mudança, que, para o sujeito poético, periga pôr fim a seu enternecido projeto. A alteração da “*honda noche universal*” (BORGES, 1994, p. 38, v.1) para o “*resurgimiento del día*” (p. 39, v.55)<sup>30</sup> é marcada por uma quebra entre a primeira e a segunda estrofe, sugerindo, a partir de uma hesitação formal, que a iminência do novo é a mola mestra de um arriscado jogo de perdas. Ao fim do poema, a noite (agora gasta e recoberta pelo dia) permanece apenas nos olhos dos cegos – dramático como a vã imagem que a retina não forma, mas que se anima ao risco do gesto poético.

O perigo da mudança demarca com regularidade os pontos de tensão em *Fervor de Buenos Aires*: o “(...) *presentimiento tembloroso / del amanecer horrible que ronda / los arrabales desmantelados del mundo*” de “Amanecer” (p. 38, v. 5-7), “(...) *aquel brillo desesperado y final*” de “Afterglow” (p. 37, v.4), ou ainda “*El poniente que no se cicatriza*” de

[29] “(...) Hora em que o sonho contumaz da vida / corre o risco de quebranto, / hora em que para Deus seria fácil / matar inteiramente Sua obra! // Mas o mundo salvou-se novamente. / A luz se estende e inventa cores sujas / e com um certo remorso / de minha cumplicidade no ressurgir do dia / solicito minha casa, / atônita e glacial na luz branca, / enquanto um pássaro detém o silêncio / e a noite gasta / permaneceu nos olhos dos cegos.” (BORGES, 2000, p. 65).

[30] “(...) profunda noite universal”; “(...) ressurgir do dia” (BORGES, 2000, p.65).

“Campos atardecidos” (p.49, v.10)<sup>31</sup>, indicam que a tensão entre a cidade real e a figuração poética, embora não pronunciada, está em operação: a cidade de Borges é estática, mas não *imutável*, exigindo do sujeito poético uma cuidadosa manutenção para sustentar esse frágil “(...) *silencio del pájaro dormido*” (p. 19, v. 11)<sup>32</sup>. Nesse sentido, as multidões são abafadas, e o seu rumor é transfigurado no plácido cenário em que subsiste o entardecer borgeano:

*La clara muchedumbre de un poniente  
ha exaltado la calle,  
la calle abierta como un ancho sueño  
hacia cualquier azar.  
La limpida arboleda  
pierde el último pájaro, el oro último.  
La mano jironada de un mendigo  
agrava la tristeza de la tarde.  
(...)*  
(BORGES, 1994, p. 48, v. 1-8)<sup>33</sup>.

Em “Atardeceres”, a multidão aparece atrelada ao tempo crepuscular: ela compõe a rua aberta como um vasto sonho; a mão do mendigo integra-se à contemplação da tarde, agravando sua tristeza. Assim como qualquer outro elemento urbano – seu ritmo acelerado, seus burburinhos, seus acidentes, as mudanças físicas e sociais – o povo serve para pintar uma imagem, congelar o tempo, referir à tarde, e não o contrário. A massa de uma Buenos Aires que muda e se moderniza está antes submetida a um projeto que busca uma cidade “*No sólo (...) anacrónica (...), sino que (...) ahistorica*”, pelo qual “*Buenos Aires se proyecta en la eternidad*” (LEFERE, 2009, p.151)<sup>34</sup>: as pessoas, na ausência do tempo, são tão estáticas

quanto as ruas (BORGES, 1994, p. 17, v. 16-17) – ruas que “*Son para el solitario una promesa*” (p.17, v.15)<sup>35 36</sup>.

#### IV. À GUIA DE CONCLUSÃO: ENTRE DOIS TEMPOS, ENTRE DUAS CIDADES.

Em um gesto de maestria, a ser futuramente consolidado pelo grande Borges, um jovem poeta argentino funda um espaço urbano que desemboca dos problemas colocados pela modernidade literária: enquanto em Baudelaire as tensões são levadas ao limite, figurando no primeiro plano de seu fazer poético, Borges as silencia através de um ousado gesto autoral – que ironicamente, assim como ocorre com Baudelaire, fora duramente criticado em sua época (cf. CAJERO, 2006, p.113). A tentativa de alocar os dois escritores, então, na cronologia de uma tradição fundada em torno da experiência urbana não poderia resultar mais capciosa: pois, imune ao tempo e seus efeitos, a Buenos Aires de Borges arrisca a cada momento deixar irromper as tensões com as quais Baudelaire se debatera, trazendo, *em negativo*, um diálogo tão irrereal quanto a mítica urbe cantada em *Fervor de Buenos Aires*. Talvez seja exatamente por isso que esta relação pode ser traçada: como criação, reinscrição, *rasura*<sup>37</sup>.

A *flânerie* povoada de Baudelaire, que “(...) amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 47), de alguma forma ecoa na solitária dicção borgeana, que esvazia a sua cidade para, a passos milimetricamente elaborados, inscrever uma experiência que não se funda pelo “fervor agressivo” do poeta moderno; pelo contrário, o *fervor borgeano*, parece, faz jus a uma segunda acepção: “*celo ardiente y afetuoso hacia las cosas de piedad y religión*”. *Fervor casi religioso, en verdad*” (PEZZONI, 1986, p.67)<sup>38</sup>. Nesse fervor, que não visa a realidade, mas o que

[35] “São para o solitário uma promessa” (BORGES, 2000, p.17).

[36] Como traz Robin Lefere: “(...) un personaje, que supuestamente se corresponde con Borges, encarna la voz lírica y da cuerpo a la visión, al mismo tiempo que nos presenta un espacio mediatisado y vivido por él. (...) A medida que estos [lugares elegidos o inventados] se van experimentando, presenciamos el marco dramático de una ciudad vaciada de sus habitantes.” “[...] um personagem, que supostamente corresponde a Borges, encarna a voz lírica e dá corpo à visão ao mesmo tempo em que nos apresenta um espaço mediado e vivido por ele. (...) À medida que estes {lugares eleitos ou inventados} vão sendo experimentados, presenciamos o marco dramático de uma cidade esvaziada de seus habitantes.”] (LEFERE, 2009, p. 155).

[37] Como traz Sylvia Molloy: “(...) el recuerdo de Baudelaire persiste incómodamente en la obra de Borges, sous rature” “[...] a recordação de Baudelaire persiste incomodamente na obra de Borges, *sous rature* [sob rasura]”] (1999, p.192).

[31] “(...) trêmulo pressentimento / do amanhecer terrível que ronda / os arrebaldes devastados do mundo.” (p.65); “(...) o fulgor desesperado e final” (p.61); “O poente que não cicatriza” (p.91).

[32] “(...) silêncio do pássaro que dorme” (p.23).

[33] “A clara profusão de um poente / enalteceu a rua, / a rua aberta como um vasto sonho / para qualquer acaso. / O límpido arvoredo / perde o último pássaro, o ouro último. / A mão andrajosa de um mendigo / agrava a tristeza dessa tarde. / (...)” (p.89).

[34] “Não só anacrônica (...), mas ahística”; “Buenos Aires se projeta na eternidade”.

[38] “zelo ardente e afetuoso às coisas de piedade e religião’. Fervor quase religioso, na verdade”.

a poesia pode fazer dela, a desintegração da aura posta em processo por Baudelaire (cf. BENJAMIN, 1989, p.145) encontra, com Borges, um artificioso reestabelecimento – ali onde a escrita acolhe, contemplativa, a realização do ato poético. Não há choque em *Fervor de Buenos Aires*, apenas o tempo suspenso na mão do poeta que, acrônico, revisita uma cidade que nunca existira. ■

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. “O que é o contemporâneo?”. In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, pp.55-73.
- AUERBACH, Eric. “As flores do mal e o sublime”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007, pp.303-332.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal: edição bilingüe* (Ivan Junqueira trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa: edição bilingüe* (Gilson Maurity Santos trad.). Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas, tomo 1*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.
- \_\_\_\_\_. “La muerte y la brújula”. In: \_\_\_\_\_. *Antología personal*. Buenos Aires: La Biblioteca Argentina, 1996, pp.7-16.
- \_\_\_\_\_. “Borges y yo”. In: \_\_\_\_\_. *Ficciónario – una antología de sus textos*. (Emir Rodrígues Monegal org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p.351.
- \_\_\_\_\_. *Fervor de Buenos Aires*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas, volume 1*. São Paulo: Globo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Primeira poesia*. (Josely V. Baptista trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Borges e Eu”. In: \_\_\_\_\_. *O fazedor*. (Josely Vianna Baptista trad.). São Paulo: Companhia das letras, 2008.

CAJERO, Antonio. "A quien leyere": La poética de Fervor de Buenos Aires.

*Variaciones Borges* 22, nov. 2006, pp.101-128.

(<http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2206.pdf>, acesso em 03/07/2015)

FREUD, Sigmund. "Duelo y melancolía" (1915). In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*.

Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, vol. 14, pp.241-256.

\_\_\_\_\_. "Más allá del principio de placer" (1920). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*.

Buenos Aires: Amorrortu editores, 1989, vol.18, pp.7-62.

\_\_\_\_\_. "Nota sobre la 'pizarra mágica'" (1925). In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*.

Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, vol.19, pp.243-247.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JOZEF, Bella. "J. L. Borges, o último criador de mitos". In: CID, Marcelo; MONTOTO, Cláudio César (orgs.). *Borges centenário*. São Paulo: Educ, pp.29-38.

LACAN, Jacques. "Lituraterra". In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. (Vera Ribeiro trad.)

Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pp.15-25.

LEFERE, Robin. "De los procesos semánticos creadores de ciudades (literarias): el caso de *Fervor de Buenos Aires*". In: MONTENI, Maria Luisa; SCARABELLI, Laura (eds.) *Los ojos en la ciudad*. Milão: Arcipelago Edizioni, 2009, pp.149-158.

MOLLOY, Sylvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". In: \_\_\_\_\_. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editores, 1999, pp.191-207.

PEZZONI, Enrique. "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato". In: \_\_\_\_\_. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986, pp.67-96.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho – três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.

STIERLE, Karlheinz. «Le groupe des 'Tableaux parisiens'». In: \_\_\_\_\_. *La capitale des signes: Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp.451-543.

TROCOLI, Flávia. "Proust em dois tempos: a não resposta e as rasura". In: LEITE, Nina V. de Araújo; MILÁN-RAMOS; SALZANO, Maria Rita (orgs.). *De um discurso sem palavras*. Campinas: Mercado de Letras, 2012, pp.205-216.

VALÉRY, Paul. "Situação de Baudelaire". In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011, pp.19-29.

# DISCRECIÓN & DEMOLICIÓN EN HENRY JAMES

## PRINCIPIOS PARA VOLVER A NUEVA YORK

— JORGE MANZI CEMBRANO

### RESUMEN

Este estudio de dos obras tardías de Henry James, el cuento “The jolly corner” (1908) y la novela póstuma *The ivory tower* (1917), pretende describir y oponer dos principios formales elaborados por el autor, “discreción” y “demolición”, analizando sus diferentes posibilidades estéticas y sus funciones críticas en relación a la cultura norteamericana del dinero de inicios de 1900.

**Palabras clave:** Henry James, *The ivory tower*, clase ociosa

### ABSTRACT

*This article presents a study of two late works by Henry James, the story “The jolly corner” (1908) and the novel *The ivory tower* (1917), which describes and opposes two key formal principles, “discretion” and “demolition”, analyzing their different aesthetical possibilities and critical functions in relation to American money culture of the early 1900s.*

**Keywords:** Henry James, *The ivory tower*, leisure class.

### RETORNO A NUEVA YORK

**S**i en una primera fase de la obra de Henry James (1860s–80s) destacan los movimientos desde Estados Unidos hacia Europa, que el autor describía como “peregrinajes apasionados” de asimilación de la rica cultura del Viejo Mundo, sus obras tardías evidencian una gran inquietud por los movimientos de vuelta. El carácter problemático del retorno está anunciado magistralmente en el desenlace de *The Ambassadors* (1903), en donde el heredero Chad Newsome decide abandonar Europa y a Madame de Vionnet – la gran dama del realismo francés – con el objetivo

de regresar a Estados Unidos para dirigir un enorme emprendimiento publicitario. En cuanto al retorno de los héroes propiamente jamesianos (que ciertamente no incluyen a Chad), los proyectos a desarrollar serán de una naturaleza muy diferente: la búsqueda de estrategias y principios para defender espacios y posiciones no utilitarias en medio de una cultura que James describe como pecunaria y predatoria – la cultura de la nueva élite financiera norteamericana. Del lado de tales héroes, habría que recordar que Strether, protagonista de *The Ambassadors*, también decide volver a Estados Unidos, quizás como contrapeso al proyecto publicitario de Chad, manteniéndose fiel a su propia máxima: “That, you see, is my only logic. Not, out of the whole affair, to have got anything for myself” (JAMES, 1970, p. 468).

Las décadas de actividad literaria de James (1860s-1910s), y que el autor decidió pasar en Europa, coincidieron con un período crucial del desarrollo del capitalismo norteamericano: para el economista Giovanni Arrighi lo que ocurrió en Estados Unidos durante ese período fue una revolución económica y organizacional que daría forma al siglo XX en escala global.<sup>1</sup> La perplejidad que evidencian los héroes jamesianos en sus retornos al Nuevo Mundo debe entenderse en el marco histórico de una transformación radical de las condiciones materiales, de la cultura y organización social norteamericana. En “Culture and finance capital” Fredric Jameson sigue las pistas de Arrighi para analizar algunas de las transformaciones culturales propias de la nueva fase del capitalismo monopolista norteamericano, apuntando como clave una intensificación del carácter abstracto del dinero:

Capital itself becomes free-floating. It separates from the ‘concrete context’ of its productive geography. Money becomes in a second sense and to a second degree abstract (it always was abstract in the first and basic sense): as though somehow in the national moment money still had a content – it was cotton money, or wheat money, textile money, railway money and the like (JAMESON, 1999, p. 142).

La obra de Henry James, especialmente en su fase tardía, parece buscar una forma literaria capaz de presentar nuevos modos de relación entre lo abstracto y lo concreto en situaciones determinadas por sumas de dinero prodigiosas. En el mundo de James el dinero, en cantidades ya no imaginables, sino sólo calculables, demuestra a cada momento su capacidad de determinar el mundo concreto de los personajes, alterando la forma del espacio urbano y la configuración de las situaciones en las que actúan los héroes, quienes deben desarrollar sofisticadas habilidades

[1] Ver Arrighi. G. *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*. New York: Verso, 2010. pp. 247-50. Para dar cuenta del carácter radical y abrupto de la transformación, Arrighi cita al economista Alfred Chandler, quien nos ofrece un contrapunto que cubre precisamente el lapso que James pasó en Europa, y que, por otra parte, no desentona con la imaginación jamesiana: “[a] businessman of today [Chandler escribe en la década de 1970s] would find himself at home in the business world of 1910, but the business world of 1840 would be a strange, archaic and arcane place. So, too, the American businessman of 1840 would find the environment of fifteenth-century Italy more familiar than that of his own nation seventy years later” (APUD ARRIGHI, 2010, p. 250).

[2] Sobre la radicalidad de este proceso histórico que se manifiesta en la arquitectura, y de su relación con la modalidad especulativa del capitalismo financiero norteamericano, ver Jameson F., “The brick and the balloon: Architecture, Idealism and Land Speculation” In: *The cultural turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998, pp. 162-189.

de cálculo y estrategia para tener alguna posibilidad de defender sus posiciones y proyectos. En este estudio analizaré en detalle dos obras tardías de James, el cuento “The jolly corner” (1908) y la novela póstuma *The ivory tower* (1917), en donde el autor exhibe un poderoso dominio, en la forma estética, de las relaciones entre abstracción y concreción propias de la cultura del dinero norteamericana de inicios de 1900. En tales obras me parece posible distinguir y oponer dos principios claves, la “discreción” y la “demolición”, cada cual con posibilidades formales y perspectivas críticas diferentes.

#### DISCRECIÓN COMO PRINCIPIO FORMAL

En “The jolly corner” el arquitecto Spencer Brydon regresa a Nueva York, la ciudad de su infancia y juventud, después de pasar 30 años en Europa. Sus impresiones se centran en la enorme transformación del espacio urbano, en la multiplicación de rascacielos y de grandes espacios vacíos. Las alturas y vacíos de las demoliciones, provocadas por la especulación financiera en torno al valor de la tierra y al valor de arriendo de oficinas, aparecen ante el héroe como signos horrorosos de la desaparición del espacio familiar.<sup>2</sup> De hecho, Brydon vuelve a la ciudad precisamente para resolver la situación de dos propiedades suyas amenazadas por la especulación. Decide transformar una de ellas en un proyecto de rascacielos, en base a criterios estrictamente utilitarios. Pero se negará tajantemente a que la segunda propiedad, la casa familiar de los Brydon situada en “the jolly corner”, sea tocada, a pesar de los consejos pecuniarios de amigos y conocidos, que sólo logran provocar su indignación: “There were values other than the beastly rent-values, and in short, in short – !” (JAMES, 1969, p. 321). De modo que la situación es desde un comienzo doble: en Nueva York, la posibilidad de proteger *jolly corners*, espacios “valiosos” fuera de la lógica especulativa del capital, supone haber tomado otra decisión (apenas mencionada en la narración) con criterios puramente pecuniarios: participar de un proyecto de rascacielos.

Spencer evidencia su intenso rechazo por la nueva organización urbana de Nueva York, y decide recluirse en el espacio de la casa familiar (*su jolly corner*), en donde todo lo históricamente extinto resuena: “the seventy years of the past in fine that these things represented, the annals of nearly three generations . . .” (p. 321). Curiosamente esta casa deshabitada, totalmente desprovista de muebles y objetos familiares, participa a la vez de la nueva lógica urbana en el hecho de tener todas sus habitaciones vaciadas: “great blank rooms” (p. 319). Un rasgo que

sorpresivamente no disgusta a Brydon: “For me it *is* lived in. For me it *is* furnished” (p. 323). Pero existe una diferencia clave entre los espacios blancos de la ciudad y las habitaciones blancas de James: la existencia de divisiones, en la forma de numerosas puertas capaces de separar y cerrar los espacios; puertas con manillas de plata que le sugieren a Brydon la presión de las palmas de los muertos.

En este espacio enigmático, combinación de formas tradicionales y modernas, Brydon se dedicará a un particular tipo de meditación. En lugar de entregarse a la recuperación de reminiscencias familiares o biográficas, el héroe dedica su tiempo a una especulación obsesiva cuyo objetivo consiste en imaginar un Spencer Brydon posible, uno que en lugar de radicarse 30 años en Europa hubiese aceptado quedarse y ser formado por ese ambiente brutal de demoliciones y alturas. “What would it have made of me, what would it have made of me? I keep for ever wondering, all idiotically; as if I could possible know!” (p. 323). Brydon dirige esta pregunta a Alice Staverton, una fiel amiga, quien ya le había sugerido que de haberse quedado en Estados Unidos probablemente habría anticipado al inventor de los rascacielos (p. 318). Alice, que confiesa haber visto a ese otro Spencer Brydon (propiamente americano) en sueños, no responderá con precisión a las preguntas del héroe: apenas afirma que ciertamente habría sido más rico y más fuerte. En adelante Brydon decide dedicarse, tiempo completo, a dar caza a su doble fantasmático, convencido de que lo acecha desde algún lugar de la casa, como una “bestia en el bosque” (p. 329).

En un primer momento Brydon decide mantener todas las puertas de la casa abiertas, para no ofrecer ningún escondite posible a la bestia. Una noche encuentra cerrada una de las puertas que creía haber dejado abierta. De inmediato asume que tras la puerta tiene que estar aguardando su doble. Una vez que toma valor para abrirla, toma conciencia de cierta resistencia interna, la existencia de una regla que no había considerado: “the situation itself had turned; and Brydon at last remarkably made up his mind on what it had turned to . . . It had turned altogether to a different admonition; to a supreme hint, for him, of the value of Discretion!” (p. 337). Esta “Discreción”, que el narrador jamesiano escribirá siempre con mayúscula, será considerada por Brydon un hallazgo mayor, un principio que debe ser “grabado” (p. 339).

Discretion – he jumped at that; and yet not, verily, at such a pitch, because it saved his nerves or his skin, but because, much more valuably, it saved the situation. When I say he “jumped” at it I feel the consonance of this term with the fact that . . . he did move again, he

crossed straight at the door. He wouldn’t touch it – it seemed now that he might if he would: he would only just wait there a little, to show, to prove, that he wouldn’t (p. 337).

De modo que una prohibición recae sobre el acto de develar. Si bien la palabra discreción parece provenir del ámbito de la buena educación, de los buenos modales, Brydon la recubre asimismo de un carácter religioso, un voto según el cual abrir la puerta correspondería a una profanación. En la literatura de James la clave no está en la develación (activa) sino en la posibilidad de una revelación, que supone un compás de espera en la que algo oculto, secreto, debe manifestarse. Es esa situación de expectación y especulación que debe ser “salvada” por medio de la Discreción. Tanto para el narrador como para Brydon mantener la puerta discretamente cerrada permite sostener la potencia de una situación, con toda su riqueza sugestiva.

Brydon entiende que algo esencial está en juego en su nuevo hallazgo formal, algo que de alguna manera lo aproxima a los nuevos principios de organización americana, como si la Discreción le permitiera lidiar adecuadamente con los espacios en blanco de la ciudad. Inmediatamente después de su hallazgo Brydon se desplaza hacia el lado opuesto de la casa y, por primera vez, desde su regreso a Nueva York, abre la ventana hacia el exterior. Como si hubiese entendido, al fin, que los rascacielos y espacios vacíos no eran otra cosa que un acuerdo tácito de la comunidad en torno al necesidad de ser “discretos” con lo extinto y demolido. Asomado por la ventana de su cuarto, imagina escaleras peligrosas por las que se atrevería a bajar a la calle. Brydon se siente preparado para entrar en contacto con la vida prosaica de la ciudad, imaginando posibles concresciones: imagina la fuga de algún ladrón por la calle, un diálogo en el que trataría de ayudar al policía... O bien, al menos el vuelo de algún pájaro vulgar. Pero en definitiva, James, o la estrategia autoral, frustrarán el deseo de Brydon: la reconciliación con Nueva York, por la vía de la discreción, no podría tomar la forma de un encuentro feliz con contenidos prosaicos de un realismo clásico. La ciudad no responderá a Brydon con concresciones prosaicas y simples, sino con figuras o cifras de abstracción: “blankness” (p. 338), “hard-faced houses” (idem.), “great builded voids” (idem.). En síntesis: una “large collective negation” (idem.).

Tras esa negación masiva o sistemática, Brydon entenderá que mantener puertas discretamente cerradas no es idéntico a demolerlas y producir vacíos. El héroe debe volver sobre sus pasos, para descubrir la propia potencia diferencial de su hallazgo formal. Brydon vuelve una vez más hacia la puerta cerrada ubicada al otro lado de la casa. Esta vez tampoco

se decidirá a abrirla. Y no será necesario. Su doble se adelanta, apareciendo sobre la “pantalla” de la penumbra, con el rostro cubierto por manos fuertes, una de ellas con dos dedos amputados, “as if accidentally shot away” (p.343). A Brydon la figura le parece resultado de un sofisticado “tratamiento”, semejante al de un maestro de pintura moderna, pero más intenso. El hecho de que la figura se cubriera con las manos, aun cuando dañadas, permite a Brydon creer por un momento que la situación aún estaba a salvo, el rostro aún no profanado. Pero su doble americano es indiscreto y termina por apartar las manos, exhibiendo todo su rostro frente al héroe: “It was unknown, inconceivable, awful, disconnected from any possibility –!” (p. 344). El narrador jamesiano, por su parte, se abstiene de describir, y logra sostener la discreción frente al lector. Brydon cae al suelo inconsciente. A la mañana siguiente, despierta sobre el regazo de Alice. El relato se cierra con esta escena, con un beso entre Brydon y Alice, que funciona como una reconciliación poco convincente, extremadamente frágil e infantil luego de la derrota del héroe y su desmayo.

Esta compleja escena de movimientos de ida y vuelta por la casa familiar puede interpretarse como una exploración en torno a la potencia formal del principio de la Discreción, en tanto alternativa a los principios de demolición y abstracción que organizan Nueva York. En “The jolly corner” esta exploración protagonizada por Brydon es interrumpida por el propio exceso que produce – como si, a diferencia del narrador jamesiano, el héroe no lograse dominar el principio de la Discreción, acabando fulminado por la potencia simbólica desatada. Debe descubrir traumáticamente que su discreción no es idéntica a la práctica de demoliciones que ha remodelado su ciudad. Mientras la discreción de Brydon supone algún grado de conciencia respecto a contenidos históricos destruidos o desaparecidos, la demolición – esa “large collective negation” (p. 388) – no pretende conservar lo destruido, ni aún bajo la forma de lo latente. Aun cuando el recorrido de Brydon termina en derrota y regresión infantil (desplome y regazo maternal), su fracaso confirma la potencia simbólica de la Discreción como principio formal, que, por su parte, el narrador sí sabe controlar.

#### VORACIDAD DE LOS CONGLOMERADOS

En *The ivory tower* (1917), novela póstuma e inconclusa de Henry James, Graham Fielder regresa a Nueva York con el objetivo de recibir una enorme herencia. Al igual que Brydon, Graham ha vivido un largo período en Europa, asimilando su sistema de valores, creencias y matices. Esta vez la escena será el espacio reducido de Newport, un exclusivo balneario de

la élite financiera neoyorkina, en donde incluso en el murmullo de las olas es posible escuchar el “tintineo del dinero” (JAMES, 2004, p. 20). Escenario mínimo, teatral, en el que James nos presenta una comunidad dedicada por completo al dinero y a la producción especulativa de “complicaciones y relaciones” (p. 20). En Newport nadie trabaja en el sentido clásico del término. Sin embargo, se dedican a un tipo de ocio que exige tal nivel de concentración y cálculo estratégico, que resulta imposible distinguir o separarlo de la praxis económica. Una actividad que consiste en permanentes cálculos y comparaciones para determinar quién domina a cada momento la situación – el esfuerzo de configurar una especie de tablero abstracto de posiciones de poder que debe ser actualizado constantemente, considerando movimientos de dinero y valor. La comunidad de Newport descrita por James no es otra cosa que una representación literaria de la “leisure class” que Thorstein Veblen criticó en su clásico *The Theory of the Leisure Class. An economic study of institutions* (1899). La actividad ociosa de la comunidad se basa esencialmente en establecer “invidious comparisons”, que Veblen definió con la siguiente fórmula: “[a] process of valuation of persons in respect of worth” (VEBLEN, 1934, p. 34).

Graham Fielder (o simplemente Gray) llega a Newport como el único heredero de su tío, el magnate Frank Betterman. Debe su nueva fortuna completamente a la intervención de Rosanna Gaw, quien había convencido a Betterman de la idoneidad de su sobrino para recibir la herencia, precisamente por ser completamente ajeno a la cultura pecuniaria de Newport, y por lo tanto capaz de abrir perspectivas no utilitarias para el gran capital. Rosanna, por su parte, es la hija única del mayor magnate de Newport, Abel Gaw, de quien heredará una fortuna aún mayor a la de Fielder. Entre los dos grandes magnates, Abel Gaw y Betterman, existe una larga historia de enemistad, debido a hechos no suficientemente aclarados por la narración. Betterman, antiguo socio de Gaw, habría dado origen a su propia fortuna luego de traicionar a Abel. Es común a las narraciones de James que el momento de acumulación del capital (su historia, sus orígenes) se sitúe en un pasado nebuloso. En el caso de *The ivory tower* los dos grandes acumuladores de capital, cuyas fortunas determinan a todo momento la situación de la comunidad, reciben un tratamiento llamativamente no realista, con descripciones grotescas y resonancias bíblicas que inscriben su enemistad económica en el registro bíblico de Abel (Gaw) y Caín (Betterman). Los magnates no sólo dejan enormes herencias monetarias sino también instalan un fondo no dicho de excesos y horrores. Para James el carácter abstracto del gran dinero está internamente ligado a ese fondo histórico traumático. Un nudo que se configura como un *enigma* no para los acumuladores originales sino para la generación de los herederos.

Los herederos y los conglomerados ociosos, con sus prácticas y sistemas de creencias, ofrecieron un material social *sui generis* para la obra de James. Por una parte se organizan en la lógica más avanzada del capitalismo norteamericano, con sus modernos sistemas de comunicación, habilidades de cálculo y análisis estratégico, pero por otra, actúan en base a prácticas informales de favor y exhiben todo tipo de rasgos premodernos. El conjunto de rasgos predátorios con el que Veblen describió a la *leisure class* no habría desentonado en una novela de James: "ferocity, self-seeking, clannishness, and disingenuousness – a free resort to force and fraud" (VEBLEN, 1934, p. 225). En *The ivory tower* James presenta a su comunidad como el "Público" de Newport, dándole la forma de un conglomerado de personajes girando alrededor de una pareja sin hijos, Gussie y Davey Bradham, y que incluye a Horton Vince (un servidor joven y ambicioso), Cissy Foy (la clásica *american girl*) y a varias otras figuras menores. El conglomerado Bradham no pretende esconder su interés voraz por cualquier pieza de información que permita determinar cuál será la nueva situación en Newport una vez que asuman los herederos. Davey Bradham, el único confidente que Rossana Gaw tiene dentro del clan Bradham, le confesará abierta y brutalmente las reglas de su juego: "We're the most intelligent community on all this great coast, and when precious knowledge is in the air we're not to be kept from it" (JAMES, 2004, p. 21), agregando por último: "I give you warning that there's no limit to what we want to know" (p. 22).

Si bien es común a las novelas y cuentos de James que el núcleo familiar tradicional esté marcado por pérdidas, separaciones y reorganizaciones<sup>3</sup>, en *The ivory tower* el proceso parece haber llegado a un fin de línea. El grupo familiar ha sido reducido a su mínima expresión: un magnate (moribundo) y un único heredero (no exactamente promisorio). Si en novelas anteriores, como *The Ambassadors*, la familia Newsome aún se imponía sobre sus servidores, en *The ivory tower* los herederos quedan aislados, sitiados y sitiados en medio de conglomerados (*crews, parties, lots*) depurados de vínculos sanguíneos, y que han intensificado su carácter predatorio y hostil, alcanzando un registro que el narrador aproxima al reino de los insectos. Al inicio de la novela, Rosanna es invitada a una reunión de los Bradham, cuyos miembros se distribuyen en patrones numéricos: "a dozen dispersed couples and trios" (p. 37). El punto de vista de Rosanna nos revela un ambiente enrarecido de comunicaciones que es dominado por una mujer, Gussie Bradham, descrita como "some shining humming insect" (p. 38), una avispa reina. Rosanna percibe en el aire enigmáticos "grabs", "snatches", "all of the most violent" (p. 36); "differences, intensities of separation and opposition . . . forms of contact and exchange, forms of pretended intercourse, to be improvised in presence of new truths" (p. 37).

[3] Parece ser algo típicamente jamesiano cortar las ligazones familiares con escasas justificaciones en la trama. Dentro de esta lógica de ruptura y debilitamiento de los vínculos familiares en la narrativa de James habría que considerar la fabulosa cantidad de muertes (que siempre parecen tener cierto carácter gratuito), separaciones y desavenencias matrimoniales, y prolongadas estadías de los hijos en Europa. Pero estas narrativas de ruptura de las genealogías familiares no sólo se relacionan con una crisis del núcleo familiar tradicional, sino que son a su vez narrativas sobre la ruptura de la sucesión patrimonial, sobre la necesidad (histórica) de distribuir enormes capitales en manos progresivamente menos familiares, es decir, en manos de nuevos conglomerados.

[4] Es relevante considerar que el contenido de las pistas (*clues*) es antes relacional que semántico: "Clues' these connections might well be called when every touch could now set up a vibration" (p. 42). En el mundo de los conglomerados las conexiones o relaciones parecen tener mayor objetividad que los contenidos concretos, que, como veremos en el último apartado de este estudio, caerán bajo la lógica de lo especulativo y manipulable. Anticipando un poco el argumento de este estudio, el juego de los conglomerados podría ser sintetizado del siguiente modo: consiste en informarse de las relaciones objetivas e intentar manipular los espacios en blanco, las incógnitas, con contenidos favorables a su propio punto de vista.

[5] Desde un comienzo, todos los diálogos entre Miss Mumby y Graham se centran en la comida, y están compuestos como un paralelo a las piezas de información que Fielder debe incorporar para entender progresivamente su nueva situación en Newport. James suele tratar el tipo de piezas de información capaces de provocar giros en la situación dentro del registro de la oralidad y la comida. El verbo clásico del autor para describir la recepción de este tipo de piezas de información es *take in*, que sugiere de un modo más sutil la lógica de incorporación culinaria y voraz propia de Newport. En un mundo en donde lo abstracto determina constantemente las situaciones concretas no sorprende que la información sea comida.

Todo un sistema implícito de comunicación colectivo, cálculos y comparaciones que se modifican a gran velocidad en función de la aparición de cualquier tipo de información relevante o *clue* (para utilizar los propios términos de Gussie<sup>4</sup>). En este ambiente comunicacional predatorio y abstracto la voracidad se eleva a principio complementario de la demolición. Un principio que Davey Bradham ya había sintetizado como advertencia a la heredera del grupo familiar: "I give you warning that there's no limit to what we want to know" (p. 22). Si en "The jolly corner" el principio de demolición fue asociado a la producción de blancos y vacíos, la *voracidad* de los conglomerados de Newport está orientada precisamente a llenar o saturar tales blancos con informaciones estratégicas.

#### LA TORRE DE MARFIL DE GRAHAM Y ROSANNA

Graham Fielder, tras su primera (y última) entrevista con Mr. Betterman, pretende reunirse con Rosanna - única amiga fiel que tiene en el ambiente de Newport. Miss Mumby, la enfermera de Betterman, le informa que Rosanna ya había enviado un mensaje invitándolo a cenar, advirtiéndole al mismo tiempo que Abel Gaw, padre de Rosanna, está agonizando (al igual que Betterman). "Oh for mercey's sake don't talk of dinner!" (p. 96), le responde Graham a Miss Mumby, quien efectivamente tiene la costumbre de hablar constantemente de comida. "That's not what I'm most thinking of, I beg you to believe, in the midst of such prodigies and portents" (idem.). El ambiente en Newport es de una densa expectación en torno a la muerte de los magnates, y en torno a la circulación de mensajes finales, capaces de alterar los destinos y fortunas de la comunidad. Para alguien como Fielder, el plano culinario debiera mantenerse estrictamente al margen de este momento extraordinario. Muy por el contrario, la propuesta de la autoría es que en la cultura pecuniaria y voraz de Newport los mensajes claves y lo culinario (la versión más visceral de lo utilitario) ya están fusionados.<sup>5</sup> Me parece que es en esa dirección que habría que interpretar el hecho de que Rosanna, una vez reunida con Graham, sustituya la cena prometida por una voluminosa carta escrita por su padre, con un protuberante sello negro, dirigida al nuevo heredero – es decir, a a Graham, el heredero de su peor enemigo. Al entregarle este mensaje sellado, Rosanna aconsejará al nuevo heredero actuar en una línea exactamente opuesta a la voracidad de los conglomerados: abstenerse de abrir una carta que promete ser horrorosa, que promete revelar el oscuro secreto tras la fortuna de Betterman. Una vez más, los héroes de James apuestan al principio de la Discreción.

La escena de entrega de la carta, “at once blank and replete” (p. 106), es una sala en la que se describen diferentes posibles receptáculos para guardar la carta. Rosanna pretende ofrecer uno de ellos a Fielder, pero no encuentra un criterio para seleccionar la forma adecuada. En definitiva será el propio Graham, ejercitando su sensibilidad estética europea, quien elegirá el receptor. Un pequeño gabinete redondeado y blanco, con diferentes cajones ascendentes, confeccionado con “paciencia oriental”. Fielder lo bautiza como su “torre de marfil”, dejándola luego sobre la cubierta de un piano que duplica su imagen. Abre uno de los cajones y deposita la carta sin abrir, “putting his document to sleep” (p. 111). Esta ceremonia de entrega y depósito del mensaje será interrumpida por el médico de Abel Gaw, informando sobre la muerte del magnate. Poco después nos enteramos que Mr. Betterman también ha muerto, prácticamente en sincronía con su enemigo.

De modo que el mensaje sellado y protuberante que Rosanna le entrega a Gray era un mensaje de los muertos: la carta de un *tycoon* mítico que contendría la verdad, los horrores secretos del capital acumulado. La decisión de bloquear discretamente y a permanencia el contenido del documento sella una suerte de pacto entre los herederos, un destino común relacionado a la posibilidad de defender cierto espacio cultural no utilitario, una “torre de marfil”, en medio de la cultura pecuniaria y predatoria de Newport. El receptor, construido con “paciencia oriental” – es decir, en una lógica precapitalista – y depositado sobre la cubierta de un piano que duplica su imagen, lo vincula alegóricamente a la esfera del arte y de una cultura no utilitaria. La posibilidad de defender este espacio desinteresado sólo es posible en la medida en que se sostiene (y bloquea) el secreto del capital que lo fundamenta. Es necesario considerar que el período histórico de la novela coincide con el período de la creación de grandes fundaciones culturales del capital financiero norteamericano, a las que Fielder se referirá en otro momento de la novela como “instituciones neoyorquinas” con “strange deposits of money” (p. 179). En sus “Notes for the Ivory tower”, el propio James tenía en mente la “moda de los Rockefellers” (JAMES, 2004, p. 226). No me parece excesivamente arriesgado sugerir que esta novela póstuma e inconclusa de James haya tenido por asunto central el proyecto de fundación o diferenciación de un espacio cultural autónomo en medio de la cultura del dinero norteamericana – un gran proyecto que podría pensarse en oposición al proyecto publicitario de Chad Newsome. Resulta profundamente consistente con la obra de James que este pacto en torno a una esfera “auténtica” de la cultura involucre a dos figuras clásicamente jamesianas: a Rosanna, una sobreviviente del grupo familiar tradicional norteamericano (con su

[6] Tanto en la novela como en las notas se evidencia que el carácter desinteresado de Rosanna no debe ser pensado en relación a la esfera estética sino más bien a una moral familiar. En sus “Notes for the ivory tower” James sintetiza: “Rosanna has no more taste than an elephant; Rosanna is only morally elephantine” (JAMES, 2004, p. 223).

[7] Aquí es posible hacer resonar otra máxima breve de Stretcher, el héroe de *The Ambassadors*: “I never think a step further than I’m obliged to” (JAMES, 1970, p. 440). Una fórmula que revela cierto ángulo estratégico de la discreción jamesiana. Cuando hay certeza de que los contenidos son traumáticos (horrores) puede ser una ventaja estratégica saber menos, saber lo estrictamente necesario, es decir, simplemente que se trata de mensajes traumáticos, y que merecen un tratamiento especial. De aceptar la teoría freudiana de la compulsión a la repetición desencadenada por experiencias traumáticas, la estrategia de indeterminar contenidos horrores podría ser una vía objetiva para defender posiciones (desinteresadas) con mayor libertad de agencia, es decir, evitando el trauma efectivo, evitando caer fulminado como Brydon.

elevado sentido moral<sup>6</sup>) y a un ex peregrino iniciado en los espacios aún desinteresados de la cultura europea.

El principio de guardar una carta sellada a permanencia, en lugar de simplemente destruirla, es una variante de las puertas discretamente cerradas de Brydon, que funciona como freno al principio de voracidad de los Bradham. Una vez más, James nos enfrenta a su oposición formal entre discreción y demolición, y esta vez lo hará en la forma del drama, a través de un extenso diálogo entre Graham Fielder y Horton Vint (miembro del clan o conglomerado Bradham). Graham confía a Vint, con quien había mantenido una amistad durante la adolescencia, la administración pecuniaria de su capital, precisamente para mantenerse en perfecta ignorancia de sus aspectos económicos. En un momento del diálogo, Graham decide mostrarle a Horton la carta sellada de Abel Gaw, explicándole su decisión de no abrirla. Horton no puede evitar mostrar su desprecio por la actitud del heredero, que le parece a la vez absurda y cobarde. Especialmente incomprensible le parece la insistencia en conservar una carta que no pretende abrir: “why the devil don’t you simply destroy the thing?” (p. 168). El diálogo toma forma operática cuando Horton amenaza con apoderarse de la carta y Fielder se ve obligado a defenderla: “Ah, my dear man, don’t! Don’t! . . . instinctively stepping backward in defence of his treasure (p. 169). Gray defiende una situación en donde los horrores son conservados y admitidos sólo en su modo de aparición abstracta, bajo la sospecha de que develar el contenido concreto podría limitar sus posibilidades de acción.<sup>7</sup>

Esta defensa apasionada y melodramática de la discreción frente a la demolición o destrucción evidencia que para James no todos los blancos o vacíos son idénticos. Esta distinción clave socava la posición de críticos que, como Tzvetan Todorov en su “O segredo da narrativa”, no han visto más que vacío en la abstracción jamesiana: “O essencial está ausente, a ausência é essencial” (TODOROV, 2003, p. 198). Una crítica demasiado abstracta del registro abstracto tal como fue elaborado por James no conseguiría explicar la forma en que opera. James pretende, por caminos diversos y sutiles, reincorporar o hacer resonar en lo abstracto aquello traumático que lo ha determinado, bajo el supuesto histórico que la categoría (norteamericana) de lo abstracto – relacionado por su vez al dinero – estaría ligado a un fondo excesivo y horroroso. De modo que James conserva un registro de la verdad no en su versión positivista y fáctica, sino como índice de lo históricamente destruido (extinto, muerto, dañado) que amenaza con retornar. El mensaje o la carta sellada, a la vez concreta e indeterminada, es una figura particularmente productiva para James. Mantenerla presente y a la vez sellada provoca una permanente actividad especulativa que conserva y respeta su contenido traumático.

La Discreción es un principio especulativo de exceso que supone y exige una indeterminación. En ese sentido no sorprende que James lo vincule constantemente a otros registros del secreto y la prohibición: el registro religioso de voto e idolatría (que ya vimos en “The jolly corner”), el fetichismo sexual (la necesidad del héroe jamesiano de sostenerse en mujeres fálicas, como Rosanna), el registro social de la buena educación o buenos modales (que implica cierta complicidad de clase), o el mero registro infantil (justificar la ignorancia de la verdad en nombre de cierta pureza o ingenuidad). Si el bloqueo que supone la Discreción parece contar con una poderosa justificación en el campo de la forma estética, ofreciendo nuevas posibilidades formales para conservar el trauma histórico en un contexto saturado de vacíos y demoliciones, resulta mucho más problemática la justificación jamesiana del bloqueo de la verdad histórica bajo modelos regresivos de secreto y tabú. James parece siempre recurrir a ese tipo de revestimientos. Los héroes jamesianos no logran salir de esa contradicción interna, que si por una parte les permite conservar un registro de la verdad frente a la lógica de la demolición, por otra los mantiene en un permanente estado de ignorancia que sólo consiguen justificar en el ámbito regresivo del fetiche, de la idolatría, de la tradición y del infantilismo.

#### UN JARDÍN DE CAMINOS BLOQUEADOS

En *The ivory tower* James no sólo nos presenta la situación y la búsqueda de soluciones formales por parte de sus héroes, sino también se detiene en los planes y principios de personajes que participan orgánicamente de la cultura pecuniaria de Newport. La perspectiva de esta novela es claramente más amplia que los puntos de vista de Rosanna y Graham. Respecto a las formas propias de la cultura pecuniaria hemos visto que James ofrece al menos dos modalidades fundamentales: un modo de demolición (producción de vacíos y espacios en blanco) y un modo de consumo voraz (de informaciones parciales y *clues* valiosas). Pero existe un tercer modo, un modo de producción de contenidos concretos. Hace su aparición clara y didáctica en una escena aparentemente banal de la novela. Dos miembros del clan Bradham, Horton Vint y Cissy Foy (quienes mantienen en secreto una relación amorosa), discuten acerca de si Graham Fielder tiene o no un bigote. La tensión implícita de la escena radica en que el clan le ha asignado a Cissy la tarea de seducir sexualmente al nuevo heredero.

La discusión se inicia luego que Cissy mencionara un antiguo retrato fotográfico que guardaba de Graham Fielder, perdido en algún lugar de

[8] Nuevamente James nos enfrenta a una situación en la que se bloquea sistemáticamente el acceso a lo que en el realismo se daba por sentado: la posibilidad de un punto de vista definitivo sobre los hechos o sobre la concreción. Pero no sería exacto afirmar que James destruye las bases de un concepto estable de realidad – de hecho, al contrario, se esfuerza en conservar de algún modo una base documental en la forma de fotografías perdidas y cartas selladas. Lo que caracteriza a James es el gesto de bloquear el acceso a tales documentos, encerrarlos bajo llave. En definitiva, el escamoteo al realismo clásico recae menos sobre los documentos (que en James siguen siendo la figura de una verdad histórica) que sobre las llaves de acceso a tales documentos (que James bloquea formalmente).

[9] Repito una vez más la fórmula de Veblen: “A process of valuation of persons in respect of worth” (VEBLEN, 1934, p. 34).

su departamento.<sup>8</sup> Cissy gatilla los celos de Horton al describir el retrato de Fielder como vagamente atractivo: “Oh *his* is of course quite beautiful . . . I remember it as a nice, nice face” (p. 130). En base a esa vaguedad Horton dará inicio a un curioso ejercicio de determinación de rasgos, la construcción de una imagen concreta de Gray que no tiene otra base sino el modo en que ambos *desean ver* al heredero: “He’s not red in the face’, Haughty was able to state – ‘I think of him rather as of a pale, very pale, clean brown” (p. 132). Cissy pregunta luego, con coqueta ingenuidad, respecto a sus ojos: “Doesn’t he happen then to have eyes and things? / ‘Oh yes’ . . . lots and lots of eyes, though not perhaps so many of other things. Good eyes, fine eyes, in fact I think anything whatever you may require in the way of eyes” (pp. 131-132). Horton ha dejado en el aire un “blanco” que permite a Cissy sumarse rápidamente al juego de determinaciones: “Then clearly not black: I never require black ones . . . in any conceivable connection: his eyes – blue-grey, or grey-blue, whichever you may call it . . .” (p. 132). Poco después, interrumpe con una reflexión: “You’re simply describing, you know . . . about as gorgeous a being as some could wish to see” (idem.). A lo que Horton responde: “It’s not I who am describing him – it’s you, love; and ever to delightfully” (idem).

El ejercicio recaerá sobre una última pregunta, que es percibida como clave por los dos, referida al bigote de Graham. Horton no consigue imaginarlo con claridad, y por su parte Cissy no puede recordar los detalles de la foto. Horton, que sí tiene un bigote, intenta retomar una ventaja al deducir que si ninguno recuerda el bigote de Gray es porque no puede ser un bigote prominente. Cissy entiende rápidamente que está en juego una *invidious comparison*<sup>9</sup>, pero insistirá en la necesidad de *ver*, de determinar algún contenido concreto, aun careciendo de toda base documental. Cissy, que deberá seducir a Gray, apunta a algo novedoso para los esquemas de la cultura pecuniaria: para actuar (estratégicamente) no basta el cálculo, el plan, sino que se requiere asimismo una imagen concreta: “I must believe in him, for that, I must see him at least in my one way . . . believing in myself, or even believing in you, is a comparative detail. I won’t have him a bristle with horrid demagogic notes. I shouldn’t be able to act a scrap on that basis” (p. 133).

La posibilidad de dar una respuesta documental a la pregunta sobre el bigote será dirigida finalmente a Davey Bradham, quien entra en la escena del diálogo de los amantes, precisamente tras haberse entrevistado con Graham Fielder. Horton le pregunta sin preámbulos: “Has he, please, just *has he or no, got a moustache?*” (p. 136). A diferencia de los héroes jamesianos Davey no bloquea dramáticamente el contenido, pero tampoco ofrece una respuesta concreta. De hecho el narrador no nos dice exacta-

mente lo que Davey contestó; en lugar de ello nos dice que Davey habría hecho florecer ante sus ávidos interlocutores un peculiar jardín de caminos bloqueados: “a dense but perfectly pathless garden of possibilities; out of which, while he faced them, he left them to pluck by their own act any bright flower they sufficiently desired to reach” (p. 136). Se trata de una posición intermedia de *laissez faire*, que no coincide ni con la defensa apasionada de Fielder de cartas selladas ni con la voracidad propia del clan Bradham.<sup>10</sup> Davey permite a los participantes tomar cualquier flor particular (o concreción particular) de su deseo, con plena conciencia de la lógica distorsionada del juego de Horton y Cissy: “I don’t accept her account of your vision of Gray as throwing any light on it at all” (p. 137).

El carácter naif y banal de la discusión de los amantes, con sus imágenes concretas estereotipadas tan cercanas a la propia lógica publicitaria, puede resultar engañoso, pues la complejidad ha sido reinscrita en otro nivel. Roland Barthes argumentó en su clásico “El efecto de realidad” (1968) que en el realismo clásico los contenidos concretos más banales e inútiles (p.e. el barómetro y la caja de cartones descritos por un Flaubert) tenían la función ideológica de afirmar una categoría estable de lo real: “[É] a categoria do ‘real’ (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada” (BARTHES, 1972, p.43). Pero en el diálogo de Horton y Cissy los contenidos banales y estereotipados, lejos de estabilizar alguna categoría de lo real – Davey fue lo suficientemente enfático al respecto –, se relacionan con una nueva categoría estética, esencialmente movediza y estratégica, a la cual Henry James dio una primacía inédita en el ámbito de la novela: la categoría relacional de *situación*. La totalidad de la producción de contenidos estereotipados de los amantes está al servicio de fijar una situación favorable destinada a futuras acciones estratégicas. Los contenidos concretos resultan significativos únicamente en la medida en que producen, mantienen o amenazan una posición de ventaja, en la medida en que suman o restan a una *invidious comparison*. O se trata de un bigote prominente, incómodo para el punto de vista Horton, o se trata de un bigote sin la menor importancia, inferior. Cissy es enfática en no admitir puntos intermedios o indeterminados. Pero James ha construido a su héroe, cuyo nombre no por casualidad es Gray, en una incómoda medianía.

En definitiva, el modo estratégico de producción de contenidos estereotipados de Horton y Cissy parece ofrecernos la lógica mínima y cotidiana del gran proyecto publicitario de Chad Newsome, que ahora podemos localizar como una de las modalidades básicas de producción o concreción dentro del jardín de los caminos bloqueados de Davey; una modalidad “villana” que compite con la estética de discreción de los héroes: “It’s an art like another, and infinite like all the arts” (JAMES, 1970,

[10] Davey Bradham es un personaje clave para entender la novela póstuma de James: el único capaz de entenderse simultáneamente con héroes y villanos. A la vez esposo de Gussie, la “avispa reina” del clan Bradham, y confidente de Rosanna. Sensible a los matices morales de la heredera familiar y a la vez mensajero de la brutalidad de los conglomerados. Ya desde su primera aparición en la novela Davey es caracterizado por un enigmático y brutal talento para extinguir contenidos o significaciones: “He would hang up a meaning in his large empty face as if he had swung an awful example on a gibbet” (p. 19).

[11] Tal diálogo podría entenderse como una versión embrionaria de la formulación de Debord, que actualiza el problema a las formas espectaculares de la imagen de la segunda posguerra: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2013, p. 25)

p. 461) – ese es el modo en que Chad definió la publicidad. En la modalidad de concreción de Horton y Cissy el contenido es en última instancia relacional, aritmético, estratégico. Nos enfrenta a una lógica paradojal en la que diferentes concreciones pueden ser perfectamente idénticos desde el punto del cálculo interesado (p.e. imágenes publicitarias alternativas que ofrecen una ganancia idéntica). Y sin embargo Cissy insistirá en la necesidad publicitaria de mantener la diferencia de niveles entre concreción y especulación abstracta, pues sin imagen concreta no hay deseo ni acción posible. Como si sin imagen todo cálculo estratégico estuviese condenado a mantenerse en el reino de la pura abstracción. De un modo que parece anticipar los diagnósticos de la Escuela de Frankfurt, James elaboraba una compleja relación interna entre Capital y Media, a partir de un simple diálogo, coqueto y aparentemente banal, entre dos agentes de los nuevos conglomerados neoyorquinos, formas embrionarias de los futuros *trusts* o conglomerados monopolistas. Tampoco parece imperitante relacionar esta modalidad de “concreción” presentada por los amantes del clan, a la clásica tesis de Guy Debord según la cual imagen espectacular no sería otra cosa sino capital acumulado.<sup>11</sup>

Desde un punto de vista que supera la oposición melodramática entre héroes discretos y villanos predatores, la compleja forma que James nos presenta en *The ivory tower* encuentra su modelo en miniatura en el jardín de los caminos bloqueados de Davey Bradham, un espacio enrarecido y saturado de blancos. Esta novela es un campo común en el que diferentes principios formales entran en competición, elaborando inéditas relaciones entre abstracción y concreción. *The ivory tower* quedó inconclusa, pero la perspectiva distanciada y pasiva de Davey Bradham, quizás la más cercana a la posición de la autoría, parece atenuar cualquier perspectiva optimista respecto a las posibilidades de la estética de la discreción frente a sus modelos rivales de producción, en una cultura del dinero saturada de blancos y vacíos. ■

**BIBLIOGRAFIA**

ARRIGHI, Giovanni. *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*. New York: Verso, 2010.

BARTHES, Roland. "O efeito de real" In *Literatura e semiologia. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

JAMES, Henry. "Notes for the Ivory Tower". In *The ivory tower*. New York: New York Review Books, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Bodley Head. Henry James. Volume VIII. The Ambassadors*. London: The Bodley Head, 1970.

\_\_\_\_\_. *The ivory tower*. New York: New York Review Books, 2004.

\_\_\_\_\_. "The jolly corner". In *Eight Tales from the Major Phase. In the cage and others*. New York: Norton & Company, 1969.

JAMESON, Fredric. "Culture and finance capital". In *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998.

TODOROV, Tzvetan. "O segredo da narrativa". In *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class. An economic study of institutions*. New York: The Modern Library, 1934.

# MARGINÁLIA: VANGUARDA E CONTRACULTURA SOB PRESSÃO

— KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

**RESUMO**

Neste artigo são observadas as relações entre vanguarda e contracultura no Brasil no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, particularmente na obra do poeta Torquato Neto.

**Palavras-chave:** Marginália, vanguarda, contracultura, Torquato Neto, Poesia brasileira

**ABSTRACT**

This article observes the relationship between avant-garde and counterculture in Brazil in the late 1960s and early 1970s, particularly in the poet Torquato Neto's work.

**Keywords:** Marginalia, avant-garde, counterculture, Torquato Neto, Brazilian poetry

"Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacaíha.  
Avacaíha e se esculhamba"

O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla.

"Da adversidade vivemos."  
Parangolé - Capa 12. Da adversidade vivemos (1966).  
Hélio Oiticica.

**I - INTRODUÇÃO**

Neste artigo serão abordados textos que representam os principais dilemas da produção literária do final dos anos 1960 e início dos 1970, um período marcado pela repressão política e pela dissolução dos ideais sociopolíticos que movimentaram a década ante-

rior no Brasil, especificamente alguns produzidos pelo poeta Torquato Neto (1944-1972).

Nesse período, a literatura, assim como boa parte da cultura nacional, se deu sob condições adversas de sobrevivência. O sufoco, a repressão política dos anos mais agressivos do regime civil-militar (1969-1975), o período de “ditadura escancarada” (GASPARI, 2002) se tornou uma obsessão para a comunidade de produtores e receptores de literatura. Por vezes, a urgência em responder à altura às circunstâncias sociopolíticas graves do momento foi interpretada por estudiosos da produção literária do período como um dos elementos responsáveis por um suposto baixo nível de realização estética das obras publicadas. A recorrente expressão “vazio cultural”<sup>1</sup>, criada não apenas pela presença da repressão e da censura política, como pela crise dos projetos utópicos de redenção social, pelo avanço da modernização imposta de forma brutal, pela ascensão dos meios de comunicação de massa e pelo progressivo esvaziamento dos espaços de discussão intelectual e de circulação de atividades artísticas relevantes, deu a tônica para a avaliação negativa das atividades culturais então desenvolvidas. Mesmo a vaga contracultural que se espalhou no Brasil com mais força nos anos posteriores à publicação do fatídico Ato Institucional nº 5 é lida normalmente como um efeito colateral do fechamento dos canais “naturais” de expressão política, e não como um fenômeno com características positivas ou inovadoras, quando não foi taxada de representante de um comportamento alienante da apelidada “geração AI-5” (MARTINS, 2004). País ruim, poesia pior?<sup>2</sup> Pode ser, mas talvez também haja outros modos de se observar como os artistas do período configuraram tal universo de questões em suas criações, buscando não apenas promover denúncias ou traçar retratos de época, mas colocar em movimento tensões e perspectivas que abrissem possibilidades, janelas, ou, pelo menos, frestas para se respirar em um tempo claustrofóbico.

## II - DA TROPICÁLIA À “SUBTERRÂNEA”

Após o fim dos anos 1960, como consolidado na produção que reflete sobre os anos de autoritarismo militar no Brasil, antecipado em

um ano e pouco com a promulgação do AI-5 em novembro de 1968, de certo modo, encerrou-se o ciclo histórico do nacional-popular no país. O predomínio de um pensamento de esquerda na produção artística, intelectual e em setores consideráveis da imprensa, pertinentemente apontado por Roberto Schwarz no ensaio clássico sobre o período, “Cultura e política, 1964-1969”, mesmo durante os governos do marechal Castelo Branco e do general Costa e Silva, pode parecer contraditório, tendo em vista o amplo apoio à “Revolução” responsável por derrubar o considerado perigoso governo do ambivalente presidente trabalhista João Goulart e a inexistência de real resistência ao Golpe, apesar da efervescência dos movimentos populares em prol das Reformas de Base que o antecederam. Se nesses anos pré-AI-5 uma certa tolerância permitiu o florescer de manifestações culturais de oposição não só à Ditadura, como ao seu projeto político-econômico, à dependência e ao capitalismo, mantendo em essência a mesma análise da conjuntura nacional preexistente ao fatídico primeiro de abril de 1964, como se a derrota tivesse sido um mero tropeço no percurso, afinal se tinha “a certeza na frente, a história na mão”<sup>3</sup>, com o agigantar-se dos protestos estudantis, engrossados, conforme o avançar da repressão, por vários setores da própria burguesia que apoiou a quartelada contra Goulart, e com o início de ações mais radicais de oposição ao regime, motivando o “álibi” para a assunção da linha dura ao poder e o início de um período de guerra (mais) suja no Brasil com a suspensão de garantias básicas de direitos, esse ideário hegemônico, que já vinha sendo questionado no seio de uma nova esquerda – vide o pensamento maio de 1968 e o não alinhamento tropicalista – sofreu um abalo definitivo, tornando o referencial ideológico das atividades culturais dos anos 1970 bem menos claro do que o da década precedente.

Ressalte-se que o engajamento nacional-popular – por sinal bastante variado em si, indo de posições xiitas defensoras de uma política cultural jdanovista ou de uma arte totalmente submetida à função panfletária, ao ponto de abdicar da pesquisa estética em prol da adoção acrítica e inautêntica de formas populares<sup>4</sup> até posições mais “clarecidas”, que não enxergavam na ruptura entre forma e conteúdo um caminho para a

[1] Título de um artigo de Zuenir Ventura, publicado na revista *Visão*, em 1971 (VENTURA, 2000, p. 40-51).

[2] Referência ao importante (e polêmico) ensaio de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, “Poesia ruim, sociedade pior”, em que se critica a produção poética dos poetas da chamada Poesia Marginal dos anos 1970, publicados nos 1980 (vide bibliografia).

[3] Verso de “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

[4] Vide a maior parte da produção poética publicada nos volumes de *Violão de rua*, organizados pelos CPCs e publicados pela Editora Civilização Brasileira e a fase “cordelista” do ex-neoconcreto Ferreira Gullar.

participação do artista nas questões sociopolíticas de seu tempo<sup>5</sup> – não foi a única corrente artística vigente nos anos sessenta. Os influxos das vanguardas construtivas dos anos 1950 ainda repercutiam fortemente nas artes do período. Dialogando com a pressão das demandas contextuais, como se verifica nos manifestos da Poesia Práxis, no advento do Poema Processo, nas trajetórias dos artistas neoconcretos ou no “salto participante” dos concretistas, as neovanguardas apresentavam resistência ao programa da arte engajada, ao mesmo tempo em que procuravam se desvincular da pecha de formalismo alienado a elas imputado, adotando um “engajamento experimentalista” (HOLLANDA, 1992, p. 9).

Esse embate eclodiu especialmente nas produções do curto e agitado período entre 1967 e 1968, no momento tropicalista, como prefere denominar Flora Süsskind, ao invés de utilizar o termo movimento, em “Coro, contrários e massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” (vide bibliografia). Um momento de questionamento radical, pelo humor ou pela agressão, dos discursos correntes da direita e da esquerda, de emergência de demandas antirrepressivas não afinadas com nenhum dos projetos ideológicos que bipolarizavam o mundo dividido da Guerra Fria, em parte em consonância com tendências da juventude internacional (Maio de 68, Revolução Cultura Chinesa, *Power Flower*, resistência à Guerra do Vietnã e luta dos negros pelos Direitos Civis, Primavera de Praga etc.), inconformada não apenas com a política oficial como preocupada com promover mudanças comportamentais e existenciais, em colocar a imaginação no poder, mudar a vida e transformar o mundo, numa singular união de Rimbaud e Marx. A Tropicália bagunçou o coreto, o andamento do jogo e, se por um lado foi enxergada pela esquerda mais tradicional, leia-se PCB (clandestino, mas atuante), como alienante, mistificadora ou, no mínimo, desprovida de perspectiva global do processo histórico, por outro lado, foi lida como altamente subversiva pelos militares e seus assedias por provocar no público um ato ameaçador para qualquer regime totalitário, o de pensar. Talvez por isso foi prontamente reprimida como ficou evidente na prisão arbitrária de Caetano e Gil (entre tantas outras detenções de pessoas mais ou menos distantes de aceitar o discurso oficial), logo após a publicação do AI-5.

[5] Como ressalta Celso Frederico em “A política cultural dos comunistas” (vide bibliografia), há consideráveis diferenças internas no modo de conceber a cultura no pensamento de esquerda. O realismo crítico de Lukács é bem distinto da caricatura do realismo socialista, por exemplo. Sobre a relevância da elaboração formal (aqui se tomando uma dicotomia em si questionável entre forma e conteúdo) para o engajamento da obra de arte, tanto os textos de Theodor Adorno quanto de Walter Benjamin destacam que é impossível passar por cima da especificidade da linguagem se se pretende construir um objeto artístico que se queira pertinente do ponto de vista estético e político.

“The dream is over”<sup>6</sup>. E, “quem não dormiu no sleeping-bag nem sequer sonhou”<sup>7</sup>. Esse era o clima de nuvens escuras nos primeiros anos após o AI-5<sup>8</sup>, pelo menos entre uma parcela da sociedade formada por intelectuais de esquerda, militantes políticos, artistas progressistas, estudantes universitários etc. As cambaleantes certezas ideológicas e esperanças de mudança da desigual realidade brasileira, ainda acalentadas nos primeiros anos da Ditadura, foram atropeladas pela ascensão da linha dura do regime ao centro do poder. O “êxito” da política econômica, impulsionando um processo de modernização veloz do país – apelidada de conservadora – bem distante do sonhado pela intelectualidade dos decênios anteriores, somado ao silenciamento violento das vozes contrárias aos seus métodos e à ofensiva ideológica do Estado sobre a população, apoiada no uso da publicidade, dos meios de comunicação de massa, da educação e mesmo do sucesso futebolístico, contrapunham aos sons provenientes dos porões da repressão a euforia da classe média com o inédito acesso a bens e possibilidades de vida que lhes eram distante até pouco tempo. O discurso oficial desvirtuante dos significados das palavras – algo presente desde os primeiros dias da Revolução, como se nota na simples usurpação desse termo para designar um golpe de Estado – vendia a ideia (e muitos a compraram, acreditando realmente nela ou a adotando cinicamente) de que a manutenção da “paz social” – tida como traço da índole do brasileiro, assegurada pelas medidas de força que os militares eram “obrigados” em seu dever cívico a tomar contra as doutrinas alienígenas: o perigo comunista e a corrupção da juventude, ambas aos seus olhos parte de uma orquestração para subverter o sistema democrático e os valores tradicionais da família brasileira – era a condição fundamental para a continuidade do crescimento do país. Com tal alibi ou carta branca, o governo civil-militar se viu no direito de restringir, ao ponto de quase a extinguir, a relativa liberdade de expressão de formadores de opinião, de setores da política institucional, da classe artística e, principalmente, do movimento estudantil num ataque que fez com que, no espaço de

[6] Trecho da canção “God”, do primeiro álbum solo do ex-Beatles John Lennon, *John Lennon/Plastic Ono Band*, de 1970.

[7] Trecho de “O sonho acabou”, de Gilberto Gil, do álbum *Expresso 2222*, de 1972.

[8] Por sinal, foi assim transmitido, em forma de previsão do tempo, na primeira página do *Jornal do Brasil* de 14/12/1968, o que ocorria após a publicação do AI-5: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx. 38º, em Brasília. Mín. 5º nas Laranjeiras” (Apud. VIEIRA, 2011, p. 170).

poucos meses, o apoio popular às passeatas de 1968 contra os militares se convertesse em silêncio conivente, quando não em denúncias espontâneas de dissidentes aos aparelhos repressivos.

Contradicoriatamente, é justo nesse momento que a onda contracultural internacional chega com mais força ao país. A fim de abrir portas da percepção, como queria Aldous Huxley, toda uma geração<sup>9</sup> – pelo menos, de setores da juventude burguesa – desejava por romper com grilhões comportamentais, com preconceitos, com cerceamentos aos modos de atuação política e ao livre pensamento, com os dualismos estanques do tipo razão x emoção, arte x vida etc., parte para novas experiências ao som do rock psicodélico e, por vezes, embalada pelo uso de substâncias psicotrópicas. Apesar de apresentar por meio da “grande recusa”<sup>10</sup>, um posicionamento eminentemente crítico à sociedade tecnocrática<sup>11</sup> que se tornou onipresente seja no mundo capitalista seja nos países do bloco socialista, esse movimento de “drop out” do sistema destoava, quando não se opunha claramente, do modo tradicional de se pensar a relação entre o sujeito e a ação política, por conta disso sendo visto como voluntarista, escapista ou alienante pelas correntes consolidadas de oposição política da época. Por outro lado, como visto ao se comentar a reação do poder ao movimento tropicalista, o sistema vigente também não enxergava com bons olhos aquela mania de cabeludos, com roupas coloridas, se negando a contribuirativamente para a sociedade com seus estudos e sua força de trabalho, vagabundeando em coletividades e usando entorpecentes ao som de guitarras distorcidas tão menos agradáveis do que a rebeldia bem comportada dos jovens do iê-iê-iê. Para os adeptos da Lei de Segurança Nacional, aquilo só podia ser parte de uma “guerra psicológica”, um modo ardiloso de tentar minar a harmonia da família brasileira, a moral

e os bons costumes<sup>12</sup>, atrapalhando o caminho para a consolidação da ordem e a obtenção do progresso.

Na verdade, nos anos 1970 no Brasil, principalmente devido a conjuntura repressiva que marcou os anos que antecederam o início da Abertura na passagem do governo Médici para o do general Ernesto Geisel, mas não exclusivamente por causa disso<sup>13</sup>, a roupa colorida já tinha algo de velho e desbotado<sup>14</sup>. Vivendo sob fogo cruzado, a contracultura era o sub do sub no Brasil, como apontava Hélio Oiticica<sup>15</sup>, pois a própria cultura havia sido relegada a uma posição marginal, com as devidas exceções elegidas pelo poder para representá-la, mumificada, se de acordo com aspectos de sua ideologia nacional-desenvolvimentista<sup>16</sup>. Vivia-se o que ficou consagrado pela expressão, talvez injusta, de vazio cultural. Com as principais vias de circulação de produtos culturais obstruídas ou, no mínimo, rigorosamente vigiadas, o artista se encontrava numa desesperante situação de isolamento – separado até do público restrito ao qual havia se acostumado a dirigir, quanto mais do público mais amplo que por vezes a arte engajada almejara alcançar – que, somada à dissintonia com o espírito da época (a ascendência de valores mercantis e pragmáticos) e à falta de perspectiva de mudança futura, está no cerne de uma arte inconformista como a dos anos finais dos 1960, no entanto, menos tropical, esfuziante, eufórica do que a produção tropicalista. Sai

[12] A censura de cunho moral foi a mais atuante durante o período ditatorial, como apontam diversos estudos como os de Sandra Reimão (*Resistência e repressão: censura a livros na ditadura militar*) ou Douglas Attila Marcelino (*Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e revistas nos anos 1970*), no entanto, mesmo essa pode ser lida como possuidora de um componente político, pois não há uma separação rígida entre essas esferas, como o conceito de biopolítica de Michel Foucault ajuda a compreender.

[13] Mesmo no exterior, em países em vigência de regimes democráticos, o projeto utópico do *Flower Power* também já tinha sofrido fortes abalos, assim como as tentativas independentes de insurreição jovem de 1968 não deram frutos políticos concretos.

[14] Menção à canção “Velha roupa colorida”, de Belchior, do álbum *Alucinação* (1976).

[15] (...) a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (deteste o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que erguia como SUBTERRÂNEA (escrevi um texto com esse nome, em setembro 69, em Londres): assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência...’ brasileiras (...). OTICICA, Hélio. *Brasil diarreia*. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/brasil-diarreia.html>>. Acesso: dez. 2015.

[16] Não só de repressão viveu a ação governamental no setor cultural. Criações de órgãos culturais como o Conselho Federal da Cultura, a Funarte, a Embrafilme, a investida no projeto de “integração nacional” via telecomunicações com a Embratel, a propaganda massiva do discurso do “Brasil Grande” etc. ilustram o desejo dos militares de vencer a guerra contra a esquerda também no plano da produção simbólica. Em 1972, por exemplo, o regime promoveu a canonização de uma versão desfibrada da ideologia nacionalista e progressista do primeiro modernismo por ocasião do cinquentenário da Semana de Arte Moderna.

[9] O processo remonta, na verdade, pelo menos, ao final da Segunda Guerra Mundial, tendo no Existencialismo francês e na Geração Beat norte-americana ancestrais diretos. No Brasil, em São Paulo, no final dos anos 1950 e nos anos 1960 um grupo de poetas foi pioneiro na recepção desse ideário, somado à referência maior surrealista, entre eles Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio De Franceschi e Roberto Bicelli.

[10] Conceito de Herbert Marcuse, filósofo alemão, criador de uma simbiose entre marxismo e psicanálise, que influiu fortemente no pensamento da Geração 68.

[11] Uma sociedade tecnocrática é “la sociedad en la cual los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a formas científicas de pensamiento” (ROSZAK, 1981, p. 22.), uma sociedade planificada que produz robôs humanos.

de cena as certezas do engajamento e entra a dúvida, um inconformismo anárquico; sai “Alegria, alegria” e entra “Todo dia é dia D”. A hora já não era a dos iluminados palcos dos Festivais, nem os dos grandes debates públicos provocados pelos filmes do Cinema Novo ou pelas peças de Arena, Opinião, Oficina, nem a da ação política aberta – impossível em um momento em que se reunir com alguém numa esquina já podia render problemas com o Estado policial. Hora dos aparelhos clandestinos, das conspirações, de mensagens cifradas, das publicações alternativas, da imprensa nanica, do cinema Super-8; agora vigorava um combate (por vezes, mera tentativa de resistência, sobrevivência) nas trevas<sup>17</sup>.

Esse momento pós-tropicalista, por vezes denominado Marginália, herda da Tropicália sua estética do choque, da violência, inspirada no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha<sup>18</sup>, e levada às últimas consequências pelo Teatro Oficina, de José Celso Martinez Côrrea. Desiludido com as propostas pedagógicas da estética nacional-popular e com seu discurso para convertidos, Zé Celso, mais do que o tropicalismo musical (apesar desse também ter enveredado por radicalizar o confronto em alguns momentos como no Festival Internacional da Canção de 1969 e no programa *Divino Maravilhoso*), mistura o distanciamento brechtiano com a estética da crueldade de Artaud, em peças como *O rei da vela* e *Roda viva*, para ofender a moral e o gosto estético do público, pretendendo chocalhar (por vezes, literalmente) uma audiência em essência portadora de valores burgueses, mesmo quando “bem intencionada” e apreciadora de obras de teor sociopolítico crítico. Se num primeiro momento essa guerrilha cultural podia ser aberta, ser construída dentro ainda dos esquemas da grande mídia (televisão, mercado fonográfico), do teatro tradicional e do cinema comercial, com o fechamento político passou a operar num registro extremado, rompendo ainda mais com as convenções artísticas e com seu circuito de circulação. O espetáculo

conceptual *Gracias, Señor*, de 1972, passagem do teatro para o te-ato<sup>19</sup>, em íntimo diálogo com as propostas do Living Theater, sem palco, sem texto definido, criação coletiva, totalmente apoiado em improvisação, uma espécie de *happening* perpétuo, incompreendido pelo público de esquerda, que o taxava de experimentalismo alienado, marginalizado pela própria classe teatral, que não viu com bons olhos a proposta de desinstitucionalização do teatro, e proibido pela Censura, representou esse momento de exacerbação da crise política e cultural.

A antiarte cultivada então, em parte também relacionada a uma crise internacional da arte no pós-modernismo<sup>20</sup>, aqui vincula-se à noção de marginalidade. Marginalidade social da violência dos inchados centros urbanos, marginalidade política diante de um poder panóptico, marginalidade artística em relação às formas de arte consagradas pelas instituições, pela tradição ou pelo consumo. Estampada na bandeira *Homenagem a Cara de Cavalo*<sup>21</sup>, de Hélio Oiticica, bandido do Morro da Mangueira executado pela polícia, o slogan “Seja marginal seja herói!” marca esse momento pós-tropicalista em que um tipo de cinema francamente oposto ao Cinema Novo é apelidado de Cinema Marginal ao ir contra a narratividade representativa, naturalista, da sétima arte. Exaltados por Torquato Neto em sua coluna “Geleia Geral”, os filmes do – denominado por seus detratores – cinema udigrudi, de cineastas

[17] A referência ao título do livro de Jacob Gorénder não visa propor uma equivalência imediata entre as ações de grupos guerrilheiros atuantes nos anos 1970 e as práticas contraculturais, em muitos pontos distintas ou até inimigas, apenas se está observando a similar condição de atuação.

[18] O criador de *Câncer*, filme que dialoga com alguns aspectos da estética da Boca do Lixo, mas com diferente tom político, manteve relação tensa com os “tropicalistas” (mesmo com Caetano, que admirava), como chegou a chamá-los na famosa carta em que elogiou Geisel e afirmou que Golbery era um gênio da raça. (APUD. GASPARI, HOLLANDA, VENTURA (orgs.), 2000, p. 112).

[19] “Te-ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é alguma coisa que atua concretamente, fisicamente, na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. (...) Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. (...) Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a pretensão de provocar uma mudança física. É através da ação que você chega a mudar alguma coisa. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem” (MARTINEZ CORRÉA, 1998, p. 320-321).

[20] De certo modo, o momento interrompido da Tropicália e seus desdobramentos no final dos 1960 e início dos 1970 pode ser considerado o embrião do pós-modernismo no Brasil. Embrião, pois, se alguns elementos como a dissolução de fronteiras entre arte erudita e popular, a fragmentação, a intertextualidade etc., são tipicamente pós-modernos, outros traços como a noção de vanguarda ainda vigente e a perspectiva utópica de transformação o diferenciam do modo como foi descrito por diferentes teóricos que estudaram esse período/estilo/conjunto de questões que rompe com (ou continua por outros caminhos) o período moderno.

[21] Referindo-se ao Bólide-Caixa 18. *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1966, Hélio Oiticica explica: “Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um momento ético que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é perigosa mas algo necessário para mim (...) Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. (...) reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social.” (OITICICA, 1996, p. 101).

como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, José Agrippino de Paula, José Mojica Marins, Ivan Cardoso e André Luiz Oliveira, em que pese as consideráveis diferenças entre si, são obras iconoclastas, que respondem ao fechamento dos canais de circulação (muitas sequer foram lançadas comercialmente, algumas nem passariam pela censura) com uma estética que muitas vezes não fazia concessões às expectativas do espectador nem apresentavam uma visão redentora da história ou uma crítica facilmente decodificável à situação do país. Um cinema fora-da-lei<sup>22</sup> que flertava com a marginalidade nos temas, nas formas e na posição em relação ao mercado. Na literatura, um amplo questionamento dos gêneros, das formas, da separação entre arte construtiva, arte engajada e experiência pessoal<sup>23</sup> e da própria noção de obra marcam a trajetória de dois nomes de destaque do período, os poetas Torquato Neto e Waly Salomão. Essa estética inovadora e suja dos “malditos”, como no plano da música popular ficaram conhecidos alguns artistas que continuaram enveredando pela criação de vanguarda após o Tropicalismo como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco e Sérgio Sampaio, trocou o solar antropófago pelo sombrio vampiro, símbolo recorrente para a *bad trip* do período. Já não havia espaço para

[22] “1 – Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; (...) 2 – O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha. 3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. 4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. 5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. 6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. 7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico. (...) 11 – Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de *Barravento*. 12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. 13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmera fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmera é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento” (SGANZERLA, 2015).

[23] Essa proposta não se confunde com o que veio a ser denominado Poesia Marginal, apesar do modo de circulação e da postura comportamental dessa também ter relações com o conceito, justificando a nomenclatura. Cronologicamente anterior, a produção literária do início da década não apresentava o teor vitalista e a ingenuidade de algumas das propostas de poesia espontânea, expressiva e libertária que veio a caracterizar, em geral, a poesia da Geração Mimeógrafo, apesar dessa descrição nem sempre dar conta da multiplicidade de caminhos da lírica de autores como Charles, Chacal, Casaco, Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim etc.

a “experiência crítico-experimental coletiva” dos fins dos anos 1960; no “Brasil diarreia” dos anos 1970 só restava a possibilidade de se cooptar, de silenciar ou de partir para arriscadas e radicais ações individuais, muitas vezes aproximadas do desespero, da loucura, do suicídio.

Os textos de Torquato Neto que serão comentados neste trabalho dialogam com esse universo de questões. Possuem como traço comum a marginalidade, a busca por encontrar/criar um entre-lugar, configurar um espaço de resistência, um local de diferença que repete, reage, reelabora sua própria situação na produção de mundos dentro do mundo, não concebidos como espaços de evasão, mas como heterotopias<sup>24</sup> em íntimo confronto com os espaços normativos, em busca de entender, questionar e, por que não, reescrever o pesadelo da história.

### III – “HÁ UM VAMPIRO NA PORTA PRINCIPAL”: NOSTORQUATO<sup>25</sup>

Quem observa as fotos mais antigas do “menino infeliz”<sup>26</sup> piauiense Torquato Neto, quase sempre com traje social, bem comportado, cabelo curto, aparentando timidez, dificilmente consegue imaginar a desenvoltura e a virulência com que expôs seus sentimentos e suas ideias em textos, poemas e canções. Intimamente ligado ao grupo baiano tropicalista, formado por músicos que conheceu em Salvador alguns anos antes da eclosão do movimento, o poeta iniciou sua trajetória artística no Rio de Janeiro em 1965 como compositor de letras de canções com teor nostálgico e traços da cultura popular nordestina, ao sabor da estética nacional-popular em voga no que então se passou a chamar de MPB, alguns anos após a efervescência da Bossa Nova. Mesmo sua atuação no jornalismo cultural em meados dos anos 1960, como aponta Frederico Coelho em “A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ‘Música popular’, de Torquato Neto” (vide bibliografia), seguiu a orienta-

[24] Segundo definição de Foucault: “(...) des lieux qui s’opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces (...) lieux réels hors de tous les lieux (...)” (FOUCAULT, 2009, p. 24-25).

[25] Menções a trecho da canção “Gotham City”, de Jards Macalé e Capinam, defendida no Festival da Canção de 1969 e ao poema-homenagem a Torquato, de Haroldo de Campos, publicado na segunda edição de *Os últimos dias de Paupéria*.

[26] Trecho da canção “Cajuína”, de Caetano Veloso.

ção de arte engajada<sup>27</sup>, ligada à ideologia dos CPCs da UNE. No entanto, após a conversão de Gilberto Gil aos Beatles e a uma visão mais visceral, menos idealizada (ou manipulada politicamente) da cultura popular, seguida por tentativas frustradas de motivar outros grandes nomes da música para uma renovação de suas composições que se sintonizasse criticamente com a cultura jovem urbana e os novos tempos da indústria cultural internacional, Torquato Neto abraçou com furor, com um radicalismo maior até do que o de Caetano e Gil, a ideia e passou a ser um dos mentores intelectuais<sup>28</sup> da Tropicália, ao lado de Rogério Duarte e Rogério Duprat, além de ter participação decisiva como compositor ao escrever as letras de músicas como “Geleia Geral” e “Marginália II”. A própria ideia de produzir um disco-manifesto, o futuro *Tropicália*, de 1968, de certa forma, partiu dele, como fica exposto na entrevista que Gil e ele deram a Augusto de Campos (APUD CAMPOS, 1968).

Seu envolvimento extremo e consciente talvez o tenha levado a presenciar a reação do sistema autoritário vigente no país às provocações tropicalistas. Com a barra pesada do AI-5, em 1969, Torquato viaja pelos Estados Unidos e Europa e se “autoexila” em Londres por um tempo. Contudo, retorna em 1971 para o Brasil e, já rompido com o grupo baiano, passa a atuar de um modo praticamente isolado na imprensa, em um universo bem menos receptivo do que o do auge do Tropicalismo, em prol de uma resistência poética e política ao estado de coisas vigente. Dessa fase de sua produção, tida como marginal, que se tratará a seguir.

Falar em produção, dessa forma genérica, no caso de Torquato é adequado, pois sua trajetória revela um descompromisso, se não uma desconfiança radical, em relação à noção de obra. Índice disso é o fato de

não ter publicado nenhum livro em vida<sup>29</sup>. Seu primeiro poema publicado em revista específica foi na emblemática revista *Navilouca*, editada por ele e Waly Salomão, mas que não chegou a ver publicada. Também é por Waly Salomão que surgiu a primeira antologia póstuma de seus principais textos jornalísticos, poemas e trechos de diários, *Os últimos dias de Paupéria*, de 1973. Em vida, seus textos, faróis para a cultura *underground* brasileira do início dos anos setenta, circulavam em colunas de jornais ou em publicações alternativas.

Foi na sua coluna “Geleia Geral”, no jornal *Última Hora*, que Torquato publicou um de seus textos mais conhecidos:

#### Pessoal intransferível

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada nos bolsos e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barba pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não traer a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima soridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus.

E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão! (NETO, 1973, p. 19).

[27] Torquato, por exemplo, condenava com vigor o ie-ie-iê, a Jovem Guarda, uma “bobagem debilitante” (APUD CALIXTO, 2012, p. 22). Esse processo de mudança foi comum entre os tropicalistas, a grande maioria dos artistas envolvidos no movimento tiveram que se “deseducar” para se livrar de pressupostos estéticos ligados ao pensamento nacional-popular ou de preconceitos de vanguarda em relação à música comercial ou de massa. Caetano Veloso, o mesmo que exaltou Chacrinha no auge do Tropicalismo, mal assistia televisão e não tinha grande simpatia pelo rock até sua irmã, Bethânia, chamar sua atenção para essa “novidade” na cena cultural brasileira, como relata o próprio compositor baiano em *Verdade Tropical*.

[28] Como comentou Décio Pignatari, Torquato não confundia Zé Celso com Oswald de Andrade, tinha um vasto repertório cultural.

[29] Além de não ter publicado nada em livro em vida, ainda queimou seus manuscritos antes de se suicidar em 1972. Como aponta Fabiano Calixto: “Toda a musculatura da obra torquatiана, portanto, se encontra estilhaçada, em escombros e, acréscimo, deve ser lida como práticas de escrita, ligadas por camadas diferentes de intensidade que se complementam. Por outro lado é justamente na (e da) aparência grotesca, desleixada e intempestiva, repleta de contradições duras, onde mora a força de seus escritos” (CALIXTO, 2012, p. 8). Interessante observar que a epígrafe do primeiro poema que surge em *Navilouca*, “Sonoterapia”, de Augusto de Campos, é o verso de Gregório de Matos “desta vez acabo a obra”.

Nesse texto fica explícita sua concepção de poesia como uma ação que transcende os limites do verso. Se a abolição do quadro levou o construtivismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, progressivamente, à construção de uma arte que ultrapassava as paredes dos museus, deixava de ser exclusivamente uma experiência visual para exigir uma participação mais integral e ativa do corpo dos sujeitos perceptivos, o fim do ciclo histórico do verso, propagado pela tribo concretista em seus manifestos, colocou também em questão a poesia, corroendo as fronteiras que a separava de outras manifestações artísticas como as artes plásticas e (por outros caminhos) a música popular, e as que a desvinculavam da vida, seja pela proposta do poema como objeto entre objetos na civilização industrial, seja pela sua concepção como partícipe de lutas sociais, seja pela sua abertura para a participação/criação do leitor. Para Torquato, a composição de letras de canções, a militância no jornalismo cultural, a atuação como diretor e ator em filmes, tudo era poesia, podendo um ato livre de uma pessoa ser algo mais poético do que a publicação de uma coletânea de poemas, por exemplo<sup>30</sup>. O fim da fronteira entre arte e vida representa o ideal contracultural de promover a vida como uma forma de arte, tornar seu próprio corpo – na época, corpo dilacerado por experiências extremas de prazer ou dor – espaço para a experimentação do experimental. Como Waly Salomão explicou para o guarda, em *Me segura qu'eu vou dar um troço, “a arte é extensão do corpo”* (SALOMÃO, 2015, p. 69).

Sua prosa fragmentada, veloz, repleta de saltos, lacunas, montagens, vários procedimentos que a aproximam da linguagem poética e da oralidade, com um tom coloquial, mas sem pretensão de reproduzir um falar natural, claramente uma construção de linguagem<sup>31</sup> – ponto de diferença em relação a algumas experiências posteriores de poesia que fetichizaram a noção de espontaneidade – interpela o leitor, seu “chapa”, ao adotar um tom de intimidade para exigir dele um compromisso com a poesia mais profundo do que o de simplesmente continuar a fazer “versinhos”. O uso do imperativo destaca o tom propositivo de parte da produção literária de Torquato. Sua coluna, por exemplo, visava, ao invés de sucumbir à paralisia do momento histórico, ser um espaço de resistência

[30] Torquato comenta, por exemplo, que a recusa de Tom Jobim de participar de um Festival, já na fase em que esses estavam esvaziados do conteúdo contestatório de sua fase áurea nos anos 1960, era um ato poético.

[31] “Torquato era um criador representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. (...) Não era de folclorizar a língua” (PIGNATARI APUD CALIXTO, 2012, p. 20).

em que se procurava destacar e reunir outras experiências de desafogo e clamar pela resistência (“resista, rapaz”, “é preciso não dar de comer aos urubus” etc.) comportamental e política, em sentido amplo, evitando sucumbir ao conformismo ou à melancolia, essa última, sempre às portas de Torquato, como se verá adiante. “Não cortar o cabelo quando a barra pesa”<sup>32</sup> representa um compromisso ético de resistência contracultural diante da repressão. Como afirmava Hélio Oiticica, “sejamos o não do não” (OTICICA, 1996, p. 125). Esse “sistema viral (‘vírus’) de recusa” (CALIXTO, 2012, p. 10) que, contra todos os fatos, procurava agarrar com os dentes um “sonho desesperado”<sup>33</sup> que escapava, faz parte da faceta solar de sua escrita, pois nessa a recusa é uma forma de afirmar a vida contra todos os condicionantes que a limitam, seja a presença da censura, seja a moral castradora da classe média, seja o comodismo estético de seus pares<sup>34</sup> etc. A recusa<sup>35</sup> como uma proposta radical de transformação da arte e da vida, uma defesa anárquica da liberdade em todos os campos.

Essa faceta propositiva de sua escrita se aproxima das experiências de arte ambiental para as quais se encaminharam os neoconcretos Hélio Oiticica e Lygia Clark no mesmo período. O crítico Christopher Dunn, em “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974<sup>36</sup>, comenta que na produção desses artistas e na do poeta Waly Salomão se busca ultrapassar a visão da arte como uma instituição separada da vida, sem, contudo, propagar uma equivalência natural entre ambas, mantendo a tensão<sup>37</sup>, elemento capaz de produzir mudanças em

[32] “O fato é que a farta cabeleira de Torquato fazia parte de uma crítica política da época, como cita Ana Cristina Cesar, em Literatura marginal e o comportamento desviante. Usando cabelos longos, roupas extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens [...] passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ela artística ou existencial. Esse dado é uma novidade importante em relação ao modo de fazer política da esquerda tradicional, em que a prática revolucionária deixa de lado os aspectos existenciais e de comportamento, fazendo-se grave, séria, sagrada, conceitual e deserotizada” (RIBEIRO, 2015).

[33] Trecho de “Ai de mim, Copacabana”, letra de Torquato Neto, música de Caetano Veloso.

[34] A própria desenvoltura como circulava da letra de música popular ao poema concreto, como “Arco Artefato”, mostra a sua disposição a “transar” todas as possibilidades, não se fechar em nenhum programa limitador.

[35] “Com esse raciocínio, sua atuação no campo cultural seria de recusa. Recusar a repressão, a tortura, o aniquilamento, colocar-se na história como sujeito ativo, por isso, as tantas enunciations de proposição ativa: “resista, criatura”, “mantenha os olhos abertos”, “não esqueça que você está cercado”, “acredite na poesia e viva. e viva ela”, “transe e não se tranque”, “não traia”, “preste atenção”, “resista” etc. Essa recusa vai costurar todo o tecido artístico de Torquato, formando um painel amplo de resistência poética e política.” (CALIXTO, 2012, p. 38).

[36] Vide bibliografia. Obs.: a frase citada no título do ensaio é de Lygia Clark: “(...) Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação”.

[37] Nesse ponto retoma reflexões de Hal Foster em *O retorno do real* (vide bibliografia).

ambas. A produção de novas formas de subjetividades, de vivências do corpo e de novos modos de relações intersubjetivas, faz parte de uma micropolítica, da politização do cotidiano, uma proposta de transformar o mundo indissociável da transformação do indivíduo, algo muito presente nos slogans de Maio de 1968 e na negação de uma política que exige o sacrifício do presente para a construção da utopia futura<sup>38</sup>. A antiarte teorizada por Oiticica não visava produzir objetos para contemplação passiva, ela enxergava a necessidade de propor a participação do espectador, abrir espaço para o “elemento vivencial” capaz de tornar a arte um espaço para algum tipo de transformação da sensibilidade, para a mudança do “valor das coisas”<sup>39</sup>.

Por sinal, a ênfase numa arte performativa foi uma das marcas do início da pós-modernidade nas artes. Se isso fica mais claro nas artes plásticas que se encaminharam para o questionamento profundo, em seus artistas mais radicais, do museu – “Museu é o mundo” (OITICICA, 1996, p. 79) – e passaram a praticar experiências como o *happening*, procurando envolver cada vez mais o público na construção de uma vivência que pudesse abrir para o espectador-ouvinte outro espaço<sup>40</sup>, na poesia o ressurgimento da voz, da palavra como ação, em situação (o discurso como acontecimento), o distanciar-se do mero decodificar da leitura solitária e puramente visual, enfim, a corrosão da visão tradicional, literária, da mesma, destaca que estava no ar a percepção da necessidade de atravessar as palavras, de buscar uma “corporização do prazer estético” (ZUMTHOR, 2007, p. 70).

Seus textos propositivos, essa produção que clama pela resistência do outro e própria (“o poeta não se cuida ao ponto/de não se cuidar”<sup>41</sup>)

[38] Esse sentimento de urgência, o *here and now*, está muito presente nos textos torquatianos, sendo uma das características de sua obra que antecipam traços da produção dos poetas da Poesia Marginal (“só quero saber/do que pode dar certo/não tenho tempo a perder” – Poema “Go back”, anos depois musicado pelos Titãs).

[39] Menção à frase de Yoko Ono presente no texto “Experimentar o experimental”, de Hélio Oiticica, publicado em *Navilouca*: “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”.

[40] “A condição necessária à emergência de uma teatralidade perfomancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade” (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

[41] Trecho de “O poeta é mãe das armas”. Por sinal, é uma característica de sua produção a circularidade evolutiva, espiral, de temas/obsessões/frases que surgem de diferentes modos nos textos jornalísticos, poemas, poemas visuais, trechos de diários, letras de música, roteiros, filmes em que atua ou por ele produzido etc. Vários dos temas e frases de “Pessoal intransferível” estão no poema citado, publicado em *Últimos dias de Paupéria*, assim como na “versão visual” de alguns dos versos desse poema, publicada na revista *Navilouca*.

é característica de sua busca por espaço<sup>42</sup> para respirar (“ar em primeiríssimo lugar”), nem que seja nas frestas do sistema, na marginalidade. Em sua coluna, foi recorrente a defesa do Cinema Marginal, dos filmes em Super-8, do terrir<sup>43</sup> de Ivan Cardoso, das produções da Belair contra as agressões dos cineastas do “falecido Cinema Novo” e contra o fechamento do mercado a tais produções (além da censura que tornava inviável a exposição de boa parte dessas obras). Essa defesa, que ultrapassou as palavras indo para um envolvimento direto com os criadores e com o cinema, não foi fortuita. O Cinema Marginal, como analisa Ismail Xavier, rompe, assim como o havia feito a Tropicália, com as utopias sociais e políticas da arte engajada, aqui representada pelo Cinema Novo, e parte para uma estética experimental e violenta que se contrapõe tanto ao cinema comercial ao romper com a narratividade mimética, ao adotar uma estética anti-ilusionista, como com alguns padrões do cinema de arte ao flertar com o *kitsch*, com o cinema de gênero etc.<sup>44</sup> Nesses filmes, a marginalidade não é mais vista por uma perspectiva sociológica; nos filmes de Júlio Bressane, por exemplo, os bandidos “não reivindicam justiça, não proclamam sua crueldade como retaliação tipo ‘olho por olho’, nos moldes do bandido social de Glauber, não fazem do passado uma justificação do presente, não projetam um destino social a partir de sua opção de violência” (XAVIER, 1993, p. 196). O inconformismo adota um tom anárquico, que questiona o poder e a moral vigente, mas também as explicações totalizadoras e redentoras da esquerda tradicional.

Nos textos do “anjo torto” Torquato, assim como em muitas outras produções da época, essa posição alternativa, à margem (por pressão

[42] “Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro” (TORQUATO NETO APUD RIBEIRO, 2015). Waly Salomão também enxergava a poesia como criação de condições.

[43] O termo foi cunhado por Haroldo de Campos que exaltou o “monstrutivismo” do cinema de Ivan Cardoso em “Ivampirismo: o cinema em pânico”. O que pode parecer atualmente inusitado, essa exaltação do cinema de terror, em plano internacional muitas vezes tido por gênero comercial e menor, por partes de poetas de vanguarda, naquele momento no Brasil era compreensível, pois representava um uso inventivo do *kitsch*, uma inovação, apropriação de algo sem tradição nacional, que se estava criando por aqui, com características próprias, muitas devido às limitações técnicas de uma indústria cinematográfica quase inexistente, por vezes com humor antropofágico, intencional ou involuntário, sendo uma forma de cinema de “play-invenção”, como disse Oiticica sobre *Nosferato no Brasil*, e reconhecia, por exemplo, Décio Pignatari, que também fez experiências com gêneros *kitsch* como as histórias em quadrinhos e a fotonovela na época. Mesmo Glauber nunca poupar elogios ao cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão.

[44] Comentando sobre *O bandido da luz vermelha*: “A estocada aqui vai além dos deslocamentos paródicos de estilo e tema. O gesto agora é a banalização do movimento como fenômeno social, agressão que expressa o antagonismo de postura (o gosto pelo imaginário dos *tough guys*, individualistas incuráveis, contra um cinema de explicações sociológicas) e um sarcástico toque ‘realista’ de quem faz comédia com a impotência, exibe uma consciência mais cética das relações entre política e cultura no universo da mercadoria” (XAVIER, 1993, p. 96).

contextual e/ou por escolha consciente) do que se pode denominar Marginália, encontrou na figura do vampiro uma de suas principais formas de representação. Se no solar período tropicalista, predominou, não sem momentos de eclipse, a ideia do antropófago oswaldiano, no pós-AI-5, um momento de “dispersão geral”, como bem nota, entre outros estudiosos, Flora Süsskind, o imaginário do artista como um morto-vivo, figura louca e inadaptada procurando sobreviver na escuridão, um alvo em potencial<sup>45</sup>, esteve no pensamento e nas produções de vários artistas como Zé Celso, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Caetano Veloso, Jards Macalé, Ivan Cardoso etc<sup>46</sup>. Desse último é a mais explícita manifestação do vampirismo no período, o filme *Nosferatu no Brasil*, de 1971, em que o protagonista é encarnado pelo poeta piauiense.

É possível, no caso de Torquato, interpretar a presença dessa simbologia por dois caminhos, no mínimo, que não são excludentes, mas também não são exatamente complementares. O primeiro está ligado à noção de resistência, à marginalidade como uma forma de se opor ao sistema, marcar a radicalidade de sua opção por não trair, o desejo por “desafinar o coro dos contentes”<sup>47</sup>. Presente no ideário contracultural, revela o desejo de sair fora do sistema, de adotar um comportamento desviante tido pela sociedade como loucura; mais do que ser taxado de louco, assumir e utilizar a “loucura” como bandeira<sup>48</sup>. Nessa perspectiva, antes ser um monstro erótico se esgueirando por becos em noites escuras à procura de vítimas<sup>49</sup> para saciar sua sede eterna por prazer e sangue, do que ser um sujeito que é levado ao matadouro e berra menos do que um boi. Uma proposta de fidelidade à radicalidade, de não aceitar a média, de não compactuar (seja com o sistema político, seja com a moral

[45] Em *Navilouca*, sobre uma das imagens de Torquato é sobreposta uma mira formada pelo número quatro. Outro quatro é sobreposto sobre quatro reproduções de um homem assassinado, reforçando a identificação simbólica entre a figura do poeta e a marginalidade. Essa imagem, por sinal, remete diretamente aos trabalhos de Oiticica que se utilizam da imagem do bandido Cara de Cavalo, já mencionados anteriormente. Por sinal, sua única experiência como cineasta underground, *Terror da vermelha* (1972) também gira em torno da figura de um marginal.

[46] “Tais vampirizações-em-série sublinhariam tanto uma perda da dimensão coletiva, ritual, da devoração no novo contexto político, quanto uma redefinição de status do artista (não mais antropófago, mas uma espécie ávida de morto-vivo) e de sua atividade (cujo caráter é agora secreto, noturno) no Brasil dos anos 70” (SÜSSEKIND, p. 54).

[47] Trecho de “Let's play that”, poema musicado por Jards Macalé.

[48] Não se está aqui dizendo que ele não tinha problemas reais com o alcoolismo e a depressão, tanto que teve algumas passagens por clínicas psiquiátricas ao longo de sua curta existência.

[49] Ironicamente, o filme de Ivan Cardoso é todo filmado de dia, em pleno verão carioca, em espaços abertos.

da classe média, seja com as instituições de legitimação cultural, seja com o mercado etc.), de aceitar a destruição apenas como etapa para a construção de algo novo<sup>50</sup>, que não deixava de ter um viés guerrilheiro quase suicida, kamikaze.

Esse viés suicida leva ao segundo caminho para compreender a sua fascinação pela figura do príncipe das trevas<sup>51</sup>. Desde suas primeiras composições, antes do advento da Tropicália, já era possível perceber na obra de Torquato uma linha nostálgico/melancólica sensivelmente destacada<sup>52</sup>. Oriundo de Teresina, sua “Tristeresina”, sua infância e parte de juventude se dão num ambiente de valores tradicionais e próximos ao universo rural. A posterior assimilação febril de uma cultura moderna e de posturas comportamentais progressistas não se deu sem tensões, foi, nos dizeres de Viviana Bosi, “um desraizamento ao mesmo tempo temido e desejado” (Bosi, 2014, p. 33). Sem tentar aprofundar a questão, algo que não é o objetivo desse artigo, é possível relacionar a produção, por assim dizer, ciclotímica de Torquato, o embate entre pulsão de vida e pulsão de morte, que mescla uma combativa euforia com momentos de profundo desespero e vontade de desistir, com esse conflito entre passado e futuro, entre tradição e modernidade, culpa por abandonar suas raízes e desejo de ir até o fim em sua revolução pessoal<sup>53</sup>. A letra da canção “Mamãe, coragem” pode ser considerada emblemática desse processo, em que uma ironia com a cultura brega e com o estilo de vida da dona de casa, a mãe (“Peque uns panos pra lavar/Leia um romance/Veja as contas do mercado/Pague as prestações”), e as reiteradas afirmações do eu lírico de que escolheu a vida citadina e moderna (“Eu quero eu posso eu fiz eu quis”) não escondem uma necessidade de se justificar e laços sentimentais com esse passado que não pode simplesmente apagar.

Esse aspecto noturno de sua produção, a identificação com o vampiro via flerte com o ctônico, sua radical solidão e condenação a viver nas trevas, se intensifica, principalmente, após a experiência de exílio e

[50] “(...) desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo” (OITICICA, 1996, p. 83).

[51] “Ivan Cardoso me anima com seu filmes de vampiros, logo a mim, vidente em vampiros” (TORQUATO NETO APUD CALIXTO, 2012, p. 50).

[52] Vide “Pra dizer adeus”, letra para canção de Edu Lobo, por exemplo.

[53] Ressalte-se que não era uma experiência individual apenas. Durante os anos de modernização conservadora, esse drama configurou aspectos da subjetividade de mais de uma geração no Brasil, devido tanto ao êxodo rural e à explosão demográfica dos centros urbanos quanto ao fosso que se abriu entre gerações motivado pelas radicais diferenças de concepção de mundo de parcela da juventude em relação as de seus pais.

a compreensão/introjeção do significado profundo do AI-5, uma “noite escura”<sup>54</sup> desabando sobre sua geração, como é possível depreender de suas últimas produções, como os diários de Engenho de Dentro<sup>55</sup> ou o poema “Literato cantabile”:

#### Literato cantabile

Agora não se fala mais  
toda palavra guarda uma cilada  
e qualquer gesto é o fim  
do seu início  
agora não se fala nada  
e tudo é transparente em cada forma  
qualquer palavra é um gesto  
e em minha orla  
os pássaros de sempre cantam assim,  
do precipício:  
  
a guerra acabou  
quem perdeu agradeça  
a quem ganhou.  
não se fala. não é permitido  
mudar de ideia. é proibido.  
não se permite nunca mais olhares  
tensões de cismas crises e outros tempos  
está vetado qualquer movimento  
do corpo ou onde que alhures.  
toda palavra envolve o precipício  
e os literatos foram todos para o hospício.  
e não se sabe nunca mais do fim. agora o nunca.  
agora não se fala, sim. fim, a guerra  
acabou

[54] “Uma noite escura sai de mim e vem descer aqui/sobre esta noite maior e sem fantasmas./como não morrer de medo se esta noite é fera/e dentro dela eu também sou fera e me confundo nela e ainda insisto?” (TORQUATO NETO APUD RIBEIRO, 2015).

[55] “Anotação de 9/10: (...) deus está solto e foi caetano quem gritou primeiro. posso reconhecê-lo em seus disfarces e vou ao seu encontro como – exatamente – sei que vou morrer. lá fora, os piores dias são todos, principalmente quando me custam vinte quatro horas de medo, de solidão e monólogos (...).” (Neto, 1973, p. 59). Engenho de Dentro é o bairro em que se localizava o Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro.

e quem perdeu agradeça a quem ganhou.  
(NETO, 1973, p. 35).

Nesse poema o fechamento, o sufoco, o “estado de pânico e paralisia” (SÜSSEKIND, 1985, p. 28), a cultura da derrota que marcou o início da década de 1970, segundo Renato Franco (1998, p. 24), enfim, “as transas difíceis desse tempo” (TORQUATO NETO APUD CALIXTO, 2012, p. 69) surgem de modo inequívoco. A falta de saída suplanta a busca por frestas para respirar dos textos de sua cruzada na militância contracultural, nos quais predomina uma paixão pela vida, pela ação. Contudo, a morte, o desencanto, sempre foi uma presença constante em seus textos, vide “Cogito” (“eu sou como sou/vidente/e vivo tranquilamente/todas as horas do fim”), seu poema mais conhecido, passando por algumas composições da fase tropicalista, como “Marginália II” (“Eu, brasileiro, confesso/Minha culpa, meu degredo/Pão seco de cada dia/Tropical melancolia/Negra solidão”)<sup>56</sup>. Em “Literato cantabile”, ela não é mencionada, contudo, parece estar à espreita ao fim de cada verso, tal a atmosfera opressiva, apocalíptica, desenhada, onde nada mais é possível, a imobilidade impera, mesmo a palavra é uma cilada, um precipício; a única porta é a da saída<sup>57</sup>.

Em sua carta de despedida, antes de fechar todas as passagens de ar e abrir o gás do aquecedor, a figura sombria que surge não é a do vampiro, mas a de outra representação de um ser morto-vivo, a múmia (“sou uma grande múmia”). Mais do que fazer uma crítica biográfica, voltada para a canonização do poeta-suicida<sup>58</sup>, de aura romântica, o que interessa é flagrar a possibilidade dupla da simbologia marginal dessas figuras de assombração: o modo como a posição marginal pode tanto ser um posicionamento tático para a resistência ao *status quo* como pode

[56] Observe-se que mesmo na canção-manifesto “Tropicália”, de Caetano Veloso, os “urubus passeiam entre os girassóis”. Por trás do colorido e das “bananas ao vento”, havia uma percepção da tragédia, que ficava em segundo plano devido ao aspecto utópico de transformação que ocupava o primeiro plano, num momento em que ainda era possível alimentar um sonho desesperado. No período pós-tropicalista, há um sentido amplificado dessa tragédia, um momento de “revisões amargas, de lacunas e de silêncio, que era sem dúvida autofágico” (ANDRÉ BUENO APUD CALIXTO, 2012, p. 39).

[57] “Escorpião encravado/Na sua própria ferida/Não escapa, só escapo/Pela porta da saída” – Versos de “Todo dia é dia D”, de Torquato Neto. Antes do suicídio derradeiro, segundo Paulo de Andrade, o poeta tentou outras cinco vezes se matar. Como disse Leminski, “a vida pesada nas mãos de uma criança”.

[58] Beatriz de Moraes Vieira reflete sobre as implicações sociais desse ato: há “uma relação entre suicídio e a vida social e histórica, uma vez que se trata da eliminação de um corpo que ao mesmo tempo é social e coletivo, uma escolha subjetiva em meio a determinações do corpo social” (VIEIRA, 2008, p. 28.). O suicídio está intimamente ligado a uma fragmentação da experiência subjetiva que não é um traço apenas pessoal, tanto que foi uma constante geracional casos de loucura e/ou suicídio interrompendo trajetórias e projetos no período.

ser uma situação-limite a qual é levado o sujeito, autodestrutiva. Essa ambiguidade perpassa a interpretação do significado das produções da Marginália como um todo, por vezes tidas como revolucionárias, em outras leituras consideradas simplesmente niilistas.

#### IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Marginal é quem escreve à margem”

– Paulo Leminski<sup>59</sup>

“(...) e nesta margem da margem há pelo menos margem (...)”

– Haroldo de Campos.<sup>60</sup>

“A gente deixou de marginal para ser magistral.”

– Chacal.<sup>61</sup>

As três citações que abrem o breve encerramento desse artigo indicam reflexões sobre a questão da marginalidade da palavra poética. É possível afirmar que a poesia em si é um ato marginal, como ressalta Dominique Maingueneau, por exemplo, ao destacar o aspecto parasitário, paratópico, da linguagem literária, um discurso que nunca está totalmente integrado na sociedade, mas que também não é um objeto autônomo, independente. Por sinal, a descrição da poesia como um elemento inadaptável e incômodo remonta à expulsão dos poetas

[59] LEMINSKI, 2013, p. 213. Paulo Leminski não apreciava ser relacionado à Poesia Marginal, a qual realmente não pertencia propriamente, e costumava a criticar em alguns de seus ensaios e cartas: “Não vejo consistência na poesia marginal. Você pode até ser contra a poesia concreta, mas pelo menos ela tem o mérito de ser clara” (PAULO LEMINSKI APUD VIEIRA, 2008, p. 79). Mesmo uma aproximação de sua poética com os (pós-)tropicalistas Torquato Neto e Waly Salomão, com as quais apresenta maiores pontos de contato, precisa ser feita com cuidado. Por outro lado, sua *persona* foi a própria encarnação do “poeta marginal”; segundo Toninho Vaz, ele se recusava até a ter carteira de identidade...

[60] Trecho do texto de Haroldo de Campos em *Navilouca*. A presença do excerto da prosa de *Galáxias*, assim como dos textos de Décio Pignatari e Augusto de Campos mostram a singularidade da publicação no cenário cultural brasileiro e desse momento da arte nacional, apesar de todas as condições adversas vigentes. A aproximação da vanguarda construtiva, nos concretos, eminentemente racional, pelo menos em sua fase ortodoxa/heroica, ao neoconcreto Hélio Oiticica e ao universo contracultural, marcado por uma postura irracionalista e anti-intelectual, na revista representado por Jorge Salomão, Rogério Duarte, Chacal, entre outros, é algo exemplar da tentativa inovadora de buscar sínteses entre experimentalismo formal erudito e revolução comportamental jovem, por outro lado, demonstra os impasses dessas propostas para se sustentarem no cenário sociopolítico brasileiro adverso isoladamente, uma busca por encontrar saídas e novos caminhos.

[61] Depoimento de Chacal. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/files/edicao\\_revista/4f1acc98-8dc2-4f26-b52c-48c67a96ba6f.pdf](http://www.sescsp.org.br/files/edicao_revista/4f1acc98-8dc2-4f26-b52c-48c67a96ba6f.pdf)>. Acesso dez. 2015. Chacal costuma revelar em entrevista certo desconforto com a institucionalização da Poesia Marginal, que se deu a partir dos anos 1980, ao mesmo tempo em que não vê isso como uma negação da experiência coletiva e *underground* dos grupos como Nuvem Cigana nos anos 1970.

em *A República*, de Platão. Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, destaca a indecência da escrita para o filósofo grego, interpretando os sentidos da palavra *phármakon* utilizada para caracterizá-la, ao mesmo tempo remédio e veneno, algo presente e ausente, nem verdade e nem mentira, uma antissubstância ambígua e suplementar. Talvez, por isso, caracterizar os textos poéticos de um momento histórico específico como marginais pareça problemático aos olhos de vários poetas, inclusive alguns que foram classificados como marginais por aspectos de suas obras. Conceito múltiplo, que pode estar se referindo a diferentes tipos de marginalidade<sup>62</sup>, por vezes antagônicas (a marginalidade dos contos de João Antônio pouco tem a ver com a marginalidade dos poemas de Charles, que, por sua vez, apresentam uma estética muito distinta da encontrada nos trabalhos de Waly Salomão)<sup>63</sup>, o rótulo “marginal”, se visto como uma essência, uma identidade, pode ser limitador, pois a ideia de margem é intimamente dependente da noção de centro. Só há marginal à margem de, em relação a. Seu potencial desestabilizador, desterritorializador<sup>64</sup>, está na percepção/manutenção dessa provisoriade, seu aspecto tático, a necessidade de estar sempre se modificando conforme o eixo se movimenta e não em adotar a marginalidade como um valor em si, a substituir outro, uma mera troca de posições.

A identificação com a postura marginal nos anos 1970 foi uma escolha, nos principais artistas, consciente que buscava marcar “o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente” (PATROCÍNIO, 2015, p. 7), assim como a não identificação com alguns dos discursos totalizantes que o questionavam. Com mudanças nas condições sociopolíticas a partir do processo de Abertura, com a distensão da pressão histórica, muitas dessas posturas precisaram ser reavaliadas, para se evitar o risco da mumificação da transgressão. A trajetória de Waly Salomão, poeta

[62] Paulo Roberto Tonani do Patrocínio distingue três tipos de marginalidade: os marginais da editoração, criadores que fogem aos padrões normais de editoração, distribuição e circulação; os marginais da linguagem, que buscam subverter registros estéticos consolidados; e os marginais por tentarem apresentar a fala de setores excluídos ou marginalizados da sociedade (PATROCÍNIO, 2015).

[63] Isso sem entrar no mérito do ressurgimento do termo literatura marginal nos anos 2000 para caracterizar não mais uma literatura em que a marginalidade social era tema de escritores de outras classes sociais, que se acreditavam com procuração para falar pelo sujeito marginalizado, mas para denominar uma literatura escrita por pessoas da (ou oriundas da) periferia.

[64] “(...) se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade possível, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 40).

bastante consciente dos limites da experiência contracultural dos anos 1970<sup>65</sup>, sem deixar de manter até o fim dela uma postura eminentemente provocadora e insubmissa, é emblemática dessa dimensão contextual da marginalidade, da necessidade de se perceber que, por exemplo, um retorno ao livro e ao verso “clássico” pode, em dada circunstância, ter um potencial transformador maior do que a reprodução de uma fórmula de espontaneidade e descompromisso (que, diga-se de passagem, nunca foi a praia de Torquato ou de Waly, mesmo que o tom coloquial de alguns de seus textos possam passar essa impressão) fora da circunstância em que ela fez algum sentido<sup>66</sup>.

Da Marginália, desse momento pós-tropicalista duro, difícil, mas não vazio, há que se extrair menos uma estética a ser preservada ou reproduzida do que uma postura diante da arte e da vida. O experimentalismo estético e comportamental da poesia de Torquato Neto, que transborda dos recipientes tradicionais em que se costumava circunscrever a experiência poética para estendê-la para todos os campos de atuação do sujeito, revela a crença de que, nos dizeres de Henri Meschonnic, “somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida” (MESCHONNIC, 2015, p. 1). Como dizia Leminski, “para ser poeta é preciso ser mais que poeta” (PAULO LEMINSKI APUD OLIVEIRA, 2015), ir muito além de fazer versinhos<sup>67</sup> – o que não significa desconsiderar o trabalho com a linguagem, com o qual Torquato esteve compromissado em todos seus escritos, inclusive nos diários de Engenho de Dentro ou mesmo ao elaborar sua carta de despedida, ou acreditar na naturalidade da experiência de vida, apostar numa ingênua poética da expressão

(“a pureza é um mito”<sup>68</sup>). A poesia é a produção de subjetividades novas, em devir, “vialinguagem”<sup>69</sup>, contra todas as formas de essencialização, limitação, do sujeito, das relações interpessoais, da ética, do político, por meio da recusa, uma longa lista de recusas, por vezes doloridas, talvez fatais: “Para um poema, é preciso aprender a recusar, a trabalhar toda uma lista de recusas. A poesia não muda senão se a recusarmos. Assim como o mundo só muda por aqueles que o recusam” (MESCHONNIC, 2015, p. 6). Encabeçando a lista, a recusa da separação entre arte e vida, o risco maior. Mas, poesia é risco e “quem não se arrisca não pode berra”. ■

[65] Vide seu depoimento no ciclo de palestras promovido pelo Itaú Cultural em 2001 sobre os anos 1970.

[66] “O prosseguimento daquela atitude, hoje, só leva ao fechamento em guetos. É o que chamo de operação *boomerang*. A energia desencadeada volta-se violenta contra a matriz. Isso seria para mim a “degenerescência” da contracultura. O oposto disso (...) seria a sensibilidade de abrir janelas para o exterior (...) Éramos os danados da terra, logo estávamos com eles. Agora, evidentemente, temos que partir para outra coisa. Porque o feitiço vira-se contra si mesmo. Sabemos que não podemos nos confinar. Temos que, num bom trabalho de engenharia, construir pontes que liguem tal margem àquela outra, evitar a própria margem, saber que o destino dos bons rios é transbordar e não se confinar” (WALY SALOMÃO APUD GASPARI, HOLLANDA & VENTURA (orgs.), 2000, p. 260). Entrevista de 1984, publicada por Heloísa Buarque de Hollanda.

[67] “A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.” (NANCY, s/d., p. 10-11).

[68] Frase presente na instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

[69] “VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM” (NETO, 1973, p. 108).

**KLEBER PEREIRA DOS SANTOS** – Mestre e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – FFLCH-USP, São Paulo-SP, Brasil. [kle.santos@uol.com.br](mailto:kle.santos@uol.com.br). Esse artigo foi produzido para a conclusão do curso “Faces da Poesia Brasileira a partir dos anos 1960”, ministrado pela profa. Dra. Viviana Bosi no segundo semestre de 2015.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Viviana. Torquato Neto: “Começa na lua cheia e termina antes do fim”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 19. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 32-56.
- CALIXTO, Fabiano Antonio. *Um poeta não é feito de versos: Tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. São Paulo: USP, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música popular”, de Torquato Neto. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2171/1310>>. Acesso em dez. 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. 2008.
- FAVARETTO, Celso Federico. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J. Q. (org.). *História do marxismo no Brasil*. Vol. III. Campinas: Ed. Unicamp, 1998, p. 275-304.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hetérotopies*. Clamecy, France: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24-25.

- \_\_\_\_\_. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Rocco, 1992.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MACHADO, Lizaine Weingärtner. Sob o signo do vampiro: nostorquato no brasil. In: *Revista dEsEnrEdoS*, n.º 23. Teresina, 2015. Disponível em <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/23-Ensaio-Lizaine-TorquatoNeto.pdf>>. Acesso dez. 2015.
- MAINQUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod, 1997.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 320-321.
- MARTINS, Luciano. *A "Geração AI-5" e o Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.
- MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. Trad. Cícero Oliveira. São Paulo: Chão de Feira, 2015
- Navilouca Nova Cultura, Almanaque dos Aqualoucos*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, s/d.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização de Waly Salomão e Ana Maria S. de Araújo Duarte. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- \_\_\_\_\_. Brasil diarreia. Disponível em <<http://docsslide.com.br/documents/brasil-diarreia.html>>. Acesso dez. 2015 (publicado originalmente em *Arte em Revista*, maio de 1971).
- OLIVEIRA, Fabrício Marques de. Paulo Leminski e Torquato Neto: dois "kamiquases". Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio25.htm>>. Acesso em dez. 2015.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. O que há de positivo em ser marginal? Disponível em <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0115-1.pdf>>. Acesso em dez. 2015.
- RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. Vampiros e outras assombrações: imagens do medo na poesia de Torquato Neto. Disponível em <[http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/30\\_08\\_2010\\_Torquato.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/30_08_2010_Torquato.pdf)>. Acesso em dez. 2015.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós, 1981.
- SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SIMON, I. M. , DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. In: *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo), n. 12, p. 48-61, 1985.
- SCHWARTZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 - 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SGANZERLA, Rogério. Cinema Fora-da-lei. Manifesto escrito em 1968 durante as filmagens de *O bandido da luz vermelha*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>>. Acesso em: dez. 2015.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 31-56.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Vida Literária: polêmica, diários e retratos.*

Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. "O vazio cultural" In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de & VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 40-51.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011, p. 170

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Torquato Neto, o cogito e os dentes. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 24-32.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ZULAR, Roberto. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 8. São Paulo: FFLCH/USP, 2005, p. 46-59.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# *GRAVITY'S RAINBOW, DE THOMAS PYNCHON: A PARANOIA COMO “ESTILO DE CONEXÃO”*

— LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS

## RESUMO

O objeto deste pequeno artigo é o problema da paranoíta no livro de Pynchon, entendida não como desordem mental, mas como uma visão “sistematizada” da realidade, onde as tramas estão inseridas em tramas ainda maiores, que, por sua vez, estão inseridas no conjunto ainda maior de suas quatro partes. É o que se poderia chamar de “estilo de conexão”, em que tudo está ligado, e cujo modelo, como veremos, é a paranoíta.

**Palavras-chave:** Thomas Pynchon, paranoíta, estilo de conexão, pós-modernidade.

## ABSTRACT

The object of this short article is the problem of paranoia in the book of Pynchon, understood not as a mental disorder, but as a vision “systematic” reality, where the plots are embedded in even larger plots, which, in turn, are inserted in further set of its four parts. It's what you might call “connection style” in which everything is connected, which the model, as we shall see, it is the paranoia.

**Keywords:** Thomas Pynchon, paranoia, connection style, postmodernity.

**G**ravity's Rainbow talvez seja a tentativa literária mais bem sucedida de reconstruir a gênese da “pós-modernidade” desde as suas origens, ao fim da Segunda Guerra Mundial, ao projetar-se em um panorama técnico-científico que descortina toda a gama de conhecimentos e valores de um momento histórico absolutamente determinante: o pós-guerra.

Percorrendo uma imensa gama de conhecimentos, Gravity's Rainbow transgride as fronteiras entre alta e baixa cultura, entre decro literário e baixo calão, entre ciência e metafísica especulativa, que, unidos, formam

um enorme sistema de afinidades morfológicas, um composto de vários registros e estilos sobrepostos, a deslizar uns sobre os outros.

Contudo, pelo seu complexo-temático – história, ciência, tecnologia, música, cinema, guerra, psicologia, religião, drogas, etc. – o livro de Pynchon torna-se suscetível de múltiplas interpretações, abrindo-se a uma riqueza imagética que desafia a crítica e o público. Como “romance histórico”, por exemplo, tendo como cenário a Europa devastada ao final da Segunda Guerra Mundial, *Gravity's Rainbow* transmite-nos uma visão quase profética da História; como ficção científica, mostra-nos a contingência do homem em um mundo dominado pela tecnologia; como obra mitológica, pela sua estrutura simbólica e inúmeras alusões a diversos mitos, incluindo os da própria modernidade; como obra cômica, pelas frequentes passagens e efeitos de desenho animado; como romance filosófico e religioso, pelo tratamento que dá a formas de conhecimento e a experiências de transcendência.

Mas, afinal, como caracterizar o livro de Pynchon? Mescla singular de pesadelo vivo e desenho animado, o livro de Pynchon pode ser caracterizado como uma fantasia horripilante em torno de motivos extraídos da própria História, que, sem ser romance histórico, não obstante, é profundamente histórico e referencial em relação ao período que enfoca, a Segunda Guerra Mundial, na medida em que exprime o absurdo e a monstruosidade desse conflito.

Mesmo assim, é preciso reconhecer que *Gravity's Rainbow* é precisamente, com dissemos, um pesadelo, um fluxo de imagens e acontecimentos que possui pouca densidade referencial (com exceção, é claro, do foguete V-2), que nem de longe evoca algo como o comentário interpretativo de um historiador sobre eventos que, por exemplo, qualquer romance histórico bem realizado parece sempre conter ou implicar em suas páginas.

No entanto, essa obra-prima considerada “pós-moderna” é precisamente isso: uma explosão de registros e estilos sobrepostos, uma experiência romanesca singular, um exercício de enciclopedismo autoral a girar em torno de um intrincado tecido de eventos, no qual conexões de diferentes espécies se sobrepõem, constituindo variáveis capazes de fazer ruir qualquer determinação ou certeza.

\*\*\*

*Gravity's Rainbow* trabalha com um complexo temático que se irradia em várias direções numa abrangência multidimensional, partindo de uma matriz que retrata o quadro da condição humana em uma sociedade instrumentalizada cujos valores se centram em uma tecnologia desuma-

[1] Scott Sanders, em sua resenha “Pynchon's Paranoid History”, observa que Pynchon representa um exemplo do estilo paranoíde na literatura americana, posto que trabalha vários graus de paranoia. Ressalta ainda que Pynchon interpreta a história como uma conspiração, que, no contexto das suas obras, traduz-se em formas de manipulação envolvendo suas personagens, que sentem então a presença de um desígnio maléfico, de um Controle externo que as leva à perdição. (Scott Sanders, “Pynchon's Paranoid History”. In: LEVINE, George, e LEVERENZ, David (org.). *Mindful pleasures: essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little, Brown, 1976, p. 14)

[2] PYNCHON, 1988, p. 210.

[3] PYNCHON, 1993, p. 143.

[4] PYNCHON, 2006, p. 530 (nossa tradução).

[5] V-2, do alemão: *Vergeltungswaffe 2*, “Arma de Retaliação 2”. O nome indicava sua função como um meio de retaliação, como uma vingança contra a destruição das cidades alemãs pelos bombardeios aliados, denunciando, assim, a suposição de que seu objetivo moral era maior do que sua eficácia militar.

[6] “Isso remete de volta a pessoas e desenvolvimentos historicamente verificáveis, e para a frente, a partir da época de *Gravity's Rainbow*, para as gerações futuras, para a trajetória encapsulada de homens no espaço.” (POIRIER, 2003, p. 51, nossa tradução)

[7] *Brennschluss* (Fim da combustão): Fim da ascensão do foguete, quando o combustível é cortado, dando lugar à gravidade.

nizadora, da qual o centro é o foguete V-2.

Pois bem. Para delinear o cenário abrangente do mundo contemporâneo, em que a tecnologia, enquanto força, transcende limites geográficos e políticos, Pynchon tece uma rede de conexões, na qual saber científico e formação social se entrelaçam, num cenário em que interesses individuais chocam-se com interesses corporativistas, ressaltando, assim, a fragmentação individual e social que conduzirá finalmente suas personagens à paranoia, na tentativa de explicar as estranhas forças a atuar sobre o homem, que o faz sentir-se objeto ou vítima de uma conspiração cujas causas esbarram na estrutura de um sistema que visa organizar o mundo da vida segundo critérios tecnológicos.

A preocupação paranoíde de suas personagens com relação a uma conspiração – que supõem planetária – aparece de forma reiterada nas três primeiras obras de Pynchon.<sup>1</sup> Em V. (1963), por exemplo, aparece a “Conspiração final que não tem nome”<sup>2</sup>. Oedipa Maas, heroína de *O leilão do lote 49* (1966), vive perturbada pela incerteza de estar alucinando ou de ser vítima de uma conspiração “tão labiríntica que deve ter um significado maior do que uma simples brincadeira”<sup>3</sup>. Do mesmo modo, as personagens de *Gravity's Rainbow* sentem o peso de uma “conspiração incalculável”<sup>4</sup>, onde a paranoia megalomaníaca é o afeto operatório principal, vindo a se constituir no motivador central para as muitas personagens da trama, ao mesmo tempo em que faz com que as muitas tramas do romance se tornem cada vez mais interligadas, até convergir ao fim para um mesmo ponto: o Foguete.

\*\*\*

Antes de avançarmos, porém, sobre esse ponto, convém considerarmos o pano de fundo do livro de Pynchon, que tem como elemento estruturador o foguete V-2<sup>5</sup>, a grande criação técnico-científica da Alemanha nazista, o qual, se não possibilitou a Hitler vencer a guerra, tornou possível, mais tarde, a conquista do espaço por americanos e russos. (Para Pynchon, é o domínio da técnica, via tecnologia de foguetes, que fornece o nexo histórico, ou seja, da criação do foguete V-2, de tudo o que se seguiu depois, com o fim da Segunda Guerra Mundial, até a conquista definitiva do espaço, unindo presente, passado e futuro.<sup>6</sup>)

O título da obra refere-se à trajetória parabólica do V-2, o caminho em forma de arco-íris formado pelo foguete, que se move sob a influência da gravidade, após a desativação do motor (“*Brennschluss*”), assim como à própria circularidade da trama, que, como um arco parabólico – representada na queda de um foguete –, liga o começo e o final da obra.

Ora, ao situar as ações ou os enredos de seu livro entre os anos de 1944 e 1945, Pynchon tem como pano de fundo histórico um período que se destacou por inúmeros avanços tecnológicos e militares, cujo epicentro está no foguete V-2. Contudo, o vasto conjunto temático atesta uma intertextualidade que, por sua vez, revela o enciclopedismo do autor e a complexidade da obra, na qual tecnologia, história, ciência, política, economia e sociedade evidenciam a pluralidade de registros contidos na obra.

O livro abre-se com uma imagem do foguete V-2 caindo sobre a cidade de Londres... “Um grito atravessa o céu. Já aconteceu antes, mas nada que se compare a esta vez. É tarde demais. A Evacuação ainda prossegue, mas é tudo teatro. Não há luz dentro dos vagões. Não há luz em parte alguma.”<sup>8</sup>

Estas linhas iniciais situam a “narrativa” em uma atmosfera de ameaça e pesadelo, que se estenderá por todo o livro, o qual termina com a mesma imagem de iminente destruição: um foguete V-2 prestes a cair sobre um teatro em Los Angeles. Uma “figura humana”, confundindo seu brilho com uma estrela no céu, faz um pedido à primeira estrela, mas...

Não era *não era uma estrela*, estava caindo, um brilhante anjo da morte. E na escura e terrível expansão da tela, algo persiste, um filme que não aprendemos a ver... agora é um *close* de um rosto, um rosto que todos conhecemos – E é bem aqui, bem nesta escura e silenciosa moldura, que a ponta afilada do Foguete, caindo aproximadamente um quilômetro e meio por segundo, absolutamente e para sempre sem som, alcança sua última distância imensurável, acima do telhado deste velho cinema, o último delta-t.<sup>9</sup>

Será, pois, no intervalo entre o grito que atravessa o céu, provocado pelo foguete, do início do livro, e o foguete silencioso que desce a grande velocidade, ao fim, que se desenrolará toda a “narrativa”, ligando, como um arco parabólico, o começo e o final da obra.

Tal salto para o futuro, ao passar o tempo da ação na “narrativa”, de 1945 para 1970, e o espaço, da Europa para a América, assume a dimensão simbólica do teatro em que a humanidade assiste à própria destruição: o Foguete, avançando um quilômetro e meio por segundo, está prestes a cair sobre o Teatro.

\*\*\*

Sendo reconhecidamente impossível sumarizar as quase oitocentas páginas do livro de Pynchon, povoadas de centenas de personagens, a

[8] PYNCHON, 2006, p. 03 (nossa tradução).

[9] PYNCHON, idem, p. 775 (nossa tradução).

viver episódios sucessivos sem uma transição que implique continuidade, tentaremos informar sobre o plano geral da obra.

O livro está dividido em quatro partes numeradas pelo autor, cada uma delas precedida por uma epígrafe.

A primeira parte, denominada “Além do Zero”, que traz uma epígrafe em que Wernher von Braun – um dos engenheiros responsáveis pelo desenvolvimento do foguete V-2 – expressa seu pensamento quando do lançamento da nave Apollo, em 1969, pela NASA, é composta de vinte e uma sub-partes ou capítulos, que se passam, em sua maior parte, no Hospital St. Verônica, em Londres, onde está sediada a “White Visitation”, órgão do Serviço de Inteligência Britânico, em que psicólogos, matemáticos, químicos, estatísticos, médiuns, bem como pessoas ligadas à ciência e à guerra, agrupam-se, a qual descobre que um mapa de Londres, assinalando as conquistas sexuais de Tyrone Slothrop, tenente do exército americano, antecipa os locais de impacto dos temíveis foguetes V-2.

A segunda parte, intitulada “Um Perm’ Au Casino Hermann Goering”, que tem como epígrafe uma alusão a “King Kong”, feita pelo produtor de cinema Merian C. Cooper à atriz Fay Wray, leva a personagem Tyrone Slothrop para a Riviera Francesa, tendo como palco, como indicado pelo próprio título, um hotel-cassino, onde a personagem é instruída, por um agente do serviço secreto inglês, na tecnologia do foguete, com a finalidade de colher dados sobre o condicionamento de Slothrop, em sua infância, na América, e sua relação com o foguete.

A terceira parte, com o título de “Na Zona”, a mais longa das quatro partes, com trinta e dois capítulos, crucial para o desenvolvimento temático do livro de Pynchon, cuja epígrafe é uma fala tirada de “O Mágico de Oz”, pronunciada por Dorothy a seu cãozinho Toto ao chegarem a Oz, tem como pano de fundo a viagem da personagem Tyrone Slothrop através da Alemanha para Nordhausen, em busca do foguete, na Zona ocupada por russos, ingleses e americanos, focalizando os locais de fabricação e montagem do V-2, bem como o pessoal técnico e os engenheiros – o que inclui a personagem Franz Pökler – engajados com a tecnologia de foguetes.

A quarta e última parte, denominada “A Contraforça”, que tem como epígrafe uma interrogação-exclamação atribuída por Pynchon a Richard Nixon, a qual, depois de se fragmentar em episódios descontínuos, como uma sequência de cenas justapostas, seguida de um deslocamento espaço-temporal, projeta-nos para os anos 1970, para um teatro em Los Angeles – como já referimos acima – sobre o qual paira um V-2.

E, atravessando isso tudo, é claro, o Foguete, como ícone, pairando onipresente sobre todas as quatro partes, associado a interesses de cartéis multinacionais, a mostrar que tudo tem ligação: “quer por confluências

individuais, quer por obscuras corporações poderosas, o romance tecê sistemas interrelacionados”<sup>10</sup>. Paranoia...

### A PARANÓIA COMO ESTILO DE CONEXÃO

Estes novos tempos injetaram uma grande sensação de insegurança, incerteza e precariedade em nossas vidas. Foi assim que se criou um mundo em permanente desequilíbrio e do qual é difícil escapar, um mundo com um nível de imprevisibilidade que causa grande ansiedade a todos. E esse é precisamente o fio condutor do que ocorre hoje: o mundo se tornou vacilante, inconsistente, sem rumo claro. No momento, não nos resta outra opção a não ser entendê-lo como tal e conviver com isso.

Por outro lado, existem hoje muitas “realidades” díspares a ocorrem simultaneamente e, neste complexo panorama, é difícil encontrar um sentido no que ocorre, ou mesmo, achar um fio condutor que esclareça tudo – o que acaba por abrir caminho à *paranoia*.

Ora, num mundo em que o sentido parece estar ausente, este foi substituído pela paranoia, enquanto único sentido possível. Supondo que não seja possível viver em um vácuo, este deve ser preenchido com algum sentido. Sendo assim, a perda do referente parece ter aberto caminho para a paranoia, como uma espécie de “segundo referente”, depois de perdido o primeiro: a própria realidade (neste ponto, esvanecida).

Vejamos, então, como se dá isso em alguns trechos do livro de Pynchon...

Depois de deixar o hospital, onde foi submetido a vários testes psicológicos (muitos dos quais envolvendo barbitúricos), Tyrone Slothrop sente que está sendo seguido, que está sendo vigiado...

Porém, alguma coisa está diferente... alguma coisa... *mudou...* sem nenhuma intenção de criar caso, gente, mas – por exemplo, ele quase podia jurar que está sendo seguido, ou em todo caso sendo vigiado. Alguns dos espiões são bem profissionais, mas outros ele pode perceber com facilidade. Ontem, fazendo compras de Natal na Woolworth's, ele viu um par de olhos reluzentes na seção de brinquedos, logo depois de uma pilha de caças de pau-de-balsa e rifles Enfield em miniatura. Há algo de constante no que ele vê no retrovisor de seu Humber, não que seja sempre a mesma cor ou o mesmo modelo, mas há *alguma coisa* sempre presente dentro da estreita moldura do espelho, que o leva a prestar atenção nos outros carros quando sai de manhã para trabalhar. Na ACHTUNG, as coisas em sua mesa parecem não estar mais onde

[10] Charles Clerc (ed.), *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus: Ohio State University Press, 1983, p. 16.

[11] PYNCHON, idem, p. 116-117 (nossa tradução).

[12] “Em todas as mudanças de perspectiva interpretativa sobre a paranoia, a palavra, fiel à sua etimologia (*paranoia* é uma palavra em grego que designa uma mente distraída ou demente), tem sempre designado uma desordem mental. Pelo menos até *Gravity's Rainbow*. (...) Pynchon está menos interessado em justificar as suspeitas de conspiração de suas personagens do que na universalização e, em certo sentido, na despatologização da estrutura de pensamento paranoico.” (BERSANI, 2003, p. 148 nossa tradução).

[13] “Uma vez que os meios técnicos de controle tenham atingido uma certa dimensão, um certo grau de *interligação*, as possibilidades de liberdade desaparecerão para sempre.” (PYNCHON, idem, p. 548 nossa tradução).

[14] PYNCHON, idem, p. 190 (nossa tradução).

estavam antes. As garotas têm inventado desculpas para não comparecer aos encontros. Ele sente que está sendo delicadamente afastado da vida que levava antes de ir para o [hospital] St. Veronica. Mesmo no cinema há sempre alguém atrás dele tomando cuidado para não falar, não fazer barulho com papel, não rir alto demais: Slothrop já esteve em tantos cinemas que pode perceber uma anomalia dessas imediatamente. O cubículo perto do Grosvenor Square começa a parecer-lhe cada vez mais com uma armadilha. Ele passa seu tempo, às vezes dias inteiros, perambulando pelo East End, respirando o ar fétido de Thamside, buscando lugares onde aqueles que o seguem não podem segui-lo.<sup>11</sup>

O que pretendemos aqui, pois, é uma consideração da paranoia não de um ponto de vista psicopatológico, mas histórico-existencial, como faz Pynchon em *Gravity's Rainbow*.

O grande mérito de Pynchon foi ter determinado a essência ou a natureza da paranoia não mais como entidade clínica, mas como problema, pela universalização e, em certo sentido, pela despatologização da estrutura de pensamento paranoico<sup>12</sup>, elevando a paranoia à categoria de questão, à questão propriamente transcendental da paranoia: como a paranoia é possível enquanto problema? O problema da paranoia é, então, colocado de maneira filosófica, a significar uma situação histórico-existencial, como problema das relações entre a paranoia e o pensamento do controle.<sup>13</sup>

É por isso que afirmarmos aqui a centralidade da paranoia no livro de Pynchon, pela importância que tem tanto conteudisticamente como formalmente na obra – porque justamente quem fornece a forma do romance e a preenche como tal é a própria paranoia.

Pertencente ao campo da psicopatologia, a noção de paranoia tem como referencial uma forma de loucura em que a mania de perseguição e a ocorrência de delírios deixam entrever uma psicose, isto é, uma forma de desordem mental. Pynchon, por sua vez, traz para o contexto de suas obras um outro enfoque de paranoia, enfoque esse modificado semanticamente, a significar uma situação histórico-existencial na qual suas personagens se vêm envolvidas. Assim, a desordem mental, associada inicialmente à noção psicopatológica de paranoia, torna-se uma desordem na vida individual e coletiva, na qual se busca uma ordem em um outro plano de realidade, enquanto o “reflexo de buscar outras ordens por trás do visível”.<sup>14</sup>

Nesse sentido, paranoia, no livro de Pynchon, define-se pela crença na existência de uma conspiração, cuja origem se perde em uma rede de conexões, e cujo agente relaciona-se a forças que escapam a uma definição

precisa.<sup>15</sup> Tais forças convergem para o que Pynchon denomina a “Firma” ou “Eles”, constituindo-se em um dos motivos que leva as personagens à paranoia, presentificada sob a forma de uma estrutura terrificante.<sup>16</sup>

\*\*\*

Antes de avançarmos, porém, devemos nos perguntar: afinal, do se trata a paranoia? Qual a origem do termo?

A nosografia psiquiátrica nos ensina que, diferentemente da experiência esquizofrênica, caracterizada por um alto grau de dissociação e fragmentação, na paranoia, o problema do *sentido* está sempre presente.

De fato, a paranoia é o império do sentido, sentido esse dirigido sempre contra o sujeito. Porém, esse sentido é sempre um sentido único, invariável, fixo, unívoco. Por conseguinte, podemos concluir que todo paranoíco é um narcisista por excelência, já que tudo está sempre diretamente remetido à sua pessoa – o paranoico é um autorreferente, o que muita vez explica o caráter megalomaníaco de seus delírios.

Essa megalomania aparece sob a forma de vários delírios, pois o paranoíco se acha e acredita ser o centro do mundo: todos o olham, todos falam dele, todos o odeiam, todos querem destruí-lo. Temos com isso, então, o que poderíamos chamar de um fenômeno extremamente presente na dinâmica paranoica, o “delírio de perseguição”.

Uma breve incursão pela história da psiquiatria nos permite localizar o termo paranoia em meados da segunda metade do século XIX, com a prevalência do seu significado etimológico: “pensar ao largo, de maneira enviesada”.

Sua significação clínica possui, no entanto, precedência sobre qualquer sentido que, tanto a psicanálise freudiana como a psicologia analítica (junguiana), como principais representantes das teorias que sustentam a hipótese do inconsciente, por exemplo, vieram a lhe atribuir posteriormente.

Na verdade, o termo “paranoia” tem uma longa tradição na história da psicopatologia, e é necessário remontar às suas origens na Grécia antiga a fim de compormos uma ideia mais clara das transformações que sofreu até chegar a seu uso médico contemporâneo.

Naquele contexto, παράνοια referia-se, antes de tudo, ao desvario extremo provocado pelas paixões, não designando, portanto, uma forma particular de loucura, mas a loucura em si, em suas dimensões de delírio e de arrebatamento insensato, sendo empregada tanto na língua comum, como na medicina hipocrática, na qual recebia o sentido genérico de alienação mental.<sup>17</sup>

**[15]** “Temos que procurar aqui por fontes de poder e redes de distribuição que nunca foram ensinadas, rotas de poder que nossos professores nunca imaginaram, ou foram encorajados a evitar... temos que encontrar medidas cujas escalas o mundo desconhece, criar nossos próprios esquemas, recolher reações, estabelecer conexões, reduzir a margem de erro, tentar aprender a verdadeira função... mirar em que conspiração incalculável?” (PYNCHON, idem, p. 530 nossa tradução).

**[16]** “O que emerge do livro é o senso de uma força e de um sistema – alguma coisa, alguém mencionado simplesmente como a Firma ou ‘Eles’ – que está ativamente tentando levar tudo ao zero ou além, tentando instituir um mundo do não ser, um mundo operativo de morte que cobre o mundo orgânico com um mundo de papel e plástico, e transforma todos os recursos naturais em poderes destrutivos e em destruição: o foguete e as ruínas em torno dele. Perversamente, não especificamente, ‘Eles’ não são localizáveis. Há sempre a possibilidade de um Eles atrás do Eles, uma conspiração atrás da conspiração: a busca para identificar ‘Eles’ consome o identificador em potencial em uma regressão infinita. Todavia, qualquer que seja sua fonte e origem, Eles dedicam-se à aniquilação.” (TANNER, 1982, p. 79 nossa tradução).

**[17]** Cf. HILLMAN, 1993, p. 17.

Permanecendo restrita durante séculos a um uso meramente descriptivo e informal, o termo precisaria aguardar a psiquiatria alemã do século XIX para ser utilizada como conceito nosológico específico, o qual será progressivamente elaborado e delimitado.

Porém, gostaríamos de retomar a definição de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, bastante precisa e sintética, a qual, acreditamos, servirá de forma adequada aos propósitos desse ensaio: “a paranoia caracteriza-se por um delírio sistematizado, pela predominância da interpretação e pela inexistência de deterioração intelectual”.<sup>18</sup>

Ora, a ausência de enfraquecimento intelectual e a sistematização delirante são os grandes indicadores das paranoias no diagnóstico diferencial com relação à esquizofrenia. Mais: o sistema lógico da paranoia, o rigor sistemático de seus delírios, é que o torna plausível para o Outro, e seu tema dominante será, como vimos, o delírio de perseguição.

Assim, o delírio na paranoia pode ser definido pela seguinte expressão: é uma forma ideativa que conduz a uma convicção inquebrantável, não modificável pela confrontação com a realidade, e com perda de sentido crítico quanto à sua certeza. (Nenhuma dúvida, apenas certezas, nada escapa à ordem sistemática do saber paranóico.) Nesse sentido, o que caracteriza primordialmente a paranoia é a crença irrefutável de suas interpretações, a despeito da mais completa lucidez do sujeito paranoico.

A partir dessa definição de delírio na paranoia, podemos definir o sujeito paranoíco como sendo fundamentalmente um intérprete compulsivo. Ora, para o paranoíco, o acaso não existe, não pode existir, pois, para ele, tudo está ligado, conectado. Logo, nada acontece por acaso, tudo é sempre portador de um sentido, e exige uma interpretação.

Assim, a paranoia pode se apresentar com fenômenos de interpretação delirante, possuindo as seguintes formas: o delírio de perseguição, a erotomania, o delírio de grandeza e o delírio de ciúmes. Em todas essas modalidades, o paranoíco elege aquele que faz dele, na sua interpretação, um objeto especial: no delírio de perseguição, o perseguidor; na erotomania, aquele que o ama; no delírio de grandeza, a própria pessoa; e no delírio de ciúmes, aquele que o trai. Esta é, pois, a lógica da paranoia: o paranoíco é sempre objeto de um Outro.

O paranoíco é, pois, o centro do mundo, aquele para quem tudo se dirige e com o qual todos são hostis. E é junto com as pessoas, nas relações com elas, que ele interpreta e delira. Desse modo, podemos efetivamente caracterizar a paranoia como a compulsão da interpretação, em que o sujeito interpreta tudo a partir do signo ao qual está identificado e retido, e todas as imagens e eventos que surgem se transformam em significados a favor (como no caso da megalomania) ou contra ele (no caso da perseguição).

Outro traço marcante da paranoia é a tendência à criptografia, ou antes, à criptomania, na qual o sujeito busca sofregamente o que está por trás das coisas – a paranoia enquanto o reflexo de buscar outras ordens por trás do visível –, esforço esse que aparece reiteradamente em sua busca pelo sentido último das coisas. O paranoico é, portanto, alguém que atribui um excesso de significações em tudo que está à sua volta, na tentativa de descobrir as “mensagens”, os códigos que estariam por trás de um gesto, de um olhar, de uma fala, palavra ou mesmo de um objeto.<sup>19</sup>

Contudo, o grande tema presente na maioria dos delírios paranoicos diz respeito à questão do olhar. Na paranoia, o sujeito nunca está sozinho, ao contrário, está sempre no centro dos olhares dos outros, está sempre acompanhado de seu duplo, que irá se revelar nos olhares que o vigiam, observam, examinam e perseguem.

Nessa prevalência do olhar, do ser visto, que faz com que o paranoico se sinta como que transparente, tanto em seus pensamentos como em seus atos, situando-o no centro do interesse e do conhecimento de todos, parece apontar para a existência de uma instância “imaginária” que o vigia e critica, fazendo-o queixar-se de que os outros conhecem seus pensamentos, observam e vigiam suas ações, advertindo-o sobre o funcionamento dessa instância pelas vozes que lhe falam, de maneira característica, na terceira pessoa: *Eles*.

Temos, então, a partir dessas breves considerações, duas características fundamentais na paranoia: olhar e voz. No delírio paranoico, olhar e voz estão conjugados e aparecem de modo bastante preciso, enquanto sujeito que é visto é falado pelo Outro. Tal olhar, na paranoia, torna-se visível, quase palpável, e o sujeito não consegue escapar da vigilância e da observação do Outro que ele supõe o estar perseguindo. (Slothrop, como vimos acima, sente que estão a vigiá-lo, supõe a existência de pessoas escondidas, vigilantes, como espiões, seguindo-o e observando-o, o que o leva a procurar abrigo em lugares onde não pode ser visto.) Porém, em casa, no escritório, na rua, dentro do carro, este olhar sempre emerge, seja nos olhos das mulheres, seja nos muros, seja nos carros que cruzam a cidade. Por todos os lados estão *Eles*.

Em todos os momentos, o sujeito paranoico está na mira do Outro, é o alvo a ser atingido, aquele para quem todos se viram, a quem todos observam e cujos atos todos comentam. Delírio paranoico interpretativo, compulsão por sentido, ser visto e perseguido pelo olhar do Outro. Como se todo o campo de possibilidades semânticas dos eventos fosse comprometido e reduzido a um único sentido, a uma única definição: *Eles* me perseguem.

[19] “Um de nossos psicóticos conta-nos em que mundo estranho ele entrou já há algum tempo. Tudo para ele tornou-se signo. Não somente ele é espião, observado, vigiado, falando dele, julgam-no, apontam-no, olham-no, dão-lhe uma piscadela de olho, mas tudo isso invade (...) o campo dos objetos reais inanimados, não-humanos. Olhemos isso aí um pouco mais de perto. Se ele encontra na rua um carro vermelho – um carro não é um objeto natural –, não é por acaso, dirá ele, que esse passou naquele exato momento.” (LACAN, 1988, p. 17-18)

[20] PYNCHON, idem, p. 650-651 (nossa tradução).

[21] PYNCHON, idem, p. 211-212 (nossa tradução).

[22] PYNCHON, idem, p. 717 (nossa tradução).

[23] “Você Realmente Acha Que Vai Encontrar Alguma Coisa? (...) E Se Nós Não Quisermos Que Você Encontre Coisa Alguma?” (PYNCHON, idem, p. 613, nossa tradução)

Ora, precisamente a oposição gerada pela estrutura paranoica, ou seja, a polaridade entre Nós e Eles, estabelecida em *Gravity's Rainbow*, é uma polaridade paranoica. Como estamos a ver, é uma peculiaridade da estrutura paranoica a oposição entre Nós e Eles. O paranoico Nós deve depender do inimigo Eles, e isso em virtude do fato de que o paranoico autoriza, ou antes, cria, a condição de possibilidade de existência desse Eles com base na crença da existência do sentido único. Com base nessa crença, todos os eventos que se apresentam ao paranoico são vistos como uma conspiração, enquanto as outras pessoas têm simplesmente que completar a trama, tomando a posição estrutural de um Eles perseguidor, para, ao fim, o paranoico poder ocupar uma posição caracterizada por suspeitas angustiantes e sujeição permanente. Na paranoia, portanto, a função primária do Eles parece ser a de fornecer uma definição de sentido que torne a paranoia necessária, absoluta...

É claro que um sistema-Eles bem desenvolvido é necessário – mas é apenas metade da história. Para cada Eles deve haver um Nós. No nosso caso há. A paranoia exige que se elabore um sistema-Nós, ao menos, tão completo quanto um sistema-Eles. (...) Eu me refiro ao que Eles e Seus psiquiatras contratados chamam de ‘sistemas delirantes’. Nem precisa dizer que os ‘delírios’ são sempre oficialmente definidos. Nós não temos que nos preocupar com a questão do que é real ou irreal. São apenas conveniências. O que importa é o *sistema*. O modo como os dados se organizam dentro dele.<sup>20</sup>

O paranoico, pois, acreditando-se vítima de uma conspiração, sente-se objeto de um controle, ou antes, de uma manipulação, em que seus movimentos parecem programados (“tudo o que em sua vida pareceu livre ou aleatório, descobriu que tinha estado sob algum Controle, todo o tempo”<sup>21</sup>), passando assim a viver a busca das causas de tal manipulação, no anseio de encontrar algum sentido. (O paranoico, levado, portanto, pelo desejo de estabelecer conexões, acredita que tudo está interligado, “tudo está ligado, tudo na Criação”<sup>22</sup>.) Contudo, essa busca, que se desenrola no sentido de uma iluminação que aponte a verdade, termina no mais completo malogro.<sup>23</sup>

Pois bem. O que está por trás deste estado de coisas é um ser extirpado de um contexto em que a vida possui algum sentido. Afinal, não é este o modo como as personagens pynchonianas compreendem o mundo à sua volta, a maneira como suas consciências captam o sentido da história, aparentemente perdido? A paranoia surgiria, então, como uma resposta ao problema da perda de realidade, por meio da crença paranoica

na existência de um sentido único, definitivo, final e unívoco da realidade, numa espécie de reação compensatória a sentimentos de inferioridade.

Voltemos, pois, com o livro de Pynchon. Dessa vez, a personagem em questão é Roger Mexico, um jovem estatístico ligado a “White Visitation”, órgão do Serviço de Inteligência Britânico...

Estatístico-aranha: seus olhos encheram-se de lágrimas diante da Próxima Idéia – *ah*. Ah meu deus. Feche essa torneira, Pereira, e dê uma olhada *nisto*. Ele levantou-se, meio curvado, sobre a pia, paralisado, colocando de lado por um tempo sua preocupação com Jessica, doido de vontade de olhar para trás, até mesmo para o, o velho espelho, sabe, ver o que eles estão tramando, mas está tão paralisado que nem mesmo ousa arriscar... *agora...* ah, sim, uma possibilidade fantástica acaba de encontrar terreno fértil em seu cérebro, e aqui está ela. E se eles todos, todos esses malucos da Seção Psi, estiverem conspirando contra ele em segredo? Hein? (...) sim, sim, um monte de idéias assim vagando por sua cabeça, e nenhuma delas lá muito agradável – especialmente neste banheiro coletivo, com o rosto de Gavin Trefoil de um colorido magenta brilhante esta manhã, uma flor de trevo brilhando ao vento, Ronald Cherrycoke escarrando catarro âmbar marmorizado na pia – o que é isso, quem *são essas pessoas todas...* Monstros! *Moooonstros!* Ele está cercado! eles passam o tempo todo, dia e noite, futricando seu cérebro, telepatas, bruxos, agentes satânicos de todos os tipos controlando *tudo* – mesmo quando ele e Jessica estão na cama *fodendo* – Tente aguentar as pontas, meu velho, entre em pânico se for preciso, mas mais tarde, não aqui... (...) Bela manhã, Segunda Guerra Mundial. A única coisa em que ele consegue pensar conscientemente é *Quero uma transferência*, uma espécie de cantarolar desafinado diante do espelho, sim senhor, tenho que fazer o pedido imediatamente. Vou me oferecer como voluntário para ir para a Alemanha, é o que vou fazer. (...) “Qualquer coisa!” Roger voltando a seu quarto estreito, “qualquer coisa é melhor do que isso...” Era assim que ele se sentia. Sabia que se sentiria mais em casa na loucura da Alemanha, com o Inimigo, do que aqui na Seção Psi. A época do ano faz com que seja ainda pior. Natal. Bleeeearrrgh, apertando seu estômago. Jessica era a única coisa que tornava essa situação humana ou tolerável. Jessica...<sup>24</sup>

[24] PYNCHON, idem, p. 126-128 (nossa tradução).

A paranoia serviria, então, como um substituto da realidade esvanecida, algo pouco animador, mas, em todo caso, preferível aos horrores da *antiparanoia*, estado este que ninguém consegue suportar por muito tempo sem desesperar-se por completo. “Se há algo de confortante – re-

[25] PYNCHON, idem, p. 441 (nossa tradução).

[26] “A paranoia é uma estrutura de pensamento necessária e desejada.” (BERSANI, idem, p. 150, nossa tradução).

[27] PYNCHON, idem, p. 441 (nossa tradução).

[28] O que se estabelece aqui, portanto, não é um dualismo, mas uma tensão, como se pode depreender dos exemplos a seguir: “Isso aqui é algum tipo de complô, certo?” Slothrop chupando saliva do veludo. ‘*Tudo* é um complô, rapaz’, Bodine rindo.” (PYNCHON, idem, p. 613) “[Tchitcherine:] Você faz alguma ideia do que está acontecendo?’ Mravenko riu. ‘E alguém faz?’” (PYNCHON, idem, p. 622, nossa tradução).

[29] PYNCHON, idem, p. 592 (nossa tradução).

ligioso, até – na paranoia, há também a antiparanoia, em que nada tem ligação com nada, um estado que quase ninguém consegue suportar por muito tempo.”<sup>25</sup>

Necessitamos, pois, de uma ilusão de sentido (qualquer que seja), sem a qual o peso da existência torna-se insuportável. Moral da estória: qualquer sentido é melhor que nenhum sentido. E, pensando bem – sugere Pynchon –, talvez seja até melhor haver um tal sentido, do contrário, como dissemos, o peso da existência torna- se insuportável (e, nesse sentido, aquilo que acreditávamos ser uma justaposição oportuna pode vir a ser, ao fim, como dissemos, um acoplamento necessário, desejado<sup>26</sup>).

Bem, Slothrop sente agora que está entrando na parte antiparanóica de seu ciclo, sente que toda a cidade a sua volta está destelhada, vulnerável, descentrada, assim como ele, e que há somente cartazes do Inimigo Atento colocados entre ele e o céu chuvoso. Ou Eles o colocaram aqui por um motivo, ou ele está aqui só por estar. Pensando bem, talvez fosse até melhor que houvesse o tal motivo...<sup>27</sup>

Talvez seja o caso de dizer que o livro de Pynchon contém uma tensão que, como um péndulo, oscila ora para um lado, ora para outro, irresolvivelmente, entre certeza interpretativa e dúvida radical, ou antes, entre paranoia e antiparanoia, tensão essa que se mantém ao longo de toda a “narrativa”.<sup>28</sup> O fato é que Pynchon apresenta longos trechos que discorrem sobre uma rede crescente de conexões, até chegar – segundo o próprio autor – a “uma estrutura paranóica digna do nome”<sup>29</sup>, a qual é trazida para o interior do próprio romance, estabelecendo conexões de sentido que revelam vínculos entre elementos e categorias diversas, que convergem de várias direções, para finalmente se unirem na demonstração de uma estrutura paranóica que pode ser limitada a uma personagem ou mesmo abranger toda a “narrativa”.

Vejamos um exemplo: o condicionamento do tesão do (ainda) bebê Tyrone pelo pavloviano Laszlo Jamf deve ser visto à luz dos acordos de negócio firmados entre as duas Guerras Mundiais, negócios esses envolvendo megacartéis envolvidos nos esforços para arruinar o marco alemão, como parte de uma estratégia para que a Alemanha não tivesse que pagar suas dívidas de guerra...

Lyle Bland é um nome que [Tyrone] Slothrop conhece bem. E é também um nome que aparece frequentemente nos registros privados que Jamf mantinha de seus próprios negócios. Ao que parece, Bland, no início dos anos 20, estava profundamente envolvido com a operação Hugo

Stinnes na Alemanha. (...) Mais do que qualquer outro financista, ele foi considerado o culpado pela Inflação. Foi nessa época que as pessoas usavam carrinhos de mão para transportar cédulas de marcos para suas compras cotidianas e usavam-nas como papel higiênico, supondo que tivessem algo para cagar. As conexões internacionais de Stinnes abarcavam todo o mundo – Brasil, as Índias Orientais, os Estados Unidos – e, para empresários como Lyle Bland, sua taxa de crescimento era irresistível. A teoria, por essa época, era que Stinnes estava conspirando com Krupp, Thyssen e outros para arruinar o marco para que, assim, a Alemanha não tivesse que pagar suas dívidas de guerra.<sup>30</sup>

Um outro exemplo, tendo agora como centro a personagem Franz Pökler, um engenheiro químico ligado à seção de material bélico do Exército alemão, onde, juntamente com outros “técnicos”, se dedica às pesquisas para o desenvolvimento do foguete V-2...

Poderia alguma coisa ter durado com ele [Pökler]? Se o lobo judeu Pflaumbaum não tivesse tocado fogo em sua própria fábrica de tintas junto ao canal, Franz poderia ter dedicado sua vida ao empreendimento impossível do judeu de desenvolver uma tinta estampada, dissolvendo cristal após cristal, pacientemente, controlando as temperaturas com um cuidado obsessivo para que, ao esfriar, a mistura amorfa, desta vez, pudesse se fixar num padrão de listras, bolinhas, xadrezes, estrelas de Davi – em vez de encontrar, de manhã cedo, um caos enegrecido, latas de tinta explodidas numa grande apoteose de escarlate e verde-garrafa, cheiros de madeira queimada e nafta, Pflaumbaum retorcendo as mãos oy, oy, oy, hipócrita desgraçado. Tudo para embolsar o seguro. Assim, Franz e Leni [sua esposa] passaram muita fome por um tempo, com Ilse crescendo dentro da barriga de Leni a cada dia. Os empregos que surgiam eram braçais e pagavam uma ninharia. Franz estava se desestruturando. Então ele encontrou seu velho amigo [Kurt Mondaugen] do T.H. Munich uma noite no subúrbio pantanoso. Ele havia passado o dia todo fora (...) colando cartazes anunciando alguma alegre fantasia cinematográfica de Max Schleipzig (...). Já estava bem escuro e muito frio quando o balde de cola ficou vazio e todos os anúncios já estavam pregados, prontos para serem mijados, rasgados, riscados com suásticas.<sup>31</sup>

O episódio é então abandonado para ser retomado mais a frente – quatrocentas páginas depois –, onde ganhará contornos absolutamente paranoicos. Vejamos...

[30] PYNCHON, idem, p. 288-289 (nossa tradução).

[31] PYNCHON, idem, p. 162-163 (nossa tradução).

[32] *Universum Film Aktiengesellschaft*, mais conhecida como Ufa ou UFA, foi o principal estúdio de cinema na Alemanha, sede da indústria cinematográfica alemã durante a República de Weimar e durante a Segunda Guerra Mundial, e uma grande força no mundo do cinema durante sua breve existência entre 1917-1945.

[33] *Verein für Raumschiffahrt* (VfR) (Sociedade para Navegação Espacial): Clube de fogueteiros amadores alemão, pré-Segunda Guerra Mundial, de cujas fileiras saíram os engenheiros de foguete para a Wehrmacht, entre eles, o próprio Wernher von Braun. Fundado em 5 de junho de 1927, em Breslau, Alemanha.

[34] PYNCHON, idem, p. 592 (nossa tradução).

[35] PYNCHON, idem, p. 717 (nossa tradução).

[36] PYNCHON, idem, p. 418 (nossa tradução).

Na verdade, houve quem visse a mão de Lyle Bland nesse acidente, embora o judeu [Pflaumbaum] tenha levado a culpa, quem se fodeu nos tribunais, foi arrestado até falir, e, quando chegou a hora, foi enviado para o leste, juntamente com muitos outros da sua raça. Teríamos também que demonstrar alguma ligação entre Bland e os distribuidores da Ufa<sup>32</sup> que mandaram Pökler com seus cartazes de publicidade para Reinickendorf naquela noite, para seu fatídico encontro com Kurt Mondaugen e a Verein für Raumschiffahrt<sup>33</sup> – para não mencionar as ligações *em separado* com Achtfaden, Närrisch e outras pessoas vinculadas ao [foguete] S-Gerät – antes de termos uma estrutura paranoica digna do nome.<sup>34</sup>

Pois bem. Para se ter “uma estrutura paranoica digna do nome”, é preciso não apenas “demonstrar alguma ligação” entre indivíduos, eventos e empresas que a princípio não estavam relacionadas, como também estabelecer linhas de conexão diferentes ou paralelas, aquilo que denominamos anteriormente de “estilo de conexão”, em que tudo está ligado, e cujo modelo é a paranoia, a paranoia enquanto “a descoberta de que tudo está ligado”<sup>35</sup>.

Outro exemplo: o físico James Clerk Maxwell e o químico August Kekulé, em *Gravity's Rainbow*, são imaginados como sendo completamente obcecados e paranoicos em suas explorações científicas. Assim, aprendemos que o “Demônio” de Maxwell pode não ter sido, em sua criação, um modelo destinado a demonstrar algo nas ciências físicas. Ainda que tenha servido para isso, ele pode ter sido concebido principalmente como um alerta codificado, concebido com o intuito de alertar o mundo sobre uma conspiração em curso no século XX, relacionada ao foguete A4...

Testemunhas sugeriram posteriormente que Clerk Maxwell projetou seu Demônio não tanto como um recurso para discutir um conceito da termodinâmica, mas como uma parábola sobre a *existência real* de pessoas como Liebig... podemos fazer uma ideia de quanto longe a repressão havia chegado por esse tempo, vendo como Clerk Maxwell sentiu-se obrigado a codificar suas advertências... de fato, alguns teóricos, geralmente os que vêem significados sinistros por trás até mesmo da conhecida frase da Sra. Clerk Maxwell “É hora de ir para casa, James, você está começando a se divertir”, lançaram a hipótese extrema de que as próprias Equações de Campo contém uma advertência funesta – eles citam como evidência a intimidade perturbadora das Equações com o comportamento do circuito de integral dupla no sistema de guiagem do foguete A4 (...).<sup>36</sup>

Em outra parte, o narrador especula que Justus Freiherr von Liebig, renomado professor de química na Universidade de Giessen, era um agente, cuja tarefa foi colocar Kekulé numa posição em que ele pudesse receber um sonho da “burocracia do outro lado”<sup>37</sup> (o mundo dos mortos) – um sonho sobre a forma do anel de benzeno, cuja forma seria a base da química aromática, que, juntamente com as teorias da aceleração, tornaria possível o foguete A4. Kekulé, que entrara na Universidade de Giessen como estudante de arquitetura, foi inspirado por Liebig para mudar de área...

Aqui, aqui está o resumo sobre o problema de Kekulé. Começou por se tornar arquiteto, mas acabou tornando-se um dos Titãs da química, a maior parte da ala orgânica deste utilíssimo edifício foi erguida sobre seus ombros para todo o sempre – e não somente do ponto de vista da IG, mas do Mundo (...). Mas uma vez, foi a influência de Liebig, o grande professor de química (...). Liebig estava na Universidade de Giessen quando Kekulé entrou como aluno. Ele inspirou o jovem a mudar de área. Assim, Kekulé trouxe à química um olhar de arquiteto. Foi uma mudança de importância crítica. O próprio Liebig parece ter ocupado o papel de um portão, ou de demônio-distribuidor, tal como propôs seu contemporâneo mais jovem Clerk Maxwell, ajudando a concentrar energia em um recinto favorecido da Criação em detrimento de tudo o mais (...). O jovem ex-arquiteto pôs-se a procurar entre as moléculas de sua época pelas formas ocultas que ele sabia estarem lá, formas que preferia não encarar como estruturas físicas reais, mas sim como “fórmulas racionais”, que demonstravam as relações que se davam nas “metamorfoses”, seu curioso modo oitocentista de dizer “reações químicas”. Mas Kekulé podia visualizar. Ele *viu* as quatro ligações de carbono, formando um tetraedro – ele *mostrou* como os átomos de carbono poderiam se ligar, um ao outro, formando longas cadeias... Mas ficou perplexo quando chegou ao benzeno. Sabia que havia seis átomos de carbono com um de hidrogênio ligado a cada um – mas não conseguia enxergar a forma. Até que teve o sonho: até que foi levado a ver a forma, para que outros pudessem ser seduzidos por sua beleza física, e começassem a pensar nela como um plano, uma base para novos compostos, novos arranjos, para que surgisse todo um ramo de química aromática para unir-se com o poder secular e descobrir novos métodos de síntese, para que surgisse uma indústria alemã de pigmentos que se tornaria a IG [Farben]<sup>38</sup> ...<sup>39</sup>

Psicologia comportamental, teorias da aceleração, química orgânica, sistemas paranóicos – como vimos, *Gravity's Rainbow*, pela quanti-

[37] PYNCHON, idem, p. 417 (nossa tradução).

[38] IG Farben: Interessen Gemeinschaft Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Comunidade de Interesses das Indústrias de Tintas S/A): Conglomerado de empresas formado em 1925, que deteve o monopólio quase completo da produção química na Alemanha nazista, tendo sido, durante seu apogeu, a maior corporação da Europa e a quarta maior do mundo, atrás da General Motors, da United States Steel e da Standard Oil Company.

[39] PYNCHON, idem, p. 417-418 (nossa tradução).

dade de conexões que estabelece, compõe uma espécie de supertrama, com tramas menores contidas dentro de tramas maiores, semelhante à forma do anel de benzeno, forma esta que serviria de base para a química aromática, que, juntamente com as teorias da aceleração, viria a tornar possível o foguete V-2, alertando-nos, deste modo, para uma conspiração em curso no século XX, sobre a II Guerra Mundial, o presente e o futuro, a qual envolveria megacartéis e obscuras corporações, a serviço de uma tecnologia de morte. Uma sofisticada e acachapante conspiração cuja origem se perde em uma rede de conexões: delírio paranoico interpretativo...

\*\*\*

Se é verdade que a forma responde pelo mundo histórico que ela configura, nesse sentido, a forma do romance “pós-moderno” corresponde à nova Incerteza. Ora, na “pós-modernidade” o mundo se volatilizou, tornou-se vacilante, inconsistente, e o romance, acompanhando estas transformações, como que a delirar a própria formação histórica que a informa, adquiriu estes mesmos traços de indiferenciação e indiscernibilidade.

Não por acaso o livro de Pynchon tem como cenário a Europa devastada de fim de conflito, marcado por um forte processo de dissolução, como sendo seu momento inaugural.

O fato é que as três grandes invenções da modernidade: indivíduo, razão e história – precisamente estas três categorias, em regime histórico de “pós-modernidade”, estão submetidas ao mais intenso processo de dissolução.

Isto fica ainda mais claro se entendermos que a “pós-modernidade” é uma reação específica frente ao moderno, frente ao projeto fundacionista da modernidade.<sup>40</sup> Porque é disto que efetivamente se trata: uma reação a estes autênticos artigos de fé da modernidade.

Nesse sentido, portanto, mais do que o simples desejo de criar um estilo único, a forma como Pynchon busca anular tais categorias representa um gesto de verdadeira honestidade intelectual em consonância com seu próprio tempo, reportando assim sua arte à máquina social ou coletiva que lhe corresponde objetivamente, ou seja, o mundo do pós-guerra.

Mas, se é da História então que se trata, como ela está aqui representada? Pois então – já que nele se encontra efetivamente presente como vemos –, qual o tratamento dado à História no livro de Pynchon, como ela está aí constituída, *configurada*?

Pois não é verdade que, para Pynchon, do fim da Segunda Guerra Mundial até à publicação do livro, o que se descortina, via tecnologia de

foguetes, é morte e destruição? E o que se busca revelar ao fim não é o nexo existente entre técnica moderna e morte?<sup>41</sup>

O presente deita raízes profundas no passado, e este, projeta-se para o futuro...

Ora, assim como não é possível entender a Segunda Guerra Mundial sem entender a Primeira e, assim como não é possível entender o nacional-socialismo sem levar em conta a República de Weimar, da mesma forma, para Pynchon, não é possível entender as hodiernas viagens espaciais sem entender a história do desenvolvimento do foguete V-2.

Contudo, o que importa saber é a *forma* como isso está configurado esteticamente.

O livro de Pynchon está inserido dentro do quadro de um conjunto significativo de problemas, fixados historicamente e, portanto, deve ser entendido tendo-se em conta o seu contexto histórico específico, em que o sonho ocidental de construir o mundo somente com base na razão, descartando a tradição e rejeitando toda transcendência, chegou a um impasse, ao não conseguir conciliar valores humanos, progresso técnico e bem-estar para todos. Deve ser entendido, portanto, dentro do quadro do esgotamento do projeto moderno.

Nesse sentido, mais que um problema de invenção, trata-se de uma condição histórica, experimentada e sofrida como tal, ou seja, como *princípio*, e da qual não é possível se evadir. Porque, se não a considerarmos como um problema de estilo (como de fato não é), então suas causas devem ser buscadas em outra parte, ou seja, precisamente no mundo histórico. Nascida do apagamento das fronteiras entre os gêneros operado na “pós-modernidade”, ela é levada para dentro do romance, sob a forma de registros e estilos sobrepostos.<sup>42</sup>

E o que significa tudo isso se não a emergência de uma nova *formação histórica*?

No caso do livro de Pynchon, a forma do romance e o mundo histórico correspondem integralmente, se imbricam e se completam, ao mesmo tempo que conduz uma reflexão sobre o lugar da técnica, e de seu significado, na sociedade contemporânea, e reconstrói isso literariamente, onde tais determinantes tecnológicos recuam do presente até o século XVII, estabelecendo assim uma relação explícita com o que acontecia então, e aquilo que já se fazia sentir desde Leibniz – a mesma que remete Pynchon de volta a...

essa estranha ligação entre a mente alemã e a observação de imagens imóveis exibidas em rápida sucessão, para imitar o movimento, que persiste há pelo menos dois séculos – desde que Leibniz, no processo

[41] O fato é que Pynchon reforça tematicamente a complexa estrutura formal de *Gravity's Rainbow* associando eventos ligados à técnica moderna à morte e destruição, fazendo do problema da técnica, e de sua significação, a coluna vertebral do livro.

[43] PYNCHON, idem, p. 413, 577 (nossa tradução).

[44] PYNCHON, idem, p. 262 (nossa tradução).

de invenção do cálculo, utilizou a mesma abordagem para decompor as trajetórias de balas de canhão através do ar. (...) Trezentos anos atrás, os matemáticos estavam aprendendo a decompor a trajetória de ascensão e queda das balas de canhão em degraus de alcance e altura,  $\Delta x$  e  $\Delta y$ , cada vez menores, aproximando-se de zero (...). Este legado analítico nos chegou intacto – foi o que levou os técnicos de Peenemünde a estudar os filmes da Askania de vôos do Foguete, a examiná-los quadro a quadro,  $\Delta x$  a  $\Delta y$ , cada quadro imóvel em si mesmo... filme e cálculo, ambas as pornografiais do vôo.<sup>43</sup>

Não seria o livro de Pynchon, nesse sentido, a tentativa de estabelecer literariamente não só, como foi dito, uma relação explícita com o que acontecia à época da publicação da obra e aquilo que há pelo menos dois séculos já se fazia sentir, mas também de apontar para o futuro, para aquilo que vem, e que não pode deixar de vir de outro modo?

“Algum dia, tudo vai ser feito por máquinas. Máquinas de informação. Vocês são a onda do futuro.”<sup>44</sup> ■

[42] “[Um] traço [característico] do pós-modernismo é a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa).” (JAMESON, 1985, p. 17)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BERSANI, Leo. Pynchon, paranoia, and literature. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Pynchon*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

CLERC, Charles. (org.). *Approaches to Gravity's Rainbow*. Columbus: Ohio State University Press, 1983.

FOWLER, David. *A reader's guide to "Gravity's Rainbow"*. Ann Arbor: Ardis, 1980.

HILLMAN, James. *Paranóia*. Petrópolis: Vozes, 1993.

JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, pp. 16-26, jun. 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

POIRIER, Richard. The Importance of Thomas Pynchon. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Pynchon*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

PYNCHON, Thomas. *Gravity's rainbow*. New York: Penguin, 2006.

\_\_\_\_\_. *Leilão do lote 49*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. V. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

ROUDINESCO, Elisabeth, e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

QUINTAES, M. *Letras imaginativas: breves ensaios de psicologia arquetípica*. São Paulo: Paulus, 2011.

SANDERS, Scott. Pynchon's paranoid history. In: LEVINE, George, e LEVERENZ, David (org.). *Mindful pleasures: essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little, Brown, 1976.

SÉRIEUX, P. & CAPGRAS, J. As loucuras raciocinantes – o delírio de interpretação: introdução. In: DALGALARRONDO, P & SONENREICH, C. & ODA, A. M. R. *História da psicopatologia: textos originais de grandes autores*. São Paulo: Lemos, 2004.

TANNER, Tony. *Thomas Pynchon*. London: Methuen, 1982.

# DE SHANDY A LÍSIAS: UMA ANÁLISE DO JOGO ENTRE AUTOR, NARRADOR E LEITOR

— WILLIAN VIEIRA

## RESUMO

O artigo a seguir propõe uma comparação crítico-teórica entre *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne e *Divórcio*, de Ricardo Lírias. Busca-se aproximar o romance do século 18 em primeira pessoa, visto por muitos críticos como sátira genérica com elementos autobiográficos, do romance autoficcional contemporâneo, que repete e exacerba tais elementos e mecanismos ao infinito, a partir da análise do pacto de leitura e da suspensão estatutária entre discursos real e ficcional.

**Palavras-chave:** autoficção, estatuto textual, pacto de leitura, performance

## ABSTRACT

*This article proposes a theoretical and critical comparison of The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman, by Laurence Sterne and Divórcio, by Ricardo Lírias. It proposes an approximation of the first-person Eighteenth century romance, seen by many critics as a genre satire filled with autobiographical elements, and its contemporary autofictional counterpart, that repeats and exacerbates many mechanisms and elements of the former. The analysis is centered on the reading pact and the suspension of the status of the text.*

**Keywords:** Autofiction, ficcional status, reading pact, performance

A proximar, mesmo que a título heurístico, Laurence Sterne e Ricardo Lírias, ou Tristam Shandy, narrador de *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman*<sup>1</sup>, e Ricardo Lírias, o narrador que encerra a homonímia traiçoeira de *Divórcio*, parceria a qualquer crítico o (perigoso) paroxismo de um exercício tipicamente shandyano de livre

[1] A partir desse ponto, chamarei o livro de TS. A versão analisada é da Penguin Classics republicada em 2003 e baseada na Florida edition de 1973. O texto foi originalmente publicado entre 1759 e 1767.

associação intertextual em seu caráter mais satírico: o de tudo comparar para nada dizer. O abismo espaço-temporal, histórico e estético, soa intransponível. Mas eis que a voz insidiosa do narrador de Sterne sugere a possibilidade de estabelecer um campo de problemas teórico-críticos entre as obras como frutífera. E a fortuna comparatista de *TS*, generosa, afiança a tese de que tudo o que de Shandy se aproxima ganha outra verdade.

Afinal, Sterne criou uma (meta)ficção travestida de autobiografia que remete à sua própria biografia<sup>2</sup>, levantando, por meio do narrador que a todo tempo demarca e embaralha a natureza estatutária da obra, a questão das fronteiras entre real e ficcional, biografia e imaginação, vida e literatura, nesse complexo gênero do romance em primeira pessoa que guarda semelhanças identificáveis ao leitor – inquirido a decidir, estética e eticamente, a chave de leitura. Por isso, creio que revisitar *TS* para analisar um romance recente que retoma tais questões para exacerbá-las ao infinito, tomando a literatura como performance social e libelo crítico da função estética do campo e adicionando questionamentos de cunho ético e político, uma possibilidade potente.

Antes, algumas definições devem ser esclarecidas: por exemplo, as de autobiografia e autoficção<sup>3</sup>. O consenso acadêmico entende os termos como distintos ao menos em alguns pontos: seguindo Ricouer (2012), na autobiografia, como na História, haveria ao menos a intenção do autor<sup>4</sup> em narrar a verdade de sua vida como essa transcorreu, a despeito da impossibilidade de fundir sujeitos múltiplos no tempo e espaço em uma narrativa coesa cujo personagem que narra tenha uma identidade única. Na autoficção, diz Gasparini (2007) o trabalho imaginativo não enfrentaria limites estéticos ou éticos (em relação à verdade da narrativa): a biografia

seria apenas ponto de partida; a chegada seria a ficção, e seu espaço, o debate de tais limites, de tal paroxismo.

Do ponto de vista da estrutura da narrativa, porém, a diferença some<sup>5</sup>. E ela, se não inexistia totalmente na época de Sterne (o século 18 inglês), era então entendida como problema diferente. Daí o interesse em aproximar uma ficção que parodia o gênero autobiográfico ao metaficcionalizá-lo via *wit*, de uma ficção que faz operação semelhante (questionando-se como possibilidade formal, ética e política) agindo também como confissão-libelo – ou seja, sem abrir mão de sua incerteza estatutária, mas, ao contrário, dela se alimentando para suspender seu estatuto, questionando, por fim, a natureza ontológica do romance em primeira pessoa. Interessa-me analisar como, para o leitor, um narrador que diz eu e conta sua história, comentando a obra em curso e a vida a ela ligada, ganha, no ato da leitura, vida própria, torna-se uma entidade supranarrativa indissociável (num e outro romance, de forma textualmente similar, ainda que com efeitos de leitura distintos dado o contexto de recepção) e questionar como as especificidades da autoficção levam o jogo ao paroxismo.

Sem incorrer (ao menos deliberadamente) no artifício shandiano da digressão como crítica à impossibilidade de representar linearmente uma vida, ou, no caso, de alcançar uma suposta verdade, creio valer a pena pontuar outra comparação. Pois outros já fizeram tal exercício comparativo com resultados ricos. Vejamos apenas um exemplo. PORTER (1976) desenvolve uma análise comparativa entre *TS* e *Henry Brulard*, espécie de autobiografia de Stendhal narrada por um protagonista heterônimo, na qual emergem vários dos pontos dos quais parti para pensar a autoficção em comparação a *TS*. Entre eles, a materialidade física do livro trazida à tona, as referências à existência física do autor (como personagem ou não) e esse presente contínuo que advém do gênero autobiográfico, dado seu caráter auto-reflexivo e seu lugar de enunciação.

O problema que enfrenta um autor quando toma da pena e começa a escrever, trazido temática e formalmente para o texto atual, é das primeiras questões levantadas por Sterne (ainda que não inventada por ele<sup>6</sup>) que ganharão vida na autoficção com requintes estatutários

[2] Vide o personagem do pastor Yorick, cujos sermões adentram *TS*, como veremos em seguida.

[3] O termo *autoficção* surgiu na França em 1977 com *Fils*, de Serge Doubrovsky e se tornou consensual na academia, imprensa e mercado editorial para definir certos romances calcados no cruzamento deliberado entre realidade e ficção. Na contracapa do volume, Doubrovsky a definia assim: “*fictions d'événements et de faits strictement réels*”. Desde então, o conceito ganhou outras definições. Galle (2015), define-a assim: “A autoficção seria uma figura semiótica, um signo pelo qual o autor implícito opera um jogo metaficcional que transborda a ficção e tem impacto ambíguo na imagem do autor” (p. 162).

[4] Tal intenção só é aceita na análise como percebida pelo leitor. A mediação da leitura proporciona, diz Ricoeur, a interação entre o mundo do texto e o do leitor. Essa refiguração partaria do mundo do texto para um mundo outro, que “se abre diante de si e oferece à apropriação crítica do leitor” (tomo II, p. 174). Ler algo que jaz suspenso entre um discurso de verdade e outro imaginativo (logo, ficcional), seria uma “experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto” (idem), que permitiria uma “transcendência imanente” (idem). Concordo com Ricoeur: existe um mundo do texto que é acessado pelo leitor e projetado em seu próprio mundo (o mundo real no sentido comum), refigurando uma realidade na outra a partir de um arcabouço próprio (um horizonte de expectativas, como diria Jauss). É nessa dialética da representação do discurso de verdade no mundo real que se encontra a questão literária proposta.

[5] Tal discussão sobre a especificidade textual da autobiografia e da autoficção já foi esmiuçada por muitos críticos, de Cohn e Genette a Lejeune e de Mann, passando por Compagnon e Gasparini.

[6] Wayne Booth mostrou como a década de 1750, na qual Sterne começou a publicar *TS*, era repleta de autores tentando alcançar uma forma de narração auto-consciente com a figura cômica de um autor preocupado com os processos da escrita (Ricks, 2013, p. xvi).

outros como tema central. Tematicamente por que, como Sterne fará com maestria, o processo de escrita do livro enquanto obra física objetiva (*this book, this drama, etc.*), que é escrito, editado, publicado e criticado, ganha sua própria história ao longo dos volumes<sup>7</sup>. Como veremos, as referências não só ao ato de criação da obra no tempo e no espaço mas à sua publicação, que parecem surgir em Cervantes e ganhar forma acabada em *TS* tornar-se-ão um *topos* singular da autoficção (num caso graças à divisão em volumes; no outro, graças aos epitextos que a alimentam).

Formalmente, porque a materialidade do livro, em oposição à virtualidade da narrativa, é tema central em *TS* (assim como na autoficção), por exemplo quando Shandy lembra o leitor que o trecho poderia ter sido escrito de forma diferente – “*and in the next edition care shall be taken that this chapter be expunged*” (p. 16) – ou quando capítulos são deixados em branco (vide pp. 565-666). Sterne faz do ir e vir que rompe a linearidade da obra sendo escrita<sup>8</sup> não só uma sátira que parodia o gênero autobiográfico em voga, mas também um questionamento da natureza ontológica do romance, ao exibir a “caixa de ferramentas” do escritor que busca representar uma vida pela via literária.

O eterno presente da obra sendo escrita (e, acrescento, a sensação desse presente perene na leitura), o que pareceria a princípio uma espécie de paradoxo em relação ao cunho confessional-autobiográfico do gênero em questão – mas que revela a natureza intrinsecamente artificial de qualquer cronologia linear, dado o lugar fixo da enunciação de uma narrativa auto-reflexiva em primeira pessoa –, é outro bom ponto levantado por Porter. No caso de *TS*, porque a obra avança propositalmente pouquíssimo no tempo e no espaço. Para Porter, a autobiografia (*strictu sensu*) como gênero parece, aliás, apenas cumprir o papel, em *TS*, de permitir a vazão do *wit* sterniano: a vida dá margem às opiniões e essas aos julgamentos<sup>9</sup>. A comparação com Stendhal lhe parece cabal:

[7] Com base na teorização genettiana, Williams (1990) verá *TS* como uma “narrativa da narrativa” (p. 1033), uma história sobre o ato de narrar uma história, com reflexividade infinita.

[8] O que dizer do efeito das linhas que representariam graficamente sua estrutura narrativa (pp. 425-426)?

[9] O que faz alguns críticos classificarem *TS* não como autobiografia ficcional, mas como a biografia ficcional da família Shandy contada por um narrador satírico sem limites diegéticos ou de consciência narrativa que não é o protagonista do *plot* biográfico, mas da narrativa metaficcional alavancada por ele.

*The problem is both “authors” are obliged to narrate not from the perspective of a specific moment in time but from a present of narration that is itself more or less protracted several years in the case of Sterne, several months in the case of Stendhal. The result in both works is not that satisfying periodicity of infancy, youth, maturity and age, but fragmentation and discontinuity. The raw materials of both a real and an imagined life are allowed to frustrate the aesthetic impulse to fashion them into plot* (p. 1264).

Com o narrador conduzindo a narrativa de forma pessoal, abrindo digressões a granel, mas sempre explicando ao leitor os porquês do tortuoso caminho do texto, *TS* torna-se uma grande história oral comentada<sup>10</sup>, espécie de compêndio de memórias e *wit* amarradas sob a égide de um gênero que é o tempo todo repensado e criticado<sup>11</sup>.

A aproximação mais importante feita por Porter, e que tanta luz pode lançar ao presente trabalho, porém, é a demarcação da existência física, corpórea, do narrador (e suposto autor) na obra<sup>12</sup>. Em *TS*, o narrador diz quando e onde está escrevendo o capítulo que o leitor está lendo (vide a p. 42, onde diz: *I am now writing this book for the edification of the world, – which is March 9*, ou a p. 212, onde diz: *in that period at least of it, which I have sat down to write the story of*)<sup>13</sup>. Sterne (ou Shandy), não só conversa com seu leitor numa atmosfera de *story telling*<sup>14</sup>, ora avisando o tipo de narrativa que segue, ora pregando peças e por elas se desculpando, como anuncia o tipo de leitor que fruirá bem sua obra: “*I declare before hand, ‘tis wrote only for the curious and inquisitive*” (p. 8).

[10] GENETTE (1980) chamará esse caráter metadiegético da narração shandyana de “*metalepsis*”, afirmando, sobre *TS*: “*Sterne pushed the thing so far as to entreat the intervention of the reader, whom he beseeched to close the door or help Mr. Shandy get back to his bed*” (p. 234).

[11] Como veremos, no caso de Lísias (narrador), como é praxe na autoficção, uma história, o divórcio, precisa ser contada (quem o diz é o narrador e o paratexto) para que sua vida retome o sentido, mas a memória de sua vida (a mesma do narrador de outros livros, como *O Céu dos Suicidas* e, como veremos, também do autor que assina a obra, como demonstram epitextos a ele ligados) interrompe a linearidade da história todo o tempo, dando ao livro um caráter genérico de autobiografia indelével, intra e extra-obra.

[12] Que, no caso de Lísias, como veremos, ganhará um caráter de presença também do autor.

[13] Assim, como diz Porter: “*Instead of remote and masterful storytellers, we have in both cases supposed authors who reveal their presence and the circumstances, both physical and intellectual, of their decision-making. An author, they remind their readers, is a man who sits at a table in order to write or who paces up and down in self-doubt*” (p. 1262).

[14] Como diz Shandy em dado momento: “*Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation*” (p. 96).

E esse leitor, em 1759, recebe *TS* num contexto de ambiguidade estatutária, já parte do romance inglês em formação<sup>15</sup>.

Uma última digressão merece espaço: pensar com Davis e Defoe sobre o estatuto de ficcionalidade do romance inglês do século 18. Para o crítico, o distanciamento anunciado por Defoe de seu narrador no prefácio de *Roxana* seria um princípio “novelístico” novo que o separaria, por exemplo, de *Dom Quixote*. Exemplos de intrusão da realidade na ficção como técnica reconhecível pelo leitor fariam parte do mesmo arcabouço, num contexto de recepção onde o gênero ainda se encontra imbuído da indistinção entre fato e ficção<sup>16</sup>. Tal artifício seria inaugurado por um *frame* reverso, por exemplo quando Defoe diz no prefácio que a narrativa não é ficcional, mas factual, ambiguidade que perseguirá o leitor até o fim – visto que o frame inicial (*isso é verdade*) é seguido de outro oposto (*isso é ficção*), o que ele chama de “suspensão da suspensão da descrença” (p. 23): seja pelo prefácio, pela estrutura narrativa, ou por ambos, o leitor é levado à dúvida estatutária, alimentada ainda por um contexto cultural no qual ficção e verdade não são tão separadas. Assim, no “processo de fabricação” da obra, o leitor é parte cabal: é quem atribui ao discurso sua relação com o mundo real.

Afinal, como demonstra Davis em sua teorização das baladas como origem do romance na Inglaterra, alguma noção de verdade e ficção, de real ou ficcional, existia, claro, nos séculos 17 e 18, mas não atrelada à noção de gênero. Ou seja, assim como as baladas se vendiam um século antes como verdadeiras, ainda que pudesse ser lidas como causos imaginados pelos leitores de então, os romances não eram recebidos como sendo plenamente ficcionais apenas por serem romances (p. 67). Tese que se coaduna com a “crise epistemológica” que McKeon (1985) enxerga no momento de ascensão do romance na Inglaterra da época – ou seja, uma crise em relação à autoridade identificada nos gêneros impressos em

erupção, e nas “atitudes em relação a como dizer a verdade em narrativas” entre o fim do século 17 e o começo do 18 (p. 161)<sup>17</sup>.

Davis não explora a noção de pacto que, desde Lejeune (1975), permeia o debate sobre autobiografia e autoficção. Mas ela é central para discutir recepção e leitura. Ao investigar como o leitor recebe o discurso de verdade da autobiografia, Galle (2011) afirma que ela não é um gênero mais “contratual” que qualquer outro<sup>18</sup>. Mas dado um contexto cultural como o do século 18, no qual verdade e ficção se permeiam mutuamente em discursos impressos, onde baladas, panfletos e *news* de todo tipo atestam uma veracidade inexistente, e sobretudo em romances onde tanto os paratextos como a estrutura formal da narrativa depõem a favor da confusão estatutária – e quando a noção de ficção não está ligada indissociavelmente a um gênero –, o pacto de leitura que orientará a fruição da obra fica abalado, marcado pela ambiguidade e pela dúvida<sup>19</sup>.

Vide Defoe e *Robinson Crusoe*. Para Davis (p. 157), apesar de o prefácio seguir a convenção literária da época, de atestar sua suposta veracidade, para o leitor, o estatuto da obra seguia dúvida, oscilando entre história real e construção ficcional. E, pela primeira vez, um romance mereceu um ataque de um crítico justamente por se vender como não-ficcional (idem). “Mestre da confusão”, Defoe teria adentrado a seara da alegoria (p. 158), numa época em que o romance se erguia sobre uma base frágil, que não separava verdade e ficção na feitura e na leitura do gênero em formação. “*It is this element of doubt that Defoe will use for his remaining novels. (...)*

[15] O que vai ao encontro das noções de “aura conceitual” e “contexto presentacional” que Davis (1983) vê como fundamentais para a “pré-estrutura” da obra (p. 12). Davis focará em Daniel Defoe para afirmar que o romance surge como gênero do hiato fenomenológico e epistemológico entre ficção e realidade.

[16] Como veremos, a autoficção, como o exemplo de *Divórcio* dá conta, retoma a mesma discussão, exacerbando-a, rompendo os limites do esperado, do sabido e do aceitável.

[17] Como afirma McKeon (id.): “By modern standards, the most pressing problem raised by such usage is the absence of any will to distinguish consistently between ‘history’ and ‘literature’, ‘fact’ and ‘fiction’”. Prova-o a organização taxonômica dos catálogos bibliográficos, nos quais “a preocupação moderna” (p. 163) em “describir entre factual e ficcional” (idem) inexistia. Ao mesmo tempo, crescia, com certo “empiricismo ingênuo”, alimentado por novas noções de uma epistemologia do discurso de verdade a partir da disseminação da imprensa e da importância da experiência pessoal e do registro das vidas idealizadas como “histórias verdadeiras” (p. 167) a partir da Reforma, o descrédito e a atribuição pejorativa ao termo romanesco (*romance*), tido como “mentira e ficcionalização” (p. 163), movimento que geraria sua própria antítese e crítica com o ceticismo radical em romances como os de Swift e Sterne.

[18] “A comunicação em geral consiste em atos ilocutivos que os emissores realizam com elementos semióticos para provocar uma determinada reação nos receptores” (p. 73), afirma. “Para que o ato seja bem-sucedido, é necessário que os dois se entendam sobre o significado dos sinais” (pp. 73-74). Esse entendimento é apenas tácito, implícito, atrelado a ponderações de ordem genérica, culturais: “O modelo indica como o texto deve ser entendido, e os leitores que dispõem da mesma bagagem cultural que o autor vão entendê-lo dessa maneira” (p. 74).

[19] Assim, a decisão sobre a chave de leitura cabe ao leitor, a seu contexto próprio – como diria Ricoeur, à prefiguração (ou, como diria Davis à “pré-estrutura”) e à refiguração posterior (ou mimese III).

*The ambivalence fills the first two frames – neither the reader nor the editor<sup>20</sup> knows whether the work is true or false*” (p. 162).

“Editor” de autobiografias de personagens imaginários, Defoe, assim como depois Sterne, fará uso da ambivaléncia do estatuto ficcional de seus romances – usando o “frame da dúvida” (p. 163) para atrair o público leitor, a ponto de, no prefácio de *Moll Flanders*, deixar a cargo desse a tarefa de fruir ir a narrativa “*just as he pleases*” (*idem*)<sup>21</sup>. A conclusão de Davis é que os romances (no século 18 inglês), são “obras enquadradas” cuja “atitude em relação a fato e ficção é constitutivamente ambígua” (p. 212). Para autores como Defoe, que estavam lançando as bases do gênero, era preciso justificar um novo relacionamento entre língua, texto e experiência vivida.

Davis ignora Sterne: seu objetivo é a origem do romance e *TS* viria décadas depois. Mas a partir dessa discussão sobre fato e ficção no século 18 inglês, podemos retomar nossa narrativa e elencar ainda outros elementos em *TS* que vão ao encontro da definição de um estatuto ambíguo do romance no século 18 inglês, que veremos repetir-se nos romances contemporâneos sob o rótulo de autoficção. Um deles é o enxerto de discursos reais no texto do romance – textos do próprio autor<sup>22</sup>. Sterne publicou, desde 1960, uma série de sermões (*The Sermons of Mr. Yorick (TSMY)*), dos quais trechos foram inseridos em *TS*, atribuídos ao mesmo Yorick, seu alter-ego tardio<sup>23</sup>. Por exemplo, o sermão que cai do livro sobre fortificações de Toby no segundo volume (pp. 108-125), foi inicialmente proferido por Sterne em 29 de julho de 1750 e logo publicado como panfleto – ou seja, 10 anos antes da publicação em *TS* e logo em

[20] As notas de rodapé, onde o suposto autor corrige o suposto narrador, funcionam durante a leitura da mesma forma que a figura do editor, dando um passo atrás no lugar de enunciação que torna o texto ambíguo em termos de estatuto ficcional. Vide o exemplo da nota da p. 153.

[21] Aos poucos, o autor migra de uma asserção de verdade intrínseca ao romance para a ambivaléncia absoluta. Diz Davis: “*One senses that Defoe has, unwillingly and under fire, moved from a pure assertion of veracity to a highly contextualized and qualified one. In this movement, he has responded to a cultural demand for a more explicit definition of a work's factuality or fictionality*” (p. 166).

[22] Uso aqui a definição de intertextualidade decantada pelo trabalho exaustivo de SAMOYAUT (2010), para pensar, por exemplo, o uso de fragmentos textuais outros, “diretamente emprestados do real”, que funcionam como empréstimos que rompem o caráter ficcional do texto e levam o leitor ao mundo real. Como bem define a autora: “*En introduisant des bribes ou des fragments d'objets étrangers à l'art, directement empruntés au réel, il s'agit de coller la vie dans l'art, de la faire apparaître sans transformation et de brouiller ainsi les frontières entre l'art, la fiction et la réalité*” (p. 25).

[23] Como afirma Hunter (1971), a respeito da intertextualidade no sermão: “*One of his accomplishments is to emphasize the unusual connection of Tristram Shandy with Sterne himself and to toy with both the affirmation and denial of Yorick as Sterne*” (p. 136).

*TSMY*<sup>24</sup>. Além de intertextos do tipo, há a menção e a participação de figuras reais na história, como é o caso de Garrick (p. 163), famoso ator da época e amigo de Sterne.

Outro elemento (ignorado pela análise de Porter) é o autocomentário. Além da materialidade objetiva escancarada da obra (Shandy se refere ao próprio livro como algo que o leitor carrega, abre e fecha como quer), o narrador comenta sua feitura, discutindo com o leitor a própria condição ontológica do romance sendo produzido. Por exemplo, quando efetua uma de suas primeiras grandes digressões, ao narrar os amores de tio Toby, o narrador decide defender a estrutura narrativa do livro:

*By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, – and at the same time (pp. 63-64).*

Isso sem falar dos capítulos que o narrador cria na presença do leitor<sup>25</sup> e na relação com os críticos da obra<sup>26</sup> (respondendo às críticas dos volumes anteriores), um diálogo entre criação e recepção que expande a existência do romance para uma dialética ficção-realidade *ad infinitum*; o fato de surgir, na página 174, um “prefácio” escrito pelo narrador, misto de desagravo, desabafo, defesa e autocomentário; a ausência da autoria especificada (no fac-símile da capa original de cada volume, não figura o nome do autor), o que colabora para o efeito de suspensão estatutária; a negação, dentro do romance, da dimensão farsesca da narrativa<sup>27</sup>; e o fato de o narrador se identificar como escritor (ou *biographical writer*, p.256), que, inclusive, lamenta os livros encalhados (p. 495) e a profissão, “*a poor devil's writing for daily bread*” (p. 263), e classifica “a vida de um escritor” como guerra (p. 337), o que contribui para a construção de uma

[24] Como diz Sinding (2010), Sterne foi considerado imoral por mesclar dois gêneros de discurso, o religioso e o prosaico (p. 123). A questão problemática, parece, não era misturar verdade e ficção.

[25] O que dizer do “capítulo sobre capítulos mencionado na p. 252, da conclusão de que cada dia que gasta escrevendo mais acumula tarefas do que as finaliza (p. 257) ou quando defende-se dizendo que nunca se inspirou no rei para criar seu personagem de Toby?

[26] Vide o excerto a seguir: “*And what of this new book the whole world makes such a rout about it? (...) Of all the cant which are canted in this canting world, – though the cant of hypocrites may be the worst, – the cant of criticism is the most tormenting!*” (p. 164).

[27] No quinto volume, assim começa o capítulo XV, deixando ao leitor a árdua tarefa de digerir a afirmação de veracidade do narrador: “*Had this volume been a farce, which, unless every one's life and opinions are to be looked upon as a farce as well as mine, I see no reason to suppose – the last chapter, Sir, had finished the first act of it, and then this chapter must have set off thus*” (pp. 354-355).

instância narrativa com pés fincados na realidade do leitor<sup>28</sup>.

Tais elementos, juntos, dão ao leitor a sensação de incerteza quanto ao estatuto do texto, sobretudo dado que a distinção entre fato e realidade era tênue na época e que o próprio romance como gênero tornara-se o espaço desse debate. O pacto de leitura estabelecido entre *TS* e seu leitor é o de uma fruição ambígua, entre um discurso de verdade que se questiona como tal (via autocomentário) e uma ficção permeada de intertextos e uma voz nitidamente real, a de Shandy, mas também de Yorick, de Sterne. O leitor (sobretudo aquele que tem como *hobby-horse* a literatura) tem em mãos uma obra que sustenta qualquer visada possível. Desde que, como pede Shandy, saiba ler.

Do século 18, voltamos ao 21. Aceito o deliberado anacronismo da proposta (a comparação não visa genealogias, mas um exercício heurístico sobre o efeito de leitura de narrativas de estatuto ficcional suspenso em contextos culturais específicos), analisarei a autoficção contemporânea a partir do livro de Lírias<sup>29</sup> – para tentar compreender como tal gênero atualiza e leva ao extremo expedientes inaugurados e sistematizados pelo romance inglês do século 18, tão bem decantados na obra de Sterne.

Passados em revista os elementos formais e temáticos que alimentavam a suspensão estatutária do discurso de romances como *TS* ou os de Dafoe, a pergunta que se coloca é a seguinte: quando o nome que encima a capa do livro sob a rubrica romance/ficção surge no texto em primeira pessoa, assim como em textos paralelos a ele ligados e que mesclam indissociavelmente vida do autor e vida do narrador, canalizando para o real/biográfico o que a dita ficção realista costumava manter na prateleira do estritamente imaginário (ainda que, em termos de estruturação narrativa sejam textos *realistas*, com modos de narrar, utilização de frames e uso da História similares), que tipo de operação estética e ética se dá? O que, na sequência, dará vazão à segunda e definitiva questão: não seria tal indefinição estatutária um novo *frame* da literatura contemporânea, constitutivo de um horizonte de expectativa novo, ainda afiliado à hegemonia da experiência subjetiva do pós-guerra, mas cada vez mais dado aos meandros da indefinição autoral como pressuposto de um jogo de fruição literário?

\*\*\*

A dimensão narrativa do *eu* surge na sétima palavra de *Divórcio* (2013, p. 7), na conjugação do verbo achar (*achei que tivesse morrido*). A 12a é corpo (*meu corpo*). O narrador, em primeira pessoa, descreve um estado de angústia, perda de sentido e quase-morte onde se sente sem pele. É o relato de uma experiência, em algum âmbito, real. Estão aqui as metáforas patemicamente fortes do processo de viver e verter tal vida em escrita íntima: o corpo, a falta de pele e de ar, o desafio do corpo fraco na superação pela corrida, a morte. Oferecido em primeira pessoa por um narrador-protagonista que pontua a cada frase o que sente, o que pretende fazer para deixar de senti-lo e como o fará pela via literária, o texto, localizado no tempo e no espaço, mesmo quando apela para as memórias do narrador, com suas frases curtas e vocábulos simples, é de assimilação natural. A empatia é imediata. Explicando ao leitor o tempo inteiro sua situação psíquica e seu projeto para a vida e para o livro, o narrador ganha um aliado<sup>30</sup>.

Assim, *Divórcio* poderia ser apenas mais um romance em primeira pessoa. Até que, na p. 11, em itálico, surge um trecho de diário<sup>31</sup>, com o nome *Ricardo*: como logo se saberá (se não se soube antes pela contracapa), é o diário da ex-mulher do narrador.

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside):

Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes autores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção. Mas a viagem está servindo pra me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo pra mim. Só que apaixonada eu não estou (pp. 10-11).

Os índices de referencialidade se seguem. Na p. 13, o narrador se revela escritor (“Comecei a escrever porque”...). Duas páginas depois,

[28] Leitor que, segundo Patteson (*apud* Morini, 2010), lê tais romances sob o prisma da “busca de determinância” (p. 342), uma “determinância semântica” da voz do autor na narração, de sua autoridade.

[29] Que, como veremos, funciona quase como um guia analítico para analisar o gênero

[30] Lírias (o narrador) está longe de compartilhar o *wit* de Shandy, e tampouco “conversa” diretamente com o leitor. Mas, como se verá, explica a ele o tempo todo sua empreitada literária, que, como no caso de *TS*, é permeada pela vida vivida em paralelo.

[31] Tais passagens italicizadas se intercalarão ao texto em primeira pessoa do narrador até o fim do livro.

escreve: “Eu acabara de escrever um SMS chamando minha mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história” (p. 15). Menciona então um dos personagens de Lísiás, (Damião)<sup>32</sup> e emenda: “Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O Livro dos Mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto (*idem*)”. E, poucas linhas depois: “Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (*idem*)<sup>33</sup>.

Ler *Divórcio* é percorrer o arcabouço da autoficção contemporânea. Lísiás, em nove páginas, entrega as chaves para compreender e entrar em seu jogo literário. Estão aqui as referências ao nome do autor/narrador/personagem, o caso mais tradicional da homonímia autoficcional; à profissão de escritor<sup>34</sup>; às obras ficcionais publicadas pelo autor real (as mesmas figuram na orelha do livro), aqui atribuídas ao narrador-personagem; à veracidade dos nomes<sup>35</sup>; ao gênero em si, fixado entre os termos “nota autobiográfica”, “conto”, “ficção”, “diário”... e mesmo a distinção do registro tipográfico, com trechos narrados por uma outra pessoa, a ex-mulher, italicizados, enquanto a voz protagonista da história segue em fonte normal. Isso sem mencionar os paratextos e seu papel para a indecibilidade estatutária, como se verá em seguida.

Assim, a princípio, estar-se-ia no mesmo terreno de ambiguidades pactuais do leitor de Defoe frente ao prefácio de *Robinson Crusoe*, ou do leitor de *TS* frente aos sermões de Yorick e ao narrador verborrágico do livro em primeira pessoa que o explica enquanto o escreve e comenta seu até seu impacto e crítica. Afinal, como se viu até aqui com *TS* e seus contemporâneos, ficção e realidade embaralhadas é tema e ganha forma na literatura ao menos desde então. O mesmo vale para a figura do autor reconhecível no narrador. Mas a noção de um autor-narrador-personagem

[32] Na p. 36, “meu amigo André” é mencionado ao falar de morte. Ele é o personagem de *O Céu dos Suicidas*. O personagem reaparecerá outras tantas vezes ao longo do romance.

[33] Tais obras, atribuídas aqui ao narrador, são da autoria de Ricardo Lísiás, autor. A homonímia se fecha.

[34] Na página 60, o narrador se confessará “professor de gramática de língua portuguesa em um centro universitário especializado em tecnologia”, também ocupação do autor.

[35] A ex-mulher não ganha um nome, pois o epíteto é mantido, o que ocorre com outros personagens; os amigos cujos nomes aparecem o fazem com nomes reais; personagens sem epíteto são referidos por [X].

de biografia rastreável projetado dentro e fora do texto sob a égide de um estatuto eternamente suspenso parece específica. Tal literatura ganhou corpo, como prática e crítica, na França do século 20. E o contexto cultural, que para Davis define a recepção de tais ambiguidades, é outro.

O leitor de *Divórcio* (se souber ler, como dizia Shandy), tem atraído de si não só todo o realismo e a discussão sobre a representação em literatura, como uma imensa biblioteca de obras que problematizam o estatuto ficcional do literário<sup>36</sup>. Seu horizonte de expectativas frente a um romance é amplo<sup>37</sup>. Ele sabe questionar incongruências em uma autobiografia e pensar sua natureza ontologicamente inviável como discurso de verdade. *Divórcio*, porém, é o exemplo cabal de um romance construído com toda a tecnologia disponível para complexificar a leitura. Seu pacto é mais complexo, posto que sua indecibilidade é permeada por outros discursos disponíveis, que vão além do biográfico<sup>38</sup>. Em *Divórcio*, o pacto é “paradoxal” (p. 108)<sup>39</sup>. O estatuto final do texto e, logo, a natureza específica do pacto, seguem embaralhados por sinais de ordem diversa, como as referências ao autor real facilmente comprováveis<sup>40</sup> e a um diário ao qual ele tem um acesso indevido em qualquer esfera que não a literária. Como procede o leitor? Como fica o pacto de leitura quando a intimidade oferecida pelo narrador ganha o suplemento de verdade do paratexto abaixo, que apresenta o livro em sua contracapa?

---

[36] Das *Confissões* de Rousseau às autobiografias que se seguiram; de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, a *W ou a memória da infância*, de Perec; das vanguardas modernistas e do Oulipo às narrativas ficcionadas oriundas do Holocausto, o debate do testemunho, a retomada do sujeito.

[37] Bem mais, inclusive, do que era o leitor do século 19, que receberia a autobiografia de Sthendal analisada por Porter e já estava habituado a separar verdade e ficção, jornalismo e prosa literária.

[38] Ao explicar o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), Galle afirma que é a exata identidade entre autor, narrador e protagonista que estabelece o pacto, “uma vez que o autobiógrafo as insinua e o leitor as aceita como assunções subjacentes da sua leitura” (p. 68). Tal pacto inexistiria em uma ficção, mesmo autobiográfica. Para Genette (*apud* GALLE), a autoficção origina um pacto em que cabe ao leitor a investigação das contradições, pois o texto classificado paratextualmente de autoficção o instiga a tornar-se investigador do estatuto da obra. É comum a relação entre autor e narrador não ser suficientemente evidente para delimitar a presença de ficção ou não ficção. Essa relação “não seria sempre um sinal nítido e deveria ser deduzida da totalidade de (outras) características da narrativa” (p. 77).

[39] “A característica dominante da autoficção seria a intencional indiscernibilidade do pacto, que impossibilita que o leitor leia o texto exclusivamente sob uma ou outra modalidade e que implanta uma ambiguidade indelével no texto” (p. 110).

[40] Na página 66, termina um trecho do que seria um e-mail ao advogado da ex-mulher da seguinte maneira: “Um abraço, Ricardo Lísiás”. Na página 78, lê-se: “Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísiás. O meu nome é Ricardo Lísiás.” E, a partir da página 150, aparecem, até o fim do livro, 11 fotos, em muitas das quais se vê uma criança com os traços físicos do autor, cuja foto oficial recente figura na orelha do livro.

Agosto de 2011. Casado há quatro meses, o narrador de *Divórcio* encontra accidentalmente o diário da esposa em que, entre outras coisas, ela escreve: *O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu.* “Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido”, ele desabafa. A partir de então, descreve seu desmoronamento e a tentativa de compreender o que o levou ao ponto crítico. A literatura e os treinos de corrida cada vez mais intensos servem para que alguma lucidez retorne à sua vida. Mas nem sempre é possível explicar friamente o que ocorreu, dar ordem aos sentimentos conflitantes, à dor e à obsessão, ao desejo de esquecer. É isso o que torna *Divórcio* um romance sem paralelos. Num fluxo emocionante, numa reconstrução ficcional da memória, o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura - a literatura combativa, desafiadora - tem a última palavra (negritos meus).

Que pacto se estabelece entre autor, narrador e leitor? Que “contrato de leitura” (1975, p. 8) surge quando o leitor tem já no paratexto não só a biografia do autor (com bibliografia idêntica à do narrador), mas a rubrica “romance” aliada à “autoficção”?<sup>41</sup> Se o paratexto deixa claro que o autor, por meio de uma “reconstrução ficcional da memória” (real), “ultrapassa os limites da autoficção” (a ficcionalização da vida real) e “alcança novo um terreno” – terreno de uma literatura “combativa”, leia-se, de vingança –, a ficcionalidade que se via garantida pela (rubrica romance) ou os procedimentos de narração (o discurso indireto livre) fica embotada, suspensa, no caso de *Divórcio*.

Se já não basta apelar para a suposta ficcionalidade inalienável da literatura para garantir a definição de um contrato de leitura, o que dizer do pacto estabelecido entre autor e leitor nas condições descritas, onde todo esforço para aproximar vida pessoal/real/biografia do autor (e logo o estatuto de verdade, de testemunho, de real do texto) da recepção do leitor é realizado sem pudores, dentro (formalmente, no relato em primeira pessoa, e também, rematicamente, nas referências concretas e verificáveis à realidade) e fora do texto (os paratextos), para se ater apenas ao volume físico do livro?

Pois o autor-narrador-personagem ganha outros discursos que cercam o leitor. A partir da décima página, qualquer leitor curioso com o tipo

[41] Assim, há o impacto de tal filiação à autoficção, gênero epistemologicamente incerto, eticamente problemático, localizado numa fronteira movediça que flerta sempre com o escândalo e o sofrimento real.

de registro que está lendo (esse que Genette imagina), se ainda ignorante do tipo de produção do autor em mãos, faria uma pesquisa na internet. E Ricardo Lírias é um autor extremamente midiático. Algo raro no Brasil, dá entrevistas frequentes à televisão, a jornais, a sites. Publica contos em revistas. E tem uma farta conta no Facebook, onde republica todo esse material, textos de seu *fanzine* e publicações textos de cunho privado.

Como diz Galle, (p. 112) citando Zipfel, uma “função adicional” da autoficção seria a “superação da fronteira entre obra literária e biografia do autor, ou seja a fronteira entre arte e vida”. Autores como Robbe-Grillet, por exemplo, prestar-se-iam a “esse modelo de uma confluência das duas esferas, da realidade do autor histórico e dos textos produzidos por ele”, processo facilitado hoje pela presença dos autores na mídia<sup>42</sup>. No caso de *Divórcio*, a engenharia discursiva em torno da obra tem outro nível, com direito a circular- libelo, contos publicados em revista abordando a mesma história do romance por vir e entrevistas nas quais explica a especificidade biográfica da obra<sup>43</sup>.

Em todos os textos há os mesmos temas: o diário, o divórcio, a feitura da literatura a partir do trauma. Poder-se-ia chamar esses documentos de paratextuais (ou epitextos, diria Genette), na medida em que fazem parte de forma integral não só do alcance e do tom da fruição/leitura mas da forma da própria construção do livro enquanto obra ou, ainda mais, em relação ao estatuto ficcional dos trechos do suposto diário encontrados no livro *Divórcio*? Ou seriam tais epitextos “espaços escriturais”, como pensa Galíndez-Jorge (2009, p. 84), onde a escritura romanesca acontece como método em prática, projeto (literário) em andamento – e, sobretudo,

[42] Diz Galle: “Comparando a proporção entre o tempo que o público assiste às manifestações extraliterárias de um autor e o tempo que se aplica para ler seus livros, a imagem midiática do autor começa a dominar a imagem formada a partir da obra. A autoficção pode enfrentar esse problema com uma estratégia ofensiva: apresentar uma obra que desde já não permite mais distinguir entre vida real e ficção, entre obra e realidade” (pp. 112-113).

[43] Lírias preparou o terreno. Fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa (real) com ameaças à publicação por parte dele de informações de um suposto diário que teria sido escrito por ela e encontrado (e copiado) por ele, além de um libelo em favor de sua liberdade criativa e da literatura em si (e de si). Nesse documento, ele conta a mesma história do romance, mas como sendo verdade, como sendo a vida dele, o autor. Lê-se ali, por exemplo, a seguinte frase: “Xeroquei o diário para me resguardar”. Pouco depois, Lírias publicou o primeiro conto na revista *Piauí*, no qual escrevia sobre o diário e sobre ter começado a correr para suportar o divórcio. Lê-se na página 77: “Procurei os manuscritos do conto Divórcio, que eu publicaria três meses depois, e percebi que os primeiros esboços datam do sábado.” O diálogo estabelecido entre romance e outros textos da vida real é indelével. Em seguida, publicou uma versão do que seria um primeiro capítulo do livro: fez cópias em casa e distribuiu a jornalistas e amigos. A versão foi copiada em pdf e distribuída pela internet. Em seguida, publicou outro conto de teor similar na mesma revista. Com a publicidade alcançada por essas etapas, deu uma série de entrevistas à imprensa, sedenta por informações sobre o livro sendo escrito. Meses depois saía *Divórcio*, com críticas nos jornais e vendas acima da média

visto sua publicação, como parte de uma ampla performance literária<sup>44</sup>? Creio que ambas. O que se vê nos textos mencionados é um processo de criação literária que trabalha em duas frentes concomitantes e interdependentes, a literária-ficcional e a biográfica-real.

Ao fazer circular entre jornalistas e leitores textos que tratam das circunstâncias objetivas e verificáveis de sua vida privada (e, logo, da ex-mulher), Lísias liga vida e obra de forma inextricável. O diário (real) pode ou não ser o mesmo diário (ficcional) cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica eternamente em suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático a interpelação judicial e o mundo real. Para o leitor, o efeito dessa rede textual é o de uma performance autoral inalienável, que permeará o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista.

Quando o narrador menciona livros que teria escrito (e foram escritos pelo autor), ou personagens dessas mesmas obras; quando divide momentos de vida com o autor (ter sido enxadrista ou corrido na São Silvestre, fatos que povoam as reportagens a seu respeito); quando decide chamar de [X] alguns dos personagens e pelo nome outros, o que demonstra um compromisso de veracidade referencial – o efeito de presenciar o testemunho de uma biografia real impregna o leitor. E não com uma história verossímil que ele esquece por momentos ser fictícia, mas como uma história que ele sente ser real.

\*\*\*

Analisadas ambas as obras de Sterne e Lísias, podemos compará-las de forma mais detida. Tanto em *TS* como em *Divórcio*, a primeira pessoa oferece ao leitor uma conversa íntima sobre a vida do narrador, que abre o coração, sem rodeios, criando um pacto com o leitor, como se dissesse: *a partir de agora, contarei como a minha vida se deu em tal período. Você será meu ombro amigo, minha testemunha*. Mas há uma diferença sustentada a partir dos paratextos/ epitextos. Enquanto em *TS* o leitor pode esquecer, segundo a variação da gasta noção de “suspensão temporária da descrença”, que o que lê é ficcional, peça imaginativa artisticamente

produzida<sup>45</sup>, o leitor da autoficção pode esquecer que o que lê é real, podendo fruir a ficção como suplemento de verdade eticamente indecifrável. Pois, quando alfinetado por referências da realidade da narrativa, pode fuçar na intimidade alheia, não só do autor-narrador-personagem como na de terceiros, sem precisar desculpar-se por isso: o suprassumo da experiência estética da autoficção jaz nessa suspensão ética atrelada à suspensão estatutária do texto.

Como sustenta Galle (p.148), nós, leitores contemporâneos, nos acostumamos a diferenciar “textos que fazem referência à realidade compartilhada e aqueles que são produto da imaginação do autor e que apenas nos permitem participar durante um tempo limitado do jogo imaginativo sem que os ‘fatos’ propostos tenham consequências para nossas ações diárias”. Quando o texto expõe a suspensão estatutária, como faz *Divórcio*, dando ao leitor a chance de se imiscuir na vida íntima de alguém que pode ser real e ter sua vida exposta/distorcida ao público, as “consequências” tornam-se claras<sup>46</sup>.

Não é o caso do leitor defrontado com uma obra ficcional anunciada paratextualmente como sendo de natureza discursiva real, como seria o caso dos livros de Defoe, ou com uma obra formalmente autobiográfica permeada por intertextos reais e um grau de autocomentário e narração em primeira pessoa que bagunçaria as percepções de um leitor do século 18, como *TS*, e nem apenas com uma obra que usa elementos biográficos e autobiográficos reais travestidos de ficção e anunciados simplesmente como tal, mas com um romance que faz da suspensão de seu estatuto textual, entre verdade e ficção, calcado na relação escancarada com homônimos, referências reais e epitextos a ele ligados, marcados pelo signo saboroso do testemunho. De início, o tom íntimo de Lísias se assemelha a Shandy. Mas as páginas seguintes oferecem chaves de compreensão do livro, sendo que a principal delas é a que define a obra: sua indefinição estatutária transformada em jogo ético-estético.

[44] Para Klinger (2007, p. 25), a autoficção poderia ser vista como uma escrita da performance, na medida em que supõe “uma dramatização de si” um processo de construção do outro na figura do eu “que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (idem).

[45] Se os códigos do que viria a ser o realismo ainda estavam longe de ser senso-comum, o estatuto discursivo do romance tampouco se aferrava a uma noção de ficcionalidade clara, como vimos.

[46] Supor que a questão ética não norteia a recepção de um livro que deliberadamente embaralha seu estatuto seja secundária à ficção parece ser ingenuidade. Diz Meira (2013): “Se déssemos por certa a inexistência do diário, a máquina das questões éticas se desligaria, ou se tornaria mais débil. Afinal, por que preocupar-se com personagens de ficção? Mas a literatura de Ricardo Lísias vive exatamente do embaralhamento e da vertigem que nos toma sempre que nos sabemos demasiado próximos da realidade. Aí estão os limites que a ética deve explorar, mas está também o alcance político da ficção, que interpela vivos e mortos, para não deixá-los jamais à vontade”.

Vários elementos sustentam a impressão. Por exemplo, a relação que se instaura entre os trechos do diário, italicizados, repetidos, imbuídos de sua suposta função pragmática (ou contexto pragmático) inicial e também de um caráter proibitivo (o íntimo roubado, não autorizado, e por isso de fruição eticamente duvidosa, a não ser que se terceirize toda a culpa para o autor/narrador) e o texto principal: a partir da metade do livro, eles se mesclam e as frases do diário surgem repetidas, não italicizadas, em meio à voz do narrador. Os trechos seguintes dão mais força aos fragmentos do diário, ao definir (ainda que, a princípio, apenas no simples nível da diegese) um estatuto ficcional e outro referencial aos trechos do diário nos contos que alimentaram o romance:

Quando as pessoas souberem quem de fato é essa mulher, vão no mínimo querer cuidar de mim. Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do diário” (p. 164).

Resolvi me certificar e duas outras pessoas, entre as tantas que estavam inundando a minha vida de fofoca, foram atrás da informação e de fato voltaram dizendo que ela tinha mesmo jogado o diário fora. Não tive dúvidas, então: descartei a minha redação e no conto “Meus três Marcelos”, simplesmente reproduzi alguns trechos do diário da minha ex-mulher” (p. 171).

Uma relação dialógica se instaura, assim, entre dois níveis de registro: as “notas autobiográficas” que o narrador diz retomar em sua pesquisa por memória para escrever o romance e o relato em tom de testemunho/relato autobiográfico final narrado no livro. Quando diz: “Ontem, quando fui preparar esse trecho (escrevo logo depois de acordar, mas deixo tudo arranjado no dia anterior), reli uma parte do que escrevi naquele período” (p. 49), o grau de intimidade do leitor com a obra sendo escrita lembra os trechos de *TS* nos quais Shandy parece dividir com o leitor (e com supostos críticos, às vezes em diáatribes hipotéticas) a criação e as decisões sobre a economia forma da obra.

Quando Lírias escreve: “Estou redigindo a primeira versão desse capítulo em maio de 2012” (p. 120), lembra *TS*, quando Shandy diz: “*And here am I sitting, this 12th day of August, 1766, in a purple jerkin and yellow pair of slippers, without either wig or cap on, a most tragicomical completion of his prediction, ‘That I should neither think, nor act like any other man’s*

*child, upon that very account*” (p. 546)<sup>47</sup>. Lírias, depois do último trecho, diz: “O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender porque resolvi me casar” (p. 131). Não podemos deixar de pensar nos capítulos dos capítulos de *TS* (p. 252), seguido da defesa de dois capítulos sobre “o que se passou descendo um par de escadas” (p. 253).

O narrador usa ainda marcadores espaço-temporais fartos: frases como “Estou escrevendo onze meses depois de ter saído de casa” (idem) e menções sobre onde e como está escrevendo qual trecho, dando a noção exata de um percurso de escrita que representa uma experiência de vida real, como faz Shandy em *TS*. Isso sem falar da relação, tipicamente realista (com o suplemento da história recente) entre fatos históricos (e não apenas biográficos) comprováveis<sup>48</sup> e da relação, como já se disse aqui, entre textos ficcionais publicados a partir do divórcio e sobre ele (no caso, dois contos na revista *Piauí*)<sup>49</sup>. Pois não é nova a técnica de mostrar o livro sendo escrito em presença do leitor, nem mesmo a provocação à realidade do leitor<sup>50</sup>. O que muda é a suspensão completa do estatuto ficcional elevar o efeito dessa intimidade ao infinito.

Interessante notar que tais referências tecem ainda um discurso paralelo, de cunho autobiográfico pseudo-intraficcional, que só corrobora a percepção pelo leitor de um autor real que se entrega e de uma intimidade sem limites, uma parceria, um pacto. Como se o leitor pudesse acompanhar a formação biográfica paulatina do escritor-narrador, seu diário de desvios não ficcionais, sua projeção em migalhas de realidade entrelaçados na ficção. A história de vida se complementa. As referências

[47] Além de remeter à presença física do narrador e à sua disposição em escancarar a economia formal da obra ao leitor, com ele dividindo a produção e a chave de compreensão da obra em devir, tal trecho deixa claro como o protagonista da história é o narrador-escritor (e, por extensão, a priori, essa instância narrativa do escritor que tanto que confunde com o autor). Assim, para LADEN (2014), é a situação de enunciação que ganha vida, em detrimento da autobiografia *strictu sensu* (p. 130).

[48] Por exemplo, quando descreve a participação da ex-mulher cobrindo o festival de Cannes: “Minha ex-mulher estava na plateia da entrevista em que Lars von Trier, a despeito de apresentar Melancolia, disse ser meio nazista e entender Hitler. A situação é mais embarracosa porque em momento algum ele aparenta ter perdido inteiramente o controle. Ao menos no início, antes de tudo virar uma bola de neve, o cineasta parece debuchar de alguma coisa. Assisti à entrevista dezenas de vezes. A última foi ontem, quando esquematizei esse fragmento” (p. 112, grifos meus).

[49] Por exemplo, como no trecho que segue: “Quando faltavam duas semanas para terminar o curso de contos e ‘Meus três Marcelos’ já estava na metade, finalmente o primeiro texto que escrevi sobre tudo isso, ‘Divórcio’, foi publicado (p. 165).

[50] Como prova o narrador de *TS* quando escreve, após defender seu direito de reescrever quantos capítulos quiser: “...for never do I hit upon any invention or device which tendeth to the furtherance of good writing, but I instantly make it public; willing that all mankind should write as well as myself” (p. 561).

se repetem<sup>51</sup>. Assim, chegamos ao que Burgelin define como “autocomentador”, instância narrativa formada pela superposição de instâncias: o personagem, o narrador, o autor e o comentador, “entre as quais se introduz um pouco de jogo, sabiamente mantido” (p. 64).

Por um lado, o narrador homônimo e biograficamente similar ao autor comenta a própria obra. “Divórcio é um livro repetitivo” (p. 173), diz o narrador, para quem o livro uma verdadeira “profissão de fé” (p. 184) <sup>52</sup>. Há aqui a defesa de que a autoficção não é só uma escrita do testemunho, mas uma ficção com propósito além do eu, voltada para o ataque a qualquer formalismo, à defesa intransigente da liberdade ontologicamente assegurada à escrita literária. O comentário sobre a literatura que pilha a realidade em busca da vingança que recoloca uma instância ética à vida acaba se tornando, além de técnica com efeito estético, uma defesa da literatura como campo<sup>53</sup>.

Seguindo algo da tradição shandyana, o narrador elenca tais erros (o tema da maratona sumiu na segunda parte do livro, assim como as memórias do avô; a conceituação de classe média brasileira arrivista ficou fraca; o livro parece descontínuo, etc.). E, num ato-falho que ressuscita alguma luz para a definição do pacto de leitura:

“Estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor. Depois de um ano de tratamento intenso, em que depositei todas as minhas energias na recuperação do choque que sofri ao ler o diário da minha ex-mulher, não consigo me organizar inteiramente. Mas estou

<sup>51</sup> Afinal, desde a página 16 de *O Céu dos Suicidas* (obra citada em *Divórcio* como do narrador) o leitor sabe que o narrador em primeira pessoa se chama Ricardo. Não tenho como analisar a constância do narrador de Sterne, mesmo sabendo que os sermões de Yorick e os vários volumes de Shandy guardam para o leitor uma identificação óbvia. Mas o efeito de leitura de obras diversas com uma mesma voz narrativa, mesmo sem o fenômeno da homônima, vale a menção.

<sup>52</sup> A partir da página 184, o grau de comentário aumenta, ganha ares de libelo ético e estético sobre a vida e a arte: “A falência da ética, inteiramente soterrada pelo interesse financeiro, causa ditaduras tão violentas quanto as antigas. Como elas aparecem acompanhadas por uma variação estranha da palavra liberdade, ficam mais difíceis de ser identificadas. Vou dar um exemplo: *e a minha liberdade, depois de ter testemunhado e vivido tudo isso sobre o meu corpo nu, de escrever um livro e ser o mais claro e direto possível? Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder*. *Divórcio* é a minha profissão de fé contra essas neoditaduras. Sempre me irritaram os romancistas que pretensamente ‘retratariam o ponto de vista do outro’. Aqueles que dão espaço para posições contrárias apresentam vários pontos de vista e relativizam tudo. Parte da teoria literária os tomou como grandes artistas justamente por conta disso: eles não acreditam apenas no próprio ponto de vista e suas personagens e situações sempre mostram o outro lado da moeda (idem, grifos meus)”.

<sup>53</sup> Vide os exemplos abaixo: “Divórcio não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa offs, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísiás” (p. 196). “Não reconheço a inverossimilhança como um defeito de *Divórcio*. Mas hoje, treze meses depois de começar a escrevê-lo e portanto, dezessete de ter lido o diário, encontro alguns problemas no livro. Já os pressentia durante a redação e deixei o décimo terceiro capítulo para comentá-lo” (p. 199).

bem melhor: se tivesse redigido as linhas anteriores há oito meses, teria que sair para uma hora de corrida intensa” (p. 203).

Da mesma forma que Shandy em *TS* (mas sem seu *wit* ou “*subacid humour*”), o 13º capítulo segue como uma reflexão sobre os defeitos da obra, com o narrador contando histórias que esqueceu ou lamentando as que não conseguiu adicionar, e comentando os problemas que vê no livro, como se o comentário da obra pudesse definir seu lugar na literatura e na recepção do leitor e, por meio de um mea-culpa atrás do outro, antecipar respostas a quaisquer perguntas<sup>54</sup>. E conclui: “O fato é que *Divórcio* não recuperou apenas o meu equilíbrio emocional. O livro e as corridas me trouxeram uma pele nova e agora quero me tornar uma pessoa melhor” (p. 210). Verter em narrativa literária uma experiência de vida era a função dessa literatura engajada em si mesma<sup>55</sup>. E quando o leitor parece finalmente satisfeito com a estratégia do livro, Lísiás, o autocomentador, parece tentar jogar água em tudo e relativizar o libelo.

Parece que estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegassem à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequena tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísiás volte à cena (p. 217, negritos meus).

Mas existe o *eu*. Mesmo que tente uma última instância para desvencilhar-se do jogo estatutário que provocou, dirigindo-se a um suposto juiz e explicando o procedimento que assumiu no romance<sup>56</sup>, já não é

<sup>54</sup> Vide os excertos a seguir: “Tentei escrever sobre a relação fraturada com o meu pai no capítulo três, depois no sete e no oito. Não consegui encaixar o fragmento em nenhum deles” (p. 206). “Na última leitura achei alguns parágrafos mal escritos e vários confusos. Não sei o que o editor vai achar deles” (p. 213). “Durante o auge da minha raiva, fui injusto com os ‘jornalistas’. Generalizei para toda a categoria o comportamento de um grupo específico” (p. 215).

<sup>55</sup> Vide os excertos: “O livro vai chegando ao fim e, mesmo sem ter conseguido contornar todos os defeitos que enxergo nele, sinto-me forte. Se o meu objetivo inicial era deixar para trás todo o mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem-sucedido” (p. 212). “Estou curioso com o que os leitores vão achar. Provavelmente, alguns acabem julgando um absurdo a exposição que fiz da minha ex-mulher. A eles, terei uma resposta pronta: é uma personagem. Para ser sincero, acredito nisso” (p. 214).

<sup>56</sup> “O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor” (pp. 217-218).

mais possível separar artificialmente o que, durante mais de 200 páginas, caminhou (ou correu) indissociável<sup>57</sup>. Até que o trecho seguinte jogue a pá de cal sobre a definição estatutária do texto:

Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance (p. 172).

Trata-se de um jogo, ainda mais agressivo do que o perpetrado por Shandy em *TS*, a autoficção de *Divórcio*. A relação entre esse autor-narrador-protagonista e o leitor reflete, penso, um jogo entre o narcisista engajado na aventura de delimitar os limites possíveis da literatura que brota de si e o voyeur que assiste à tentativa de tatear as fronteiras do aceitável sem envolver-se eticamente com ela. O que atrai o último é a emoção contida exclusivamente no singular, essa “energia” que o contamina e eletriza<sup>58</sup>.

Como sugere Burgelin, “a autoficção favorece uma confusão entre criação e comentário sem equivalente” (idem). Casos como o de *TS*, onde o narrador comenta a obra sendo escrita, sua publicação e recepção também teciam para o leitor da época uma rede discursiva pautada pela indissociação do “dentro” e do “fora” da obra<sup>59</sup>, e de seu estatuto. A autoficção, porém, leva a indecisão ao extremo. Porque, se a estrutura narrativa, como em *TS*, é a do testemunho confessional, em primeira pessoa, aqui ela é potencializada pela permeabilidade do estatuto, não

[57] O narrador ainda lança pistas que servem como chaves de compreensão do estatuto do diário e da narrativa em torno dele. Uma hora, ele diz: “Tudo isso é inverossímil. Cabe apenas em um romance: a explicação para o surto que Lars von Trier teve no Festival de Cannes de 2011 veio parar em uma gaveta da minha casa” (p. 113). E, pouco depois, como se jogasse a última pedra sobre o pacto referencial-ficcional e, ao mesmo tempo, ajudasse a se proteger de um futuro processo judicial: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é um personagem de romance” (p.128).

[58] Chama a atenção de Jeanelle (2011, p.55) que os romances biográficos travestidos de memórias apócrifas que fizeram sucesso no século 19 na França fossem recebidos pelo público como confissões disfarçadas, assim como, segundo Davis, dava-se na Inglaterra com as baladas e os primeiros romances.

[59] A discussão sobre a impossibilidade de estabelecer um “dentro” e um “fora” da literatura é antiga e equivocada. Quando o romance contém uma narrativa que dialoga com a performance autoral midiática, em outros discursos que tecem juntos uma supra-performance indissociável para um leitor contemporâneo (que não está fruindo a leitura em frente à lareira de um lar burguês francês do século 19, mas ao lado de um celular, no tablet ou computador, onde alguns cliques o lançam num manancial de narrativas de vida e de arte sobre o livro e o autor), todo o texto que leve a assinatura e se liga às referências narrativas contidas no romance, passa, a meu ver, a ser constitutivo desse literário complexo.

só pela homonímia, mas pelo suporte paratextual erguido antes da publicação do livro, parte do complexo arquitetônico autoficcional sem o qual o livro perde seu suplemento de intimidade.

O caso de Lísiás é claro: o passo-a-passo da feitura do livro, com publicações de pedaços da obra e comentários sobre sua feitura (assim como de sua vida, presentes em entrevistas e na circular), se mescla às críticas (na imprensa e na academia) feitas sobre o livro e às entrevistas que o autor deu à imprensa – fundamental para a completude ou o alcance máximo do efeito da autoficção. “A maneira com que qualquer leitor interpreta o meu livro é de responsabilidade dele próprio”, disse o autor em uma das entrevistas publicadas perto do lançamento de *Divórcio*<sup>60</sup>.

Assim, Ricardo Lísiás, autor-narrador-personagem que comenta sua vida na escrita passa também a comentar sua escrita dentro e fora dela, escrita que assim ganha vida própria, numa metanarração *ad infinitum*. O livro, a vida do escritor e a ontologia da literatura se tornam indissociáveis para o leitor. Com um suplemento institucional em jogo, o escritor-crítico-midiático surge como sucedâneo da impossibilidade de atestar a origem e os estatutos discursivos na vida e na arte. A literatura parece se confundir deliberadamente com sua história, deontologia e teoria: a obra problematiza a vida do escritor e sua vida problematiza a obra, num ciclo eterno de indecidibilidade focado no leitor. A “crônica da vida das letras”, como diz Burgelin (p. 63), se confunde com a crítica da obra e a teoria por trás do método, por meio da fala do autocomentador no romance e nos lugares de fala institucionais, tendo o leitor como único juiz do estatuto.

Penso, por isso, poder vislumbrar nessa literatura rotulada de autoficção um novo senso comum, um outro lugar de intimidade com códigos culturais reconhecíveis ao leitor e que, paradoxalmente, parece subjazer exatamente na indefinição ético-estética – ou quiçá na crença de que quem tudo diz e tudo pode dizer é o autor e não uma instância imaginativa criada por uma experiência estética do âmbito calculado da arte. O leitor da *autoficção* lê, assim, segundo a proposta presente, o que essa instância autoral-narrativa, íntima e verdadeira, que a ele se liga quase fisicamente, oferece. Pois parece jazer justamente na intimidade desse novo código o prazer dessa leitura.

[60] “Não tenho nenhum interesse por nada que não seja literatura (...) Como eu disse, cada leitor é livre para fazer a própria leitura. A literatura – e de novo a arte de maneira mais ampla – não é capaz de reproduzir a ‘realidade’. Assim, nenhum romance ‘expõe’ a vida de seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas sim cria personagens e situações ficcionais (...) Não creio que a literatura se refira em nenhum grau à ‘vida’ de seu autor ou de quaisquer outras pessoas”. Obtido em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/tag/divorcio> e acessado em 12 de dezembro de 2015.

Consumir ficção como se fosse experiência privada (ou o oposto, consumir uma experiência privada como se fosse uma ficção de tipo realista) – ou, de forma mais exata, consumir esse compósito ética e esteticamente inclassificável como um registro qualquer, ontologicamente indefinível, no seio de uma operação estética mais ampla, calcada em discursos paralelos antes classificados como “extraliterário”, refletiria uma dimensão cultural específica da literatura ocidental dos últimos anos<sup>61</sup>, que estabelece, como diz Galle (2011, p. 111), “um novo paradigma de escrita autobiográfica”<sup>62</sup>. Num paralelo arriscado (pelo anacronismo), vejo a autoficção recolocar o mesmo tipo de discussão sobre os limites da ficção que observamos, com Davis, desde o século 17 na Europa – limites que, suspensos, servem para fazer pensar o literário socialmente, devolvendo-lhe uma dimensão crítica renovada. Se questionarmos o que a autoficção, como projeto literário e gênero específico, diz da sociedade atual, penso que a resposta jaz no entrecruzamento entre ética e estética em seu paroxismo de indeterminação.

Uma obra como *Divórcio* ensejaria a anulação da distinção possível do estatuto entre o ficcional e o referencial, e logo da natureza ontológica da dimensão de verdade do sujeito que escreve e se escreve. Em busca da determinação semântica de quem fala, o leitor entraria no jogo dessa “máquina produtora de mitos” (p.24), como sugere Klinger (2007). Em vez de apagar a figura do autor que escreve a história que ganha vida por si só, apanágio do realismo visto pela teoria (pós-)estruturalista, a autoficção convocaria o leitor para um confronto direto, não apenas com a figura do autor, mas com o texto e seu processo de escrita, revestidos de uma “ilusão da presença”, como pensa Arfuch (2005, p.42) – fundamental para ativar essa nova dinâmica, na qual o leitor se vê com a tarefa de

decidir a chave interpretativa do texto, apreender seus mecanismos e por meio deles “cogitar” sobre o estatuto final da escrita literária<sup>63</sup>.

Em sua conclusão sobre a ascensão do romance na Inglaterra, McKeon viu na dialética da dupla negação entre epistemologias do discurso de verdade a chave para entender como o romance o gênero se formou e como se entendia a distinção entre verdade e ficção na época. O mesmo parece se dar com a autoficção, mas em outro grau, o do paroxismo. Serve, de qualquer forma, para discutir o papel social do romance. Se ele é de fato um gênero que essencialmente se discute como possibilidade estética, ética e política, poderíamos ver as questões epistemológicas que surgem do debate trazido pelo impacto da autoficção<sup>64</sup> como um eco reatualizado dos debates trazidos à tona pelos romances do século 18. Além da (in)distinção entre fato e ficção, tem-se o jogo enunciativo entre autor, narrador e personagem, a busca pela autoridade da voz e toda dimensão ético-estética trazida pela exacerbação da performance que envolve outros sujeitos, vivos, e todo o jogo de sadismo e *voyerismo* aí encerrado.

É quando o narrador Ricardo Lísias passa a ecoar Tristam Shandy em sua crítica ao romance (autobiográfico, mas não só) travestida de sátira paródica. Lísias é um Shandy sem o *wit* e os brios protestantes de não jogar alguém na fogueira pública apenas para ver, esteticamente, o que surge do fogo. Mas, tão bem como ele, reflete na forma da literatura o que sua sociedade, seu contexto cultural, sua filosofia tentarão dar conta nos próximos anos: como trabalhar vida e realidade, fato e ficção, na literatura. ■

[61] Diz SCHWARTZ (2013, p. 84): “Essa mistura de ficção e autobiografia é uma das características mais marcantes do romance contemporâneo. Basta pensar em uma lista muito reduzida dentre os inúmeros escritores de gerações diferentes que nos últimos sessenta anos fazem essa mescla de maneiras bastante distintas, além dos três já mencionados acima: Primo Levi, Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Georges Perec, Giuseppe Berto, Saul Bellow, Imre Kertész, Claudio Magris, Ernesto Vila-Matas, António Lobo Antunes, Julian Barnes, Art Spiegelman, Paul Auster, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Ricardo Lísias”.

[62] Vale pensar que “o termo autoficção designa hoje um lugar de incerteza estética que é também um espaço de reflexão”, como afirma Gasparini (2008, p.7). Com a retomada do sujeito como estratégia narrativa, o romance volta à baila como produto cultural relevante.

[63] Assim, “a autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto” (p. 26), diz Klinger. Acrescentaríamos a noção de jogo: a autoficção é efetiva e atrai o leitor, alcança uma dimensão literária específica, digamos, se é capaz de convocar o leitor para um confronto, um jogo que precisa suspender as certezas sobre o próprio registro de leitura. A condição da existência do jogo se daria numa exacerbação da noção de performance, quando o mecanismo artístico que essa põe em xeque passa necessariamente pelo testemunho da impossibilidade de dar o testemunho da escrita.

[64] No Brasil, tal discussão é ainda crua e recente, mas na França, na Alemanha, na Espanha e nos EUA, o debate na academia e na imprensa sobre os limites entre verdade e ficção e sobre o uso do real pelo ficcional, alcançou já um patamar sólido. Ver, por exemplo: BURGELIN, Claude; GRELL, Isabelle. *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Lyon: PUL, 2010.

**WILLIAN VIEIRA** – Doutorando do programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, SP, Brasil. [vieira.will@usp.br](mailto:vieira.will@usp.br). Esse artigo foi produzido para a conclusão do curso *Caminhos do Romance: deslocamentos e descentramentos*, ministrado pela Profa. Sandra G. T. Vasconcelos no segundo semestre de 2015

## REFERÊNCIAS

- BURGELIN, Claude; GRELL, Isabelle. *Autofiction(s), actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Lyon: PUL, 2010.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- COLONNA, V. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- DAVIS, Jennard J. *Factual Fictions*. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FOREST Philippe. *Christine Angot. Les Petits*. IN: Art Press, 2011.
- GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de Artifício: Flaubert e a Escritura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GALLE, H. *O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces*. 2011. 281 f. Tese (Livre Docência) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.
- GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- HUNTER, J. PAUL. “Response as Reformation: “Tristram Shandy” and the Art of Interruption”. NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 2 (Winter, 1971).
- JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLET, Catherine (dir). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007.
- KLINGER, Diana E. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LÍSIAS, R. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

MCKEON, Michael. *The origins of the English novel, 1600 -1740*. The Johns Hopkins University Press, 2000.

MEIRA, Pedro. "Como falar a verdade? A ética da ficção em *Divórcio, de Ricardo Lírias*". Celeuma, 2013.

MORINI, Massimiliano. "The poetic of disengagement: Jane Austen and echoic irony". *Language and literature*, 2010.

PORTER, Dennis. "Fictions of Art and Life: Tristram Shandy and Henry Brulard". *MLN*, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976).

RICKS, Christopher. *Introduction*. Em: STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics, 2003.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa (tomos I, II e III)*. São Paulo: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *O si mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité*. Paris: Armand Colin, 2010.

SCHMITT, Arnaud. *Je réel / Je fictif, Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, coll. essais de littérature CRIBLES, 2010.

SCHWARTZ, Adriano. "A Tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia". Adriano Schwartz. Novos estudos CEBRAP [online]. 2013, n.95.

SINDING, Michael. "Genre in Autobiography and Early First-Person Novels". *SubStance* #122, Vol. 39, no. 2, 2010.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics, 2003.

WILLIAMS, Jeffrey. "Narrative of Narrative (*Tristram Shandy*)". *MLN*, Vol. 105, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1990).

# XENÓ LITOS

Fragmento de rocha preeexistente, envolvido numa rocha magmática.

# QUATRO POEMAS DE NICANOR PARRA<sup>1</sup>

— INTRODUÇÃO E TRADUÇÃO DE JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES

[1] Os três primeiros poemas aqui apresentados integram o livro *Versos de Salão* (*Versos de Salón*, no original), publicado por Parra no Chile, em 1962. O livro foi traduzido na íntegra como parte do trabalho de Monografia para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários, pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, em 2014, e permanece inédito no Brasil. O último poema, “O poeta e a morte” (“El poeta y la muerte”), foi publicado originalmente no Chile em 1985, em *Hojas de Parra*.

Nicanor Parra (Chile, 1914), o autodenominado antipoeta, é um dos autores latino-americanos mais importantes hoje, e certamente, aos 102 anos, o maior poeta chileno vivo. Agraciado em 2011 com o Prêmio Cervantes, o mais prestigioso da literatura de língua espanhola, sua obra, largamente influente no mundo hispano-americano, permanece virtualmente desconhecida do público brasileiro, em razão, sobretudo, da sua precária penetração no nosso mercado editorial. À parte alguns poemas recolhidos em uma antologia publicada em 2009, em uma parceria entre as academias brasileira e chilena de Letras, e uma ou outra tradução publicada de maneira dispersa em blogs e revistas online, os antipoemas nunca foram, na sua grande maioria, vertidos para o português.

O termo *antipoesia* não foi inventado por Parra, tendo aparecido na própria literatura chilena já nas primeiras décadas do século passado, na poesia de Vicente Huidobro. Não obstante, a ideia da antipoesia como um projeto poético consistente, que se lança ao mesmo tempo contra a lírica tradicional e as vanguardas, foi elaborada pela primeira vez na obra de Nicanor. Lançando mão de um expediente altamente irônico e humorístico, a antipoesia de Nicanor Parra procura contrapor às vozes empastadas da poesia tradicional, a fala cotidiana; à alta cultura, a cultura popular; às Letras, a vida.

Físico, matemático, professor de Mecânica Racional e irmão mais velho da cantora Violeta Parra, Nicanor publicou seu primeiro livro de poesia, *Cancionero sin nombre*, em 1937. Escrita sob a influência do poeta espanhol Federico García Lorca e do surrealismo francês, a coletânea

venceu o prêmio municipal de poesia de Santiago, e foi o bastante para colocar o nome do jovem poeta entre os mais promissores escritores chilenos do período. Foi no entanto em 1954, com a publicação de *Poemas y Antipoemas*, que a obra de Parra adquiriu relevância internacional, com as primeiras traduções para o inglês já nos anos seguintes. Em 1962, saiu em Santiago *Versos de Salón*, livro no qual foram publicados três dos poemas aqui traduzidos. O quarto, “El poeta y la muerte”, apareceu em *Hojas de Parra*, de 1985. Em 2006, as suas *Obras completas & algo +* saíram pela editora Gutemberg, de Barcelona, em grande parte graças ao esforço e à insistência do seu conterrâneo Roberto Bolaño, um dos maiores entusiastas do antipoeta. Ao longo dos últimos sessenta anos, a obra de Nicanor atravessou diversas fases, do verso livre ao decassílabo e aos poemas visuais, da poesia ecológica aos discursos de honraria e à tradução antipoética do *Rei Lear* de Shakespeare, sob o título de *Lear Rey & Mendigo*.

Quanto à tradução, a poesia de Parra impõe dificuldades particulares. A linguagem popular pode sugerir que traduzi-la seja uma tarefa relativamente simples, e em verdade muitas vezes é, quando os versos, pela proximidade dos idiomas, encontram correspondentes praticamente exatos em português. No entanto, não raro Parra lança mão de expressões idiomáticas típicas das culturas populares ou marginalizadas chilenas. O tradutor que não estiver atento a isso certamente passará por cima de muitas delas, traduzindo-as literalmente, mas perdendo o sentido original. É o caso de “meterme en camisa de once varas”, do poema “Advertência”, que traduzido literalmente não faria sentido para o leitor do português (seria algo como “vestir uma camisa de dez metros” – “vara” é uma unidade de medida; uma vara tem aproximadamente 84 centímetros), mas cuja expressão correlata, pela qual optei, poderia ser “morder mais do que posso mastigar”. Outra questão ainda, central em parte da obra de Parra, é a métrica. Em *Versos de Salón* o decassílabo é o metro predominante, como se vê nos poemas aqui traduzidos (à exceção de “O poeta e a morte”) Seria um equívoco, no entanto, supor que o uso do verso de dez sílabas, tradicionalmente considerado o mais elevado dos metros, se dá de maneira tradicional. Parra, ao contrário, alcança um feito extraordinário ao realizar em decassílabos uma poesia efetivamente falada. A expectativa poética e a realização antipoética no uso do verso mais canônico e tradicional da língua foi descrita pelo autor como “um cálice grego cheio de merda”<sup>2</sup>. A propósito do decassílabo, Parra declarou certa vez ser o representante da “fala mais sofisticada da burguesia moderna”, em oposição às redondilhas maiores do verso popular medieval. Ainda segundo Parra, a passagem histórica entre um metro e outro se anuncia

[3] Embora em espanhol a metrificação se dê da mesma maneira que em português (isso é, em sílabas, e não, por exemplo, em pés), para dar nome ao metro considera-se a última sílaba, mesmo que ela não seja tônica (o que não fazemos em português). Assim, o que chamamos de heptassílabo (sete sílabas), em espanhol se diz octasílabo (oito), e o nosso decassílabo (dez) diz-se em espanhol endecasílabo (onze sílabas); trata-se, no entanto, da mesma coisa.

[4] Trecho citado por Niall Binns, na introdução das *Obras Completas & algo +*.

[2] Citado a partir da referência de Liz Werner, na introdução à sua tradução dos antipoemas.

nas primeiras palavras do *Dom Quixote*: “En un lugar de la Mancha..” (sete sílabas<sup>3</sup>) “...de cuyo nombre no quiero acordarme” (dez sílabas). “Se não uso o decassílabo”, declarou Parra, “estou renunciando a não menos que a coluna vertebral da linguagem, do idioma espanhol”<sup>4</sup>.

## LA POESÍA TERMINÓ CONMIGO

*Yo no digo que ponga fin a nada  
No me hago ilusiones al respecto  
Yo quería seguir poetizando  
Pero se terminó la inspiración.  
La poesía se ha portado bien  
Yo me he portado horriblemente mal.*

*Qué gano con decir  
Yo me he portado bien  
La poesía se ha portado mal  
Cuando saben que yo soy el culpable.  
¡Está bien que me pase por imbécil!*

*La poesía se ha portado bien  
Yo me he portado horriblemente mal  
La poesía terminó conmigo.*

## A POESIA TERMINOU COMIGO

*Eu não digo que ponha fim a nada  
Não me faço ilusões a esse respeito  
Eu queria seguir poetizando  
Mas acabou-se toda a inspiração.  
A poesia se comportou bem  
Eu me portei horrivelmente mal.*

*O que ganho em dizer  
Eu me comportei bem  
A poesia se comportou mal  
Quando sabem que sou eu o culpado.  
Não me importa passar por idiota!*

*A poesia se comportou bem  
Eu me portei horrivelmente mal.  
A poesia terminou comigo.*

## VERSONS SUELTOS

*Un ojo blanco no me dice nada  
Hasta cuándo posar de inteligente  
Para qué completar un pensamiento  
¡Hay que lanzar al aire las ideas!  
El desorden también tiene su encanto  
Un murciélagos lucha con el sol:  
La poesía no molesta a nadie  
Y la fucsia parece bailarina.*

*La tempestad si no es sublime aburre  
Estoy harto del dios y del demonio  
¿Cuánto vale ese par de pantalones?  
El galán se libera de su novia  
Nada más antipático que el cielo  
Al orgullo lo pintan de pantuflas:  
Nunca discute el alma que se estima.  
Y la fucsia parece bailarina.*

*El que se embarca en un violín naufraga  
La doncella se casa con un viejo  
Pobre gente no sabe lo que dice  
Con el amor no se le ruega a nadie:  
En vez de leche le salía sangre  
Sólo por diversión cantan las aves.  
Y la fucsia parece bailarina.*

*Una noche me quise suicidar  
El ruiseñor se ríe de sí mismo  
La perfección es un tonel sin fondo  
Todo lo transparente nos seduce:  
Estornudar es el placer mayor  
Y la fucsia parece bailarina.*

*Ya no queda muchacha que violar  
En la sinceridad está el peligro  
Yo me gano la vida a puntapiés  
Entre pecho y espalda hay un abismo  
Hay que dejar morir al moribundo:*

*Mi catedral es la sala de baño  
Y la fucsia parece bailarina.  
Se reparte jamón a domicilio  
¿Puede verse la hora en una flor?  
Véndese crucifijo de ocasión  
La ancianidad también tiene su premio  
Los funerales sólo dejan deudas:  
Júpiter eyacula sobre Leda  
Y la fucsia parece bailarina.*

*Todavía vivimos en un bosque  
¿No sentís el murmullo de las hojas?  
Porque no me diréis que estoy soñando  
Lo que yo digo debe ser así  
Me parece que tengo la razón  
Yo también soy un dios a mi manera  
Un creador que no produce nada:  
Yo me dedico a bostezar a full  
Y la fucsia parece bailarina.*

*Una noche me quise suicidar  
El ruiseñor se ríe de sí mismo  
La perfección es un tonel sin fondo  
Todo lo transparente nos seduce:  
Estornudar es el placer mayor  
Y la fucsia parece bailarina.*

## VERSSOS SOLTOS

Um olho branco não me diz nada  
Até quando posar de inteligente  
Para quê completar um pensamento.  
Tem que lançar as ideias ao ar!  
A desordem também tem seu encanto  
Um morcego luta contra o sol:  
A poesia não incomoda ninguém  
E a fúcsia parece bailarina.

A tormenta que não é sublime é chata  
Estou farto do deus e do demônio  
Quanto custa este par aqui de calças?  
O galã se livra da namorada  
Nada mais antipático que o céu  
O orgulho é pintado de pantufas:  
Nunca discute a alma que se estima.  
E a fúcsia parece bailarina.

Quem embarca num violino naufraga  
A donzela se casa com um velho  
Pobre gente não sabe o que diz  
Com amor não se implora a ninguém:  
Em vez de leite lhe saía sangue  
Só por diversão que cantam as aves.  
E a fúcsia parece bailarina.

Uma noite dessas quis me matar  
O rouxinol sabe rir de si mesmo  
A perfeição é um saco sem fundo  
Tudo o que é transparente nos seduz:  
Espirrar é o maior prazer que há  
E a fúcsia parece bailarina.

Já não resta garota pra violar  
Na sinceridade mora o perigo  
Eu ganho a minha vida a pontapés  
Entre o peito e as costas há um abismo  
Tem que deixar morrer o moribundo:

O banheiro é a minha catedral  
E a fúcsia parece bailarina.  
Entrega-se presunto a domicílio  
Dá para ver as horas numa flor?  
Vende-se crucifixo a ocasião  
A velhice também tem o seu prêmio  
Os funerais só nos deixam em dúvida:  
Júpiter ejacula sobre Leda  
E a fúcsia parece bailarina.

Nós ainda vivemos em um bosque  
Não escutas o murmúrio das folhas?  
Por que não me dirias que isto é um sonho?  
O que eu digo deve ser assim  
Aparentemente eu tenho razão  
Eu também sou um deus à minha maneira  
Um criador que não produz nada:  
Eu me dedico a bocejar inteiro  
E a fúcsia parece bailarina.

## ADVERTENCIA

*Yo no permito que nadie me diga  
Que no comprende los antipoemas  
Todos deben reír a carcajadas.*

*Para eso me rompo la cabeza  
Para llegar al alma del lector.*

*Déjense de preguntas.  
En el lecho de muerte  
Cada uno se rasca con sus uñas.*

*Además una cosa:  
Yo no tengo ningún inconveniente  
En meterme en camisa de once varas.*

## ADVERTÊNCIA

*Eu não permito a ninguém me dizer  
Que não comprehende os antipoemas  
Todos devem rir, e de gargalhadas.*

*Pra isso eu vivo quebrando a cabeça  
Para chegar à alma do leitor.*

*Deixem de perguntas.  
No leito de morte  
Cada um que se coce com suas unhas.*

*E além disso, uma coisa:  
Não é pra mim inconveniente algum  
Morder mais do que eu posso mastigar.*

*EL POETA Y LA MUERTE*

*A la casa del poeta  
llega la muerte borracha  
ábreme viejo que ando  
buscando una oveja guacha*

*Estoy enfermo - después  
perdóname vieja lacha*

*Ábreme viejo cabrón  
¿o vai a mostrar l'hilacha?  
por muy enfermo quehtí  
teníh quiafilame l'hacha*

*Déjame morir tranquilo  
te digo vieja vizcacha*

*Mira viejo dehgracia  
bigoteh e cucaracha  
anteh de morir teníh  
quechame tu güena cacha*

*La puerta se abrió de golpe:  
Ya - pasa vieja cufufa  
ella que se le empelota  
y el viejo que se lo enchufa.*

*O POETA E A MORTE*

*Chega à casa do poeta  
a morte bamba de cachaça  
abre, velho, eu tô danada  
atrás de uma cabra macha.*

*Estou doente – vem depois  
perdoa puta velhaca*

*Me abre véio cornudo  
ou vai ter briga dispada?  
doença niuma nesse mundo  
te escapa afilar mia vara*

*Me deixa morrer tranquilo  
te falo velha safada*

*Óia véio disgracado  
bigode de cucaracha  
antes de morrer cê tenque  
me dá ua boa currada*

*A porta se abriu num golpe:  
Vai – entra velha da grela  
ela se descasca e agacha  
e o velho se agasalha nela*

**JOÃO GABRIEL MOSTAZO LOPES** – Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BINNS, Niall. “Introdução”. In: PARRA, Nicanor. *Obras Completas & algo +*.

Barcelona: Gutenberg, 2006.

# UMA NOITE E OUTROS POEMAS DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA<sup>1</sup>

— TRADUÇÃO E SELEÇÃO DE GEYLSÓN ALVES

PARRA, Nicanor. *Antipoems - how to look better & feel great*. Trad. Liz Werner.

Nova York: New Directions, 2004.

\_\_\_\_\_. *Hojas de Parra*. Santiago: Ediciones Ganymedes, 1985.

\_\_\_\_\_. “Versos de Salón”. In: *Obras Completas & algo +*. Barcelona:  
Gutenberg, 2006.

---

[1] Autor colombiano modernista (1865-1896). Desempenhou um papel relevante na poesia colombiana do século XIX, sendo um dos primeiros a transgredir o discurso clássico do metro. É considerado um dos fundadores do movimento modernista hispano-americano junto a poetas como José Martí, Rubén Darío e Salvador Díaz Mirón. Sua obra possui ressonâncias do romantismo e versa de forma geral sobre a melancolia.

## *UNA NOCHE*

*Una noche*  
*Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,*  
*Una noche*  
*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,*  
*A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,*  
*Muda y pálida*  
*Como si un presentimiento de amarguras infinitas,*  
*Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,*  
*Por la senda que atraviesa la llanura florecida*  
*Caminabas,*  
*Y la luna llena*  
*Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,*  
*Y tu sombra*  
*Fina y lánguida,*  
*Y mi sombra*  
*Por los rayos de la luna proyectada*  
*Sobre las arenas tristes*  
*De la senda se juntaban*  
*Y eran una*  
*Y eran una*  
*Y eran una sola sombra larga!*  
*Y eran una sola sombra larga!*  
*Y eran una sola sombra larga!*

*Esta noche*  
*Solo, el alma*  
*Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,*  
*Separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,*  
*Por el infinito negro,*  
*Donde nuestra voz no alcanza,*  
*Solo y mudo*  
*Por la senda caminaba,*  
*Y se oían los ladridos de los perros a la luna,*  
*A la luna pálida*  
*Y el chillido*  
*De las ranas,*  
*Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba*

*Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,*  
*Entre las blancuras níveas*  
*De las mortuorias sábanas!*  
*Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,*  
*Era el frío de la nada...*  
*Y mi sombra*  
*Por los rayos de la luna proyectada,*  
*Iba sola,*  
*Iba sola*  
*¡Iba sola por la estepa solitaria!*  
*Y tu sombra esbelta y ágil*  
*Fina y lánguida,*  
*Como en esa noche tibia de la muerta primavera,*  
*Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,*  
*Se acercó y marchó con ella,*  
*Se acercó y marchó con ella,*  
*Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!*  
*¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!...*

## UMA NOITE

Uma noite  
 Uma noite toda cheia de perfumes, de murmúrios e de músicas de asas,  
 Uma noite  
 Em que ardiam na sombra nupcial e úmida, os vagalumes fantásticos,  
 A meu lado, lentamente, contra mim cingida, toda,  
 Muda e pálida  
 Como se um pressentimento de amarguras infinitas,  
 Até o fundo mais secreto de tuas fibras te agitara,  
 Pela senda que atravessa a planície florescida  
 Caminhavas,  
 E a lua cheia  
 Pelos céus azulados, infinitos e profundos espalhava sua luz branca,  
 E tua sombra  
 Fina e lânguida,  
 E minha sombra  
 Pelos raios da lua projetada  
 Sobre as areias tristes  
 Da senda se juntavam  
 E eram uma  
 E eram uma  
 E eram uma só sombra longa!  
 E eram uma só sombra longa!  
 E eram uma só sombra longa!

Esta noite  
 Só, a alma  
 Cheia das infinitas amarguras e agonias de tua morte,  
 Separado de ti mesma, pela sombra, pelo tempo e pela distância,  
 Pelo infinito negro,  
 Onde nossa voz não alcança,  
 Só e mudo  
 Pela senda caminhava,  
 E se ouviam os latidos dos cães à lua,  
 À lua pálida  
 E o coaxar  
 Das rãs,  
 Senti frio, era o frio que tinham no quarto

Tuas bochechas e tuas têmperas e tuas mãos adoradas,  
 Entre as brancuras níveas  
 Dos mortuários lençóis!  
 Era o frio do sepulcro, era o frio da morte,  
 Era o frio do nada...  
 E minha sombra  
 Pelos raios da lua projetada,  
 Ia só,  
 Ia só,  
 Ia só pela estepe solitária!  
 E tua sombra esbelta e ágil  
 Fina e lânguida,  
 Como nessa noite tibia da morta primavera,  
 Como nessa noite cheia de perfumes, de murmúrios e de músicas de asas,  
 Aproximou-se e andou com ela,  
 Aproximou-se e andou com ela,  
 Aproximou-se e andou com ela... Oh as sombras enlaçadas!  
 Oh as sombras que se buscam e se juntam nas noites de negruras e de lágrimas!...

## LA MUSA ETERNA

*Al poeta A. de W.*

*Cuando de tus estrofas sonoras  
Y en tus bellas imágenes,  
En los años o siglos venideros  
Ya no se acuerde nadie,*

*Cuando estén olvidados para siempre  
Tus versos admirables,  
Cuando algún sabio con trabajo inmenso  
Descubra a Núñez de Arce,*

*Hablarás con las almas soñadoras,  
El rumor de los valles  
Llevado por los vientos campesinos  
Al expirar la tarde.*

*Aún tendrá sus acentos misteriosos  
La voz de los follajes,  
El ruido sonoro de las olas  
Y el murmullo del viento en los juncales.  
Nacerán los idílicos  
Entre musgo, a la sombra de los árboles,  
Brotarán nuevas fuentes de poesía  
En lo bello y lo grande*

*Y quedará el poema  
De amor puro y suave.*

## A MUSA ETERNA

*Ao poeta A. de W.*

*Quando de tuas estrofes sonoras  
E em tuas belas imagens,  
Nos anos ou séculos vindouros  
Ninguém mais se recordar,*

*Quando estiverem esquecidos para sempre  
Teus versos admiráveis,  
Quando algum sábio com trabalho imenso  
Descobrir Núñez de Arce,*

*Falarás com as almas sonhadoras,  
O rumor dos vales  
Levado pelos ventos campestres  
Ao expirar da tarde.*

*Ainda terá seus acentos misteriosos  
A voz das folhagens,  
O ruído sonoro das ondas  
E o murmúrio do vento nos juncais.  
Nascerão os idílicos  
Entre musgo, à sombra das árvores,  
Brotarão novas fontes de poesia  
No belo e grande*

*E ficará o poema  
De amor puro e suave.*

## MELANCOLÍA

*De todo lo velado,  
Tenue, lejana y misteriosa surge  
Vaga melancolía  
Que del ideal al cielo nos conduce.*

*He mirado reflejos de ese cielo  
En la brillante lumbre  
Con que ahuyenta las sombras, la mirada  
De sus ojos azules.*

*Leve cadena de oro  
Que una alma a otra alma con sus hilos une  
Oculta simpatía,  
Que en lo profundo de lo ignoto bulle,*

*Y que en las realidades de la vida  
Se pierde y se consume  
Cual se pierde una gota de rocío  
Sobre las yerbas que el sepulcro cubren.*

## MELANCOLIA

*De todo o velado,  
Têneue, longínqua e misteriosa surge  
Vaga melancolia  
Que do ideal ao céu nos conduz.*

*Mirei reflexos desse céu  
No brilhante lume  
Com que afugentas as sombras, a mirada  
De seus olhos azuis.*

*Leve corrente de ouro  
Que uma alma a outra alma com seus fios une  
Oculta simpatia,  
Que no profundo do ignoto ebule,*

*E que nas realidades da vida  
Perde-se e consome-se  
Como se perde uma gota de rocio  
Sobre as ervas que o sepulcro cobrem.*

## *EL MAL DEL SIGLO*

El paciente:

*Doctor, un desaliento de la vida  
Que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,  
El mal del siglo... el mismo mal de Werther,  
De Rolla, de Manfredo y de Leopardi.  
Un cansancio de todo, un absoluto  
Desprecio por lo humano... un incessante  
Renegar de lo vil de la existencia  
Digno de mi maestro Schopenhauer;  
Un malestar profundo que se aumenta  
Con todas las torturas del análisis...*

El médico:

*– Eso es cuestión de régimen: camine  
De mañana; duerma largo, báñese;  
Beba bien; coma bien; cuídese mucho,  
¡Lo que usted tiene es hambre!...*

## *O MAL DO SÉCULO*

*O paciente:*

*Doutor, um desalento da vida  
Que no íntimo de mim se arraiga e nasce,  
O mal do século... o mesmo mal de Werther,  
De Rolla, de Manfredo e de Leopardi.  
Um cansaço de tudo, um absoluto  
Desprezo pelo humano... um incessante  
Renegar do vil da existência  
Digno de meu mestre Schopenhauer;  
Um mal-estar profundo que aumenta  
Com todas as torturas da análise...*

*O médico:*

*– Isso é questão de regime: caminhe  
De manhãzinha; durma bastante, tome banho;  
Beba muito líquido; coma bem; cuide-se muito,  
O que você tem é fome!...*

**GEYLSON ALVES** – É licenciado em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande e pós-graduando em Tradução de Espanhol pela Universidade Estácio de Sá.

# EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO COM UM RUBAI DE RUMI

— LEANDRA YUNIS

## REFERÊNCIAS

SILVA, José Asunción. “El mal del siglo”. In: *Obra Completa*. Coord. Héctor H. Orjuela. Ed. crítica. 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. p. 74.

\_\_\_\_\_. “La musa eterna”. In: *Obra Completa*. Coord. Héctor H. Orjuela. Ed. crítica. 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. p. 205.

\_\_\_\_\_. “Melancolía”. In: *Obra Completa*. Coord. Héctor H. Orjuela. Ed. crítica. 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. p. 167.

\_\_\_\_\_. “Una noche”. In: *Obra Completa*. Coord. Héctor H. Orjuela. Ed. crítica. 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1996. p. 32-33.

Jalal Uddin Rumi de Balkhi (1027-1273), chamado também de Moulana (mestre), é conhecido mundialmente pela fundação da ordem Mevlevi de Konya (Turquia) dos dervixes rodopiantes e um dos mais conhecidos poetas da mística islâmica e da literatura do dito renascimento persa do século X, quando se reformula a antiga tradição páhlavi sob o cânones árabe e a tradição abássida. A sua produção poética foi difundida durante séculos entre os falantes de farsi, tadjique e dari (variações idiomáticas), turco, azeri, urdu e árabe, entre outras, atravessando eras e fronteiras até receber a atenção de ilustríssimos eruditos, como Ralph Waldo Emerson e Friedrich Hegel, quando então passa a ser vertida nas línguas ocidentais.

Sua obra magna e de maturidade é o *Masnavi Ma'nawi (dísticos essenciais)*, considerado um livro sagrado e apelidado carinhosamente de coração em persa; o poemário *Divan-e Shams-e Tabriz*, que segundo fontes biográficas e hagiográficas teria sido produzido sob inspiração extática, insere dentre os tópicos tradicionais do vinho e do amor místico o tema da dança devocional. Além dos gazéis dedicados ao mestre Shams de Tabriz e dos dísticos, Rumi também escreveu poemas estróficos e rubais que integram o *Divan-e Kabir* (grande livro) do poeta.

Na adoção do parâmetro de versificação árabe, os persas adotaram o ritmo do *rajaz* como matriz do rubai, composto por dois versos bipartidos e considerado por alguns autores uma forma poética nativa persa. Nessa forma, verifica-se uma tendência geral à isometria silábica, ao isomorfismo rítmico, a preocupação com a harmonia espacial e um uso frequente da síncopa, a fim de simplificar os ritmos estróficos e, assim, privilegiar os padrões poéticos e musicais bem como os recursos mnemônicos da tradição oral persa, também mantidos na hibridização

literária urdo-persa.<sup>1</sup> Ao conter em sua estrutura modular os padrões da escala melódica, alguns metros poéticos funcionam também como fórmulas musicais, que foram guardadas secretamente na poesia durante o medievo por causa das proibições que recaíam sobre a música.<sup>2</sup>

O *rubā‘ī*, “quadrado” em árabe, em geral destinado aos poemas de tema mundano, preferencialmente amoroso ou báquico, foi utilizado pelos persas também para assuntos existenciais e espirituais, uma vez que, simbolicamente, o quadrado indicaria não somente a matéria, mas também a experiência da alma ao longo da existência terrena. Quadrados ou retangulares, os jardins internos e as fontes das casas são protótipos do jardim paradisíaco e, tal como a *ka‘ba*, representam os jardins recônditos da alma, do coração, do espírito e da essência, que devem ser cultivados através dos quatro pilares do islã – oração (*salat*), caridade e purificação (*zakat*), jejum no Ramadã (*sawm*) e peregrinação à Meca (*hajj*) – em torno do primeiro pilar, que é a própria declaração da fé (*shahada*).<sup>3</sup> O quadrado é, por assim dizer, a representação geométrica do limite entre terreno e espiritual e, num sentido filosófico, da própria realização da essência através da forma.

#### Rubai 515<sup>4</sup>

ای روز بر آ که ذَهَبَا رُقصْ كنند جانها ز خوش بی سر و پا رقصْ كنند  
آنکس که ازو چُرخ و هوا رقصْ كنند در گوشِ تو گویم که گُجا رقصْ كنند

Āye rūz barā keh zarehhā raqs konand  
Ó dia levanta-te! Que os átomos dança fazem

Jānhā az-e khōshī bi sar ō pā raqs konand  
Almas de felizes sem cabeça e pés dança fazem

Ānkes keh āz ū charkh ū havā raqs konand  
Àquele que através dele esfera e céu dança fazem

dar gūshe tō guīm keh kojā raqs konand  
No ouvido teu direi em que lugar dança fazem

[1] PRITCHETT, 2003 APUD DEO; KIPARSKY, s/d.

[2] AMOOZEGAR-FASSIE, 2008, p. 33.

[3] CLARK, 2007.

[4] Número de identificação conforme edição crítica de FORUZANFAR, RUMI, 1207-1273 (1957).

Verificamos pela transliteração e tradução bruta destacada em escala de cinza os pés que, articulados aos sintagmas semânticos não cindidos pela disposição métrica, se entrelaçam na sintaxe de forma coesa e harmoniosa dentro da estrutura isossilábica do verso em dodecassílabos, conforme o padrão compositivo persa.<sup>5</sup> O ritmo estrófico, pertencente ao ciclo do *rajaz*, segue a versificação árabe<sup>6</sup> e o padrão prosódico da estrofe corresponde ao padrão modular da escala melódica musical persa *rast*, relacionado ao amanhecer.<sup>7</sup>

A catalexis no terceiro pé é habitual na versificação persa e árabe, mas é interessante seu uso justamente no ponto em que a ênfase semântica culmina com a rima anáfora, que é também refrão do poema.<sup>8</sup> Assim, o sintagma *raqs konand* produz a expectativa sonora de continuidade rítmica e a sensação de movimento tanto pela marcação e variação estrófica quanto pelo paralelismo do verbo dançar.

Para exemplificar os desafios envolvidos na tradução e recriação desse rubai quanto à função extática e coreográfica do ritmo, apresentamos a seguir três variantes de nosso exercício tradutório, que buscam respectivamente: 1) transpor os elementos rítmicos e prosódicos originais; 2) recriar a função extática; 3) explorar uma ligação concreta, cultural e histórica da poesia brasileira com a persa.

Para a primeira opção, mantivemos a rima verbal anáfora, destacando no segundo hemistíquo do primeiro verso uma variante de sentido em colchetes:

[5] MEISAMI, 2003, p.55

[6] Lembrando que as longas e breves sinalizam aqui somente o uso gráfico das vogais árabes, pois não correspondem à sua duração no padrão prosódico persa, que é tônico. Neste poema temos:

Ritmo *rajaz*: \_ \_ u / \_ \_ u / \_ \_ u \_

Descrição do *Bahr*: SSW/SSW/SSW (mustafa'ilun / mustafa'ilun/ mustafa'ilun)

*wazn* (ritmo estrófico): mustafa'ilun / mustafa'ilun / fa'ilun

*atanin* (fórmula mnemônica) persa: tan tan tanan / tan tan tanan / tan tanan

Sobre a métrica árabe ver Sánchez SANCHÁ, s/d; a relação entre prosódia e música em AMOOGAR-FASSIE, 2008; e ritmo estrófico persa em HAYES, 1979.

[7] Segundo a pesquisadora Amoozegar-Fassie os ritmos persas criados no ciclo do *rajaz* se relacionam as escalas dos *dastgah Bayat-e tork*, *Nava*, *Bayat-e Esfahan*, *Abu-ata*, *Rast*, *Dashtie*, *Shour* e *Sagah*. Cf. AMOOZEGAR-FASSIE, 2008, p. 61

[8] Denominado *radif* em persa, recurso que utiliza a repetição da mesma palavra, idêntica, na rima.

Desperta, ó dia! Os átomos dançam  
 Almas felizes que no giro dançam  
 Por Ele as esferas e o céu dançam  
 Te conto ao ouvido aonde dançam

[Almas sem pé nem cabeça dançam]<sup>9</sup>

Priorizando marcar a sintaxe original e o *modus operandi* da construção estrófica, distribuímos as tônicas de modo a quase mimetizar um ritmo musical que é utilizado nos rituais de audição mística sufi.<sup>10</sup> Entretanto, essa solução soa artificial em português e é preciso lembrar que o rubai é uma forma simples e popular.

Como correspondente musical da função extática, pensamos no samba, por sua inserção sincrética no cristianismo, tal como a arte mística no ambiente islâmico. Apesar das diferenças fundamentais, a umbigada, elemento coreográfico central do samba, simboliza a hierofanía da fertilidade cósmica, tal como a dança sufi representa o estado da unidade no Ser, tendo ambos um simbolismo erótico. Assim, ao modo de uma canção de samba, compusemos:

Vem chegando a alvorada, vem dançar!  
 Os céus giram, que beleza, vem dançar!  
 Nos passos do Criador, todos vão dançar!  
 O segredo disso vou te contar, vem dançar...

Na tradição árabe-persa, o ritmo se adéqua à melodia, enquanto no samba é a letra que se adéqua ao ritmo, porque a percussão é que centraliza a função extática, já que a divindade está relacionada ao tambor.

<sup>11</sup> Em todo caso, a dança agora tem ar de convite na aurora da boemia, onde dia e noite se confundem e mundano e espiritual também. Deus é o próprio dançarino, ideia apenas implícita no original.

Para evidenciar o vínculo histórico-cultural concreto efetivamente existente entre as tradições persa e brasileira, preferimos emular o repente, com seu tom provocativo e improvisado, cuja estrutura estrófica de coplas

em dodecassílabos iâmbicos teria provável origem andalusina<sup>12</sup> e cujo ritmo musical em que se recita, o côco, é de origem árabe<sup>13</sup> e a base da embolada, dança popular em que se sapateia nas sílabas tônicas do verso:

É sol que ráia e todo átomo que dança  
 Bate o pé, bate com o coração que dança  
 É por Deus que o alto todo do céu dança  
 Só em segredo eu te conto onde é que dança...

Esses exercícios, em vez de conduzirem a uma escolha, abrem a caixa de Pandora: atrelar sintaxe e estrutura rítmica; manter o fluxo entre pensamento e verbo e, inclusive, entre corpo e verbo; criar uma fórmula que reverbere...como?

Vem,  
 Te direi em segredo  
 aonde leva essa dança,

Vê como as partículas do ar  
 e os grãos de arei do deserto  
 giram desnorteados...

Cada átomo do céu,  
 feliz ou miserável,  
 gira apaixonado  
 em torno do Sol<sup>14</sup>

Esta versão, que circula livre pela internet inverte a sintaxe da quadra como num espelho convexo e surreal que derretesse a forma, tornando-a tripartite, fluida e leve, para respirar num ritmo ainda mais diáfano essa magnífica dança. ■

[9] “Sem cabeça e pé” é alusão a bola do jogo de pôlo, cujo formato não tem pé (base) nem cabeça (topo) e, por isso, gira à deriva no lance.

[10] O ritmo *samā'* (audição, do árabe), 10/8: DT ss DD Ts, (*D* grave, *T* agudo, *s* silêncio), é padrão prosódico do versículo corânico: *la ilaha il Allah* (não há divindade senão Deus).

[11] SILVA; AMARAL, 1992.

[12] CORRIENTE, 1980. É através sobretudo do elo com a cultura ibérica que elementos persas chegam até nós. Ver VIERA, 2001.

[13] O côco corresponde exatamente ao ritmo árabe *mal/fuf* em compasso 4/4: DD Ts.

[14] JALAL al-DIN RUMI, 1207-1273 (2013). Tradução Jorge José de Carvalho, poema de contracapa. Estes versos parecem basear-se numa canção tradicional que funde os rubais 515 e 442, como no “Poem of the atoms” de Aghili Salar para a trilha sonora filme Baba ‘Aziz (2005), do diretor tunisiano Nacer Khemir.

Tradução em: <http://lyricstranslate.com/en/poem-atoms-poem-atoms.html#ixzz4722GgqcK>

Versão musicada em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaNGDrKKasA>

**LEANDRA YUNIS** – Historiadora pela USP, Mestre e Doutoranda em Letras Árabes pelo Programa Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.

## BIBLIOGRAFIA

- AMOOSEGAR-FASSIE, F. (2008). *The Poetics of Persian Music: The Intimate Correlation between Prosody and Persian Classical Music*. Thesis for the degree on Master in Arts: Music. Vancouver: The University of British Columbia.
- CLARK, E. C. (2007) "The Islamic Garden: History, Symbolism, and the Qur'an" In: CORNELL, V. J (ed.) *Voices of Islam–Voices of Arte, Beauty, and Science*. Westport: USA: Praeger Publishers, v.4, pp. 93-110.
- CORRIENTE, F. (1980). *Gramatica, metrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quuzmán*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- DEO, A. e KIPARSKY, P. (s/d) "Poetries in Contact: Arabic, Persian, and Urdu." <http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/tartu.pdf>
- FARHAT, H. (1990) *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYES, B. (1979) "The rhythmic structure of the Persian verse", *Edebiyat - Jounal of Near Eastern Literature*. USA: University of Pensylvannia Press, n. 4, pp. 193-247.
- JALAL al-DIN RUMI, 1207-1273 (2013) *Poemas Místicos. Divan de Shams de Tabriz*. Seleção, tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. Attar Editorial: São Paulo.
- MEISAMI, J. S. (2003) *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry*. London: Routledge.
- RUMI, 1207-1273 (1957) *Kulliât-i Shams yâ Dîwân-i Kabîr*. Teheran: Amir Kabîr. Edição Badî Zamân Furûzânfar.
- SÁNCHEZ SANCHA, A. (s/d) *Introducción exegética a la métrica tradicional árabe. Awraq yadida* Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Número 7-8.
- SILVA, V. G. e AMARAL, R. (1992) "Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista", *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, ISER, v. 16, n.1/2, pp.160-184.

VIEIRA, B. M. (2001) "Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica", In: *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v. 14, pp. 121-132.

YUNIS, L (2013). "Extase, poesia e dança em Rumi e Hafiz." Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo.

# CIDADES BRASILEIRAS (SELECIONADAS), DE VILÉM FLUSSER

— TRADUÇÃO DE GABRIEL S. PHILIPSON

## RIO DE JANEIRO 400 ANOS (1965)

Pode parecer insignificante um período como este a leitores da região Mediterrânea. É possível que lhes pareça que as festividades, celebradas de modo carnavalesco na cidade de Guanabara desde o primeiro dia de janeiro e provavelmente ano adentro, não tenham nenhuma relação com este insignificante aniversário. O estado da Guanabara (chama-se agora assim o antigo Estado em que o Rio de Janeiro está) festeja, entretanto, um outro tipo de história. No barro primevo das terras banhadas por rios correntes, a roda do tempo roda de outro modo de como ela roda sobre o plano asfalto das estradas federais brasileiras. São outras medidas e outros relógios que medem aqui e ali a rotação dos períodos. O que ainda é presente em terras mediterrâneas, já é há tempos passado aqui, nas costas do Atlântico Sul, e o que ali concerne ao futuro, no Brasil não se pode diferenciar muito bem do presente. A diferença na experiência do tempo depende talvez do conceito de tradição. Ali as pessoas sabem-se inseridas no rio das gerações. Aqui, a gente sente que tudo o que se faz promete ou ameaça se tornar tradição. Ser um brasileiro há 400 anos: significa ser brasileiro desde a origem dos tempos. Ser um brasileiro há 20 anos: é ser um brasileiro antigo. Ao fazer 400 anos, o Rio é uma cidade velhíssima.

Como pela lei da queda livre, aqui a passagem do tempo é acelerada geometricamente. Os primeiros 200 anos da história cultural brasileira correspondem talvez, em poesia e novidade, aos últimos 10 anos. Na literatura, por exemplo, há um ponto de virada decisivo: o ano de 1922. Antes podia-se distinguir duas ou três tendências, depois as ‘escolas’ seguem-se umas às outras em arroubo impressionante. O mesmo vale, *mutatis mutandis*, para todos os fenômenos históricos. Para a economia não menos do que para a política, para a densidade populacional não menos do que para os costumes. O Brasil é mesmo, como se diz hoje em dia, “uma terra em desenvolvimento”. Como todo clichê, esse também possui um grão de verdade escondido sob uma casca de besteiras. Este artigo tem a intenção de descascar e tirar para fora esse grão, tendo como desculpa os 400 anos da cidade supostamente mais linda do mundo.

Sem dúvida a vivência da historicidade é uma consequência da liberdade. Apenas como ser-aí livre eu vivencio meu destino como história. História não é tanto aquilo que me acontece, mas o que eu faço acontecer. Ela é uma sequência de decisões que eu tenho que encontrar. Decisões são momentos de crise. História é uma sequência de crises. Apenas uma existência livre está em crise. Homens sem liberdade não

têm crise, e neste sentido não têm história e são “felizes”. Uma boa parte da “história” brasileira não é, nesse sentido, história. As decisões cabiam a Portugal, e os protobrasileiros viviam uma existência feliz, tropical, colonial, sem decisões. Nesse sentido, o Rio é pré-histórico. Um aroma agriadoce, leve, de saudade desta condição paradisíaca ainda é perceptível. É esse aroma que os turistas procuram. É, no fundo, esse “*locus amoenus*”, essa ilha paradisíaca que já as caravelas portuguesas que descobriram o Brasil procuravam. Mas o Brasil atual está um pouco mais ao ocidente do Éden. Desde as Guerras Napoleônicas, o centro das decisões se desloca cada vez mais da Europa, em um tipo de fissão nuclear, para leste e para o oeste. Cada vez mais decisões podem, com isso, ser encontradas no Brasil. E estas decisões possuem um alcance e um raio de consequências crescente. Ainda se conserva o ponto principal da liberdade no Norte, mas, na antecipação do futuro próximo, todos os atos têm aqui uma tensão decisiva. O Brasil se prepara para se tornar uma “potência”, não apenas no sentido geopolítico, mas também no nietzschiano, se tornar uma potência também como “vontade”. Assim, o Rio ainda não nasceu nem sequer uma vez nesse sentido, apesar de seu aniversário de 400 anos.

A vontade que aqui ameaça tornar-se de potência, isso é, passar a ser de potencial a efetiva, já atravessou em parte a fronteira entre ambas as áreas. A cultura material e espiritual desse país o prova. É possível realmente reconhecer a tendência do que está por vir, apesar de a realidade alcançada levar ainda em parte a marca daquilo que foi tomado emprestado – do europeu, do americano e do asiático. É da síntese criativa do tomado de empréstimo que cresce algo de novo. Novas formas e novos conteúdos vêm à palavra na arte figurativa e na poesia, na música e no cinema. Elas são expressões de uma nova vivência da realidade. Nelas, o ocidente fatigado é superado criativamente em direção a um novo efeito. Nesse sentido, o presente do Brasil é já o futuro do ocidente. Neste artigo, gostaria de dar atenção a um único aspecto dessa superação, a saber, à superação dos preconceitos.

Preconceitos não são exatamente conceitos [*Urteile*] antes do caso, mas sim conceitos que a tradição impõe a quem conceitua. Eles restringem-no em seu campo de decisão. O deslocamento do centro das decisões rompe no Brasil a cadeia da tradição, dinamita a crosta de preconceitos e limpa o campo das posições tomadas *a priori*. A consequência é uma sequência de conceitos tomados às apalpadelas que se comprovam em sua maioria como falsos. Mas a essas apalpadelas, a esses avanços e retrocessos, corresponde uma mentalidade do ser público, da generosidade e da tolerância, vivida, positivamente, como pura liberdade e, negativamente,

como vadiagem. Se for possível disciplinar essa mentalidade, o Brasil está se estabelecendo como a primeira civilização livre de preconceitos do ocidente. O aniversário de 400 anos do Rio é uma ocasião para aquele que está fora voltar sua atenção a este laborioso processo de formação.

## BRASÍLIA OU A CIDADE DE QUAL FUTURO? (1970)

Que a realidade não seja como deveria ser é uma crença que diferencia os homens dos animais. Esta crença é responsável pela cultura, significando a tentativa de transformar a realidade pelo trabalho de tal modo que ela se torne como deve ser. Assim, a cultura pressupõe claramente que não apenas se sabe que a realidade não é como ela deveria ser, mas também que se sabe, mais ou menos, como a realidade é e como ela deve ser. Sem dúvida, a gente sabe sempre melhor como a realidade é, e sempre pior como ela deve ser. A esta contradição se dá o nome de “progresso da ciência”, por um lado, e, por outro, de “crise dos valores”. Um excelente exemplo desta contradição oferece Brasília, talvez a maior obra cultural da última década.

Um método possível para se compreender a praticamente inacreditável *Fata Morgana* de mármore, ferro e concreto, de geometria concretista e símbolos surrealistas, conglomerada no planalto brasileiro infinito, parece ser o seguinte: imagine que ao fundar Alexandria, Alexandre não apenas quisesse centralizar o mundo helênico, mas também tornar a utopia de Platão real. E é preciso ter em vista que o império helênico de Alexandre contradizia em muitos pontos a utopia platônica que se dedicava claramente contra a estrutura deste tipo de império. Ao se projetar esta imaginação à Brasília, começa-se a compreender o processo inacreditável que está acontecendo ali.

O império alexandrino corresponde nessa projeção ao grande Brasil de Kubitschek, e a utopia platônica, à cidade do futuro de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Contudo, as dimensões brasileiras são bem maiores do que as helênicas, o projeto é mais ousado, e os métodos para alcançá-lo são igualmente mais revolucionários e pacíficos. Mas também não se pode comparar em profundidade a contradição entre o Grande Brasil e a cidade do futuro com Platão e a Alexandria de Alexandre. Sabemos mesmo muito menos do que os antigos o que deve ser.

O Grande Brasil é um valor daquela tradição megalomaníaca que distingue um aspecto central dos modernos. (O adjetivo “grande” desperta nos leitores alemães com certeza certas recordações). No Brasil, essa tradição se latinizou, o que significa, neste caso, ter recebido conotações cartesianas. Para realizar o grande Brasil, a ideia seria desenhar uma cruz no centro geográfico do gigantesco país, que tem a forma de um quadrado losango. Leve-se em consideração que o quadrado, fora das extremidades

Nordeste e Sudeste, é vazio, e que nisso está o motivo porque o gigante Brasil ainda está provisoriamente deitado em berço esplêndido. Nessa cruz cartesiana se edificaria o grande cruzamento de avenidas. Significa que dali em diante se estenderia vias arteriais de asfalto, de ferro e de eletricidade, para formar o foco em diante o quadrado brasileiro. Essas artérias seguiriam na direção do Nordeste sedento, faminto e populoso, para introduzir as massas subdesenvolvidas no processo cultural, social e científico. Na direção Sudeste, para que a sociedade empreendedora, avançada, que se desenvolveu rapidamente e que se encontra na costa, arranke e se libere em direção ao Oeste. Em direção ao Norte e Sul e para todas as direções do Oeste, para povoar as regiões vazias do país repentinamente e de uma só vez e para dar acesso à cultura (e não de modo vacilante e gradativo como nos Estados Unidos do século passado). Transportar-se-ia, da beleza tropicalmente lasciva da colina do Rio, o coração do Brasil para os planaltos sóbrios, frescos e claros do centro. Ali se forçaria a síntese dos inúmeros elementos da sociedade brasileira e se atingiria a identidade brasileira como o núcleo de uma nova potência mundial. Tudo isso empreendido levando em conta as dificuldades econômicas, sociais e culturais, que, junto com os perigos a elas ligados (por exemplo a inflação, o choque de diferentes níveis de cultura, etc.), foram aceitas conscientemente, estando todo o processo engendrado a partir da vontade de um povo provisoriamente pobre. É difícil encontrar um paralelo para a grandiosidade de uma determinação como essa na história.

A cidade do futuro é um valor ancestral, ao menos tão antigo quanto a Bíblia, e Platão, Agostinho e Hobbes pertencem a seus professantes. Mas hoje esse valor possui uma página completamente nova: a cidade do futuro é onde mora o novo homem, ou seja, o homem que superou a alienação com a tecnologia, a qual lhe permite, de modo nunca antes imaginado, levar uma vida feliz. O novo Brasil não é nada senão um pretexto a quem persegue um valor como esse. Esse pretexto lhe oferece a possibilidade única de alcançar o futuro, por assim dizer, do nada e no nada – uma cidade que igualmente destaca e ultrapassa a técnica. De certo uma cidade que é um aparato sincronizado, mas que foi construída de tal forma que não impede o desenvolvimento orgânico do homem e dos grupos, mas, antes, o possibilita de modo adequado. Uma cidade com centros claros e grandes de se morar, de se divertir, de cultura, de ensino e de trabalho, mas de tal modo que esses centros se ramificam organicamente em pequenas unidades e essas ramificações permitem de modo dinâmico o crescimento destas unidades e do todo. Uma hierarquia, portanto, que transforma igual e constantemente a si mesma e

a posição dos indivíduos e dos grupos no interior da própria hierarquia. Uma estrutura aberta, para falar ciberneticamente. Uma cidade na qual faz sentido viver.

Para realçar esse sentido, a cidade é igualmente aparato e símbolo, máquina e mensagem. A planta da cidade é um avião como símbolo do futuro que se inicia. O corpo do avião é o centro da administração com o eixo monumental, a praça dos três poderes e a esplanada dos ministérios e dos palácios administrativos. Essas duas semiesferas do parlamento são símbolos da independência mútua das duas casas, e também de como elas formam, como casa inferior e superior, um todo esférico. A asa leste do avião é ou estruturada em blocos habitacionais gigantescos que, por sua vez, constroem unidades habitacionais independentes uma das outras, ou cubicamente dividida em casas unifamiliares que constroem unidades maiores de vida. Cada grupo é autônomo, tem suas próprias lojas, escolas, igrejas, clubes esportivos, mas estão também inscritos no todo da cidade, pois sua zona corresponde às posições hierárquicas dos moradores inseridos na sociedade e essa posição reflete na qualidade das instalações. A asa oeste, ainda não desenvolvida, deve unificar em alto grau a vida social e cultural da cidade. Ou seja, uma cidade que projeta o novo homem foi projetada para que este projete a si mesmo. Pode-se caracterizá-la do melhor modo assim: a cidade sem cruzamentos, a cidade de parâmetros abertos, ou seja, de futuro ilimitado.

Provavelmente a grandiosidade desse planejamento é ainda mais impressionante do que aquela que tem o grande Brasil em mente. Ambos os valores segundo os quais Brasília foi projetada se contradizem de modo evidente. No grande Brasil não haveria lugar para o novo homem, pois o que quer que seja o novo homem, não faz sentido chamá-lo de brasileiro. E, caso fosse preciso, o novo homem não saberia o que fazer com o grande Brasil, pois o que quer que seja o grande Brasil, este não é a utopia do novo homem. Essa contradição básica é perceptível em toda parte no Brasil. Ela é responsável por ambos os valores fundamentais se deformarem, na medida em que o Brasil se transforma em realidade – o valor do novo homem ainda mais comprehensivelmente do que o do grande Brasil, já que este é mais fácil de ser realizado do que o da vida feliz.

Vale dizer que embora os dois valores possam parecer tão temerários, suas concretizações estão sendo tentadas e estão em execução em larga escala. Vias, estradas e canais de comunicação foram cravados na mata virgem e na estepe desértica, e centenas de milhares de pessoas abandonaram seus lares para se estabelecer em Brasília e na beira das ruas. A macumba nordestina e a música eletrônica do Sudeste preenchem igualmente as noites de uma região que há pouco ainda era selva. E apesar das

mudanças frequentes na administração do país, esse imenso processo, que dura já por volta de uma década, não pode mais ser revertido.

Quais são seus resultados provisórios? Sem dúvida a geografia do país se alterou, e sem dúvida está surgindo um novo tipo de homem. No que diz respeito à geografia, permanece de lado em que medida ela impulsiona o grande Brasil ou se ele também iria se desenvolver sem essa mudança. Mas, quanto ao novo tipo de homem, não há dúvida que ele apenas de muito longe assemelha-se ao novo homem. Não é o ideal daqueles que projetaram Brasília que o funcionário seja descolado, que a dona de casa se acurrale em um quadrado minúsculo, que a criança, geometricamente enclausurada, cresça no quintal de trás, que, enfim, a família se conecte com o mundo apenas pela televisão. Essa não é a cidade da vida feliz em comparação, por exemplo, com o Rio de Janeiro que foi deixado para trás. Em Brasília, logrou-se até mesmo fazer cintzentas e feias as brasileiras charmosas, femininas e graciosas, uma consequência do super-harém em que vegeta seu destino. É capaz que o homem de Brasília seja realmente – *horribile visu* – o homem do futuro, isto é, o homem no aparato triunfante, e nesse sentido, é capaz que Brasília realmente seja um modelo para todas as cidades do futuro. Mas não era isso o que se queria.

Tal descrição da cidade poderia suscitar a impressão de que se tivesse derrubado mutuamente dois planos que se cruzam um com outro. A impressão não seria correta. Pelo contrário: Brasília é um exemplo colossal de que o homem não apenas faz planos para modificar radicalmente a realidade, mas de que seus planos podem se transformar em realidade para também radicalmente transformá-la. Igualmente, contudo, Brasília é um exemplo para o fato de que o homem não sabe o que ele quer, ou, o que é o mesmo, de que ele quer igualmente coisas contraditórias entre si. Nesse sentido, ainda mais do que para o grande Brasil ou para o novo homem, Brasília é um modelo para toda a humanidade. É bem possível que Brasília seja escolhida pelo historiador do futuro como um exemplo para a crise dos valores no século XX, já que é um fenômeno que surgiu da crise e que a espelha.

## BRASÍLIA OU PROJETOS FRUSTRADOS (1970)

O artigo a seguir é consequência de uma vivência e se propõe a pensar o vivido captando com pensamentos duradouros o que paira na aparência vacilante. Esse trabalho irá tentar realizar este intento algo precipitado do seguinte modo: primeiro, será descrita a sensação que Brasília despertou em um visitante, que se colocou de modo artificial e ingênuo, isto é, em um visitante que procura se aproximar fenomenologicamente da cidade. O visitante chegou da estrada que traz de São Paulo. Em segundo lugar, será empreendida a tentativa de analisar o fenômeno Brasília de tal modo que algo de sua essência apareça. E em terceiro, serão erigidas conclusões dessa análise. Isso tudo será empreendido porque a vivência Brasília é de um modo tal que é capaz de modificar ao menos alguns aspectos da vida de quem a vivenciou.

A estrada que vem de São Paulo cruza, depois de deixar o Estado de São Paulo, dois rios que irão formar o Rio Paraná e, em seguida, o Rio da Prata. Entre eles está a estepe triangular do Triângulo mineiro. Então ela sobe um pouco para o planalto [*Hochebene*] brasileiro, o chapadão sem fim, o planalto [planalto]. Na literatura brasileira, ele foi muitas vezes descrito. Ele é, por exemplo, o palco para a grandiosa obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Ele mantém-se indescritível. Mas está lá, um desafio de primeiro grau (algo como a Lua), e não deve permanecer indescrito. Seria possível definir Brasília como a tentativa de não deixar que o chapadão permaneça em folhas em branco. Todavia, ele não tem nenhuma dimensão habitável pelo homem e impede qualquer tentativa de se orientar. Como pode se descrever algo sem medida para nós? Talvez o melhor modo seja como um nada no qual a seguinte pergunta se impõe: “Por que há algo em geral?” Pois no nada há algo, e o chapadão não é um deserto no sentido mais desértico e terrível dessa palavra: há inumeráveis seres vivos, crescidos nas ondas das colinas que se sucedem monotonamente sobre o azul sem nuvens e sem compaixão do céu ilimitado. Afligidos, encurvados, suas extremidades áridas fantástica e pateticamente alargadas, arbustos do diabo. Aqui e ali um vale escondido, só vistos quando se chega muito próximo, pululantes em voluptuosidade tropical, vigiada por uma espaldeira de buriti, as famosas veredas. Tudo isso estende-se por centenas de quilômetros ao leu em qualquer direção sob o olhar à espreita do abutre ávido e circundante. Se, outrora, tivesse ocorrido nessa paisagem uma revelação à humanidade (como por exemplo

aconteceu em Sinai), tal revelação necessariamente seria do modo de um maniqueísmo como o de Sinai? Este, portanto, os bastidores teológicos de onde Brasília se destaca.

Brasília, a capital federal do antigo império, a dos talvez muitos impérios universais vindouros. De qualquer modo, a capital de um país rico, não de um pobre, subdesenvolvido. Super-humano, que trata com desprezo o humano, que ultrapassa todos os limites das ordens de grandeza humanas. Uma cidade, portanto, imperial, tal como o chapadão ainda que também em contraponto a este. E tal como o chapadão, essa inumanidade em Brasília também é igualmente entusiasmante e horrível. Impõe-se espontaneamente comparações com o México, a Babilônia e o Egito, pois sempre se está à procura de ancorar o novo no velho para pôr o inaudito em um lugar a que já previamente pertence. Mas as comparações que se impõem trazem ainda mais ao campo visual a diferença do novo em relação ao velho. Por exemplo, o ponto focal de Brasília, a praça dos três poderes. É fácil e recorrente chamá-la de faraônica. Mas as pirâmides são símbolos para a transcendência da morte, e diante de tal majestade o homem torna-se comprehensivelmente verme. A praça dos três poderes, ao contrário, é um símbolo gigante para uma formação do direito público do século XVIII que sempre foi estranha ao Brasil, nunca funcionou corretamente, e hoje menos ainda. Do ponto de vista de um tal caráter duvidoso, o papel dos humanos não está tanto em ser verme, mas parafusos e arrebes. Com efeito, sente-se não apenas como que encolhido, mas também “instrumentalizado” nas enormes plataformas que formam uma espécie de palco das principais ações estatais futuras entre o supremo tribunal e o palácio do governo. E sente-se como uma demonstração da falta de sentido da existência instrumentalizada que estejam momentaneamente vazias as famosas meias-esferas do parlamento que repousam na plataforma e que dramaticamente a arrebentam: como a problemática da relação entre símbolo e significado. Esta não havia no Egito, e o significado das pirâmides continuou, ele mesmo, ainda fora de questão até quando elas se desmoronaram. Mas o significado dos três poderes já está em questão durante a construção de Brasília.

Uma rua triunfal segue de modo babilônico deste ponto até o santuário da contemporaneidade – a estação rodoviária, o grande cruzamento de ruas. É o eixo monumental [Eixo Monumental], o eixo monumental [*Monumentale Achse*]. Em torno dele, portanto, giram cidades, impérios e, talvez, no futuro, a esfera terrestre, que podemos adivinhar atrás do horizonte aberto do Chapadão presente em toda parte. Provisoriamente ele ainda está um enorme vazio [*gähnend leer*], cujo “bocejo” [*Gähnen*] é não só por um tédio infinito, mas também por um abismo sem fundamento

[*bodenlosen*]. Mas este tédio abre-se, ao olhar visionário (e qual olhar não é visionário em Brasília?), em um panorama do futuro: em frente a ele as estradas geometricamente flanqueadas de blocos enormes dos ministérios, em frente ao esqueleto da catedral (chamada jaula do Espírito Santo) e em frente à pirâmide em degraus do teatro municipal apinha-se a massa rejubilante das formigas garimpeiras e dos enviados e embaixadores de Marte e Júpiter que veneram entusiasticamente o grande irmão do século 22. E basta com isso de jactância aos aspectos monumentais de Brasília; que sejam omitidos por questão de bom gosto sua pompa, seu esplendor e sua nova prosperidade. O homem é, enfim, “ultrapassado” e, com isso, também o é a tradição dos homens como medida de todas as coisas. Mas os gregos tinham a palavra “húbris”, e a Bíblia tem uma passagem que versa sobre a Torre de Babel.

Com efeito, a desmedida para o homem aponta não apenas para o grande. Aponta também para o tornar miniatura, o tornar mínimo: brevemente, o mini é uma de suas metas. E de fato a grande ave Brasília estende uma asa ocidental (a oriental ainda não se levantou), que poderia ser denominada arcaicamente de um “quarteirão de moradia”, que é um triunfo do pequeno. Isso, embora o plano seja quadrado, e não pentagonal; mas, de resto, tudo concorda perfeitamente. Trata-se de casinhas de miniaturas, cubículos, em diferentes níveis de bem-estar e de decadência que se ordenam por quadra e superquadra. E apresentam-se os pátios internos, nos quais a vida se passa, em torno dos enormes blocos habitacionais com centenas de minúsculos apartamentos de hierarquias idênticas, com suas cozinhas negligenciadas e toaletes, e cujas frentes suntuosas dão para o nada externo. Pois Brasília é uma cidade sem ruas. Lojas e comércios, escolas e cinemas, clubes e igrejas estão alojados no único centro de uma única quadra. Ali as crianças brincam, protegidos do Chapadão e do trânsito, ali as mulheres relacionam-se, ali é atada e desatada a suave fita do amor, ali sonham os homens com o grande futuro. As pernas dos primatas pertencem ao passado, e, do ponto de vista das leis biológicas, elas ficarão sem dúvida atrofiadas. É ali, sobretudo, que o novo homem está em devir.

O endereço desse alfa, beta e gama consiste de algarismos e letras que revelam para os iniciados em qual ministério o cidadão trabalha e qual cargo exerce, quantas crianças ele tem, e quando ele se mudou para Brasília para trocar Copacabana por esse paraíso. De qualquer modo, e por motivos indecifráveis, a prefeitura modifica periodicamente os algarismos dos endereços, de modo que encontrar um amigo através da igualdade cartesiana dos locais torna-se um empreendimento sem esperança, e, ao mesmo tempo, a única aventura que Brasília oferece. Pelo

mesmo motivo, talvez as crianças ainda não nascerão com endereços geneticamente predeterminados na barriga. Pois, além disso, manda sobre todos, como providência, a NOVACAP, a prefeitura que planeja a nova capital, uma espécie de grande vaca e *magna mater*, embora em forma de aparato. A grande mãe NOVACAP e suas crianças pequenas e crescidas, os funcionários. Assim é Brasília, a cidade-lua do futuro.

Ocorre que ela não é exatamente assim, pois no pano de fundo, e oficialmente desconhecido, esconde-se a cidade livre [*Freie Stadt*], a cidade livre [Cidade Livre]. Um faroeste com comerciantes e negociantes, bordéis, locais de dança, casas de madeira e estradas de terra, miséria e doença, dança e canto, com igrejas e magia negra. Ali moram os trabalhadores que constroem Brasília e para lá viajam os funcionários. É uma cidade humana, e, sobre ela não devemos gastar mais saliva. Conhece-se isso. E tudo isso se assenta, para centenas de milhares, no panorama vazio da lua, no nada que Guimarães Rosa começou a descrever como “nonada” (no nada).

## A CIDADE DOS FEDORENTOS (1985)

Ouve-se ser próprio das cidades que elas declinem em escombros e cinzas, mas é inaudito que de cinzas e escombros possam surgir. O inaudito de um tal alvorecer possui ao menos três motivos: primeiro, não estamos acostumados a ver fenômenos culturais de modo circular. Por exemplo, acreditamos, na ruína do Ocidente, não necessariamente no seu alvorecer posterior. Segundo, “cinzas e escombros” não são para nós fundamentos de uma cidade, mas seus resultados, de tal modo que não se deveria dizer, na verdade, que uma cidade teria se declinado em escombros e cinzas, mas se arruinado na forma de escombros e cinzas. E, terceiro, temos para nós estranhamente que alvoreceres são melhores do que ruínas: acreditamos que escombros e cinzas são indignos de um alvorecer. São Paulo pode, contudo, nos ajudar a descartar esse preconceito. A cidade está arruinada e está novamente alvorecendo. Ela consiste de entulho e a sua ruína nos anos 50 era mais bonita e agradável do que o seu atual alvorecer.

O que acontece em São Paulo é bastante didático. Não apenas porque os três preconceitos mencionados – o contra o ciclo, o contra o fundamento e o contra a ruína – ali são varridos e através disso torna-se clara a verdadeira situação: a cultura se desenrola como a natureza, seus fundamentos são desagradáveis, e é mais agradável viver na decadência do que no desenvolvimento. No entanto, para além disto, deve-se ver e vivenciar didaticamente o que de fato se quer dizer com o conceito de “poluição”. Com efeito, esse conceito está a ponto de tornar-se clichê, e começa, como se espera dos clichês, a se debater às cegas – lamentavelmente, pois o “ambiente” (qualquer que seja) parece digno de um ver incondicional e não deveria ser acobertado com ideologias. Em São Paulo pode-se vivenciar que está na hora de dar à luz, ao lado das ciências da natureza e humanas, também a uma ciência do fedor, do barulho e da crueldade, ou seja, uma ciência do lixo. Que não se diga que uma tal ciência esteja a ponto de ser empreendida, que a ecologia se relaciona com detritos, a arqueologia vasculha restos de cozinha e a psicanálise não teme revolver os cantos mais repugnantes da alma; o fenômeno São Paulo exige o reconhecimento destes três campos de realidade – natureza, cultura e lixo – e o da nossa condição através destes igualmente considerados. Também o campo lixo demanda ser pesquisado sistematicamente. Apenas uma ciência do lixo pode atualmente salvar os habitantes de São Paulo de uma morte pelo fedor, do contrário inevitável.

Os ambientalistas do assim chamado mundo desenvolvido, Madame Bardot, por exemplo, que chora pelas foquinhas, ou os antiatómicos in-

dignados, e, no entanto, violentos, colocam um problema ideológico: eles são “de direita”, porque se voltam romanticamente para a natureza, ou “de esquerda”, porque furiosos contra a sociedade do consumo? Ou eles são mesmo “novos”, quer dizer, neodireitistas ou neoesquerdistas? Não se pode entrar em tais picuinhas no caso de São Paulo, o que naturalmente não impede os paulistanos de discutir profundamente o problema dos “verdes” europeus sem sequer tematizarem o problema ambiental de São Paulo. Um não tem nada a ver com o outro.

Em São Paulo, os ambientalistas não são um problema político, mas uma questão privada: qual gota para ouvido, cataglosso, inalador e colírio devo utilizar? Uma vez que eu preciso superberrar mais alto que a cidade quando eu falo, que preciso fazer a comida supercheirar para além do fedor da cidade quando eu cozinho e que preciso perfurá-la através do denso e do rarefeito (“denso” refere-se ao ar e “rarefeito” à gasolina), o ambiente não se representa como um espaço público (uma “república”), mas como um espaço privado limitado, algo como um cárcere. O ambiente deixa de ser um problema político e torna-se um existencial, assim que ele me importuna – e isso vale em geral para todos os perigos políticos então existentes, agora, contudo, tornados existenciais: não posso politizar aquilo que tem a ver diretamente comigo e que me faz correr perigo de vida, mesmo quando eu sei que o perigo vem de um espaço público. É totalmente absurdo apenas falar, quando se está em um ar de uma república que não deixa ver ao redor, como, por exemplo, do sistema partidário ou da assim chamada “abertura”. A vida republicana pertence também o olhar no rosto do próximo: tomar decisões olhos nos olhos. Onde o ar é demasiado marrom, o barulho demasiado alto e o trânsito demasiadamente intenso, aí não é possível nenhuma discussão de vida política: a comunicação é impossível. “Viver politicamente” significa transformar-se com os olhos postos nos outros para os modificar, significa, portanto, “tornar público” [Veröffentlichen]. Dado que em São Paulo não existe “abertura pública” [Öffnung] para tornar público (o ambiente é demasiadamente imundo), não há em geral problema político algum. Dito de outro modo: onde o ambiente é um problema existencial, não há nada de político que poderia me atingir. Todavia somos atingidos pela poluição, seja dos gases dos escapamentos, seja da gritaria do eco elevado dos assim chamados acontecimentos. Mas estes, vindos do além do horizonte da sujeira das notícias que nos penetram, servem apenas como pretexto para que os problemas existenciais sejam denegridos.

De tal escombro e de tais cinzas está alvorecendo, então, uma gigantesca cidade no horizonte da humanidade espantada. Não como uma espécie de fênix, também nem um pouco como, da lama, a flor de lótus,

mais como um dragão cuspidor de fogo que escapou de répteis escorregadios. (Tendo em vista os milhões de paulistanos japoneses deve-se ressaltar aqui que, no Oriente, o dragão tem o papel de uma espécie de anjo para nós). É possível que um europeu ingênuo e paternalista ao vir voando do Rio, estando o avião preparado para pousar e tendo atravessado a imensa cortina de poluição que encobre São Paulo, observe aterrorizado a paisagem que se oferece a ele, arregale os olhos e pergunte: “o que é isso, pelo amor de deus?”. É uma reação natural ao inesperado acontecimento que despreza as dimensões demasiado humanas.

É difícil dizer o que é isso que o viajante descobre ali. Poderia ser uma cidade do futuro, na qual homens de culturas heterogêneas procurariam criar, por magia, uma segunda Manhattan. Poderia ser uma *Fata Morgana* que teria atraído bem mais do que dez milhões de homens de todos os cantos do mundo para que então abandonem seus destinos a uma morte pelo fedor. Poderia, porém, também ser uma versão de uma monstruosa fazenda de escravos, na qual os supervisores moram em edifícios luxuosos e os escravos em milhões de cabanas de lata e todos esfalfam-se para fazendeiros *gentleman* dos Estados Unidos, da Europa e do Japão. Pode ser. Poderia, evidentemente, também significar algo bem diferente, mas não antes de uma revolução jamais vista. Mas tudo isso pode apenas ser, se muito em breve acontecer algo para salvar os enfermos sob o céu castanho amarelado. ■

**ORIGINAL**

FLUSSER, V., 1994. *Schrifte*. Band 4. Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung. Mannheim: Bollmann Verlag. Págs. 267 a 286.

# PIRO CLAS TOS

Do grego piro + klastós, -é, -ón.  
Fragmentos de fogo expelidos durante  
a erupção e que solidificam.

# ENSAIO POR UMA AULA ESTRANHA; OU SOBRE LITERATURA E PALAVRA.

— DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

[...] *D'un côté, la jouissance est marquée par ce trou qui ne lui lasse pas d'autre voie que celle de la jouissance phallique. De l'autre côté, quelque chose peut-il s'atteindre qui nous dirait comment ce qui jusqu'ici n'est que faille, béance dans la jouissance, serait réalisé?*

*C'est ce qui, chose singulière, ne peut être suggéré que par des aperçus très étranges. Étrange est un mot qui peut se décomposer — l'être-ange [...]*

LACAN (*Semináire XX: Encore*)

**C**onta a testemunha — quase titulada em Filosofia, mas que desistiu pouco antes de concluir, a fim de transferir-se para o curso de Audiovisual — que em certa aula, durante uma greve geral, o professor, no caso o grande especialista (e tradutor) de Hegel na Faculdade, chegou à sala com um olho muito roxo, potencialmente esmurrado; e aquela aula deveria ser sobre Rousseau, mas ele, com seus modos de colono alemão, desatou a falar em *Empfindung, Geschichte, Ideelle, Einbildung*... Neste momento, um corajoso aluno levantou-se (corpo / voz) e disse:

— Sr. Professor, eu li o texto e não é nada disso.

O hegeliano, assustado:

— Como não?... — e houve um incomensurável silêncio, durante o qual aquele aluno, agora consciente dos riscos que corria se empreendesse, mais além, explicar-se ou explicar Rousseau, manteve-se calado; ora, o catedrático, num acesso de honestidade e bravura, atinou: — Vamos ao texto!

Pedaços de madeira se chocaram com outras tábuas; abriram-se.

Rente ao texto, feita a leitura em voz alta, publicamente constatada a razão do aluno, ainda pôde dizer:

— O que vocês queriam?! — obviamente não esperou por quaisquer respostas, e com a idêntica postura de seu mestre quando decretara a morte da Arte, esquartejada e ultrapassada pela Filosofia Ideal, ele atirou: — A Didática está morta!

\*\*\*

A aula pode ser citada num texto acadêmico? Ou ela não tem legitimidade para tanto?

(Falo da simples e cotidiana aula brasileira, texto essencialmente oral e confuso; não a aula francesa, texto escrito, por vezes mais publicável que escutável —e é por isso que Barthes fala da aula como espaço criado para que um possa falar muito sem ter que escutar—; nem aquela lendária aula alemã do século XIX, prestes a virar livro a partir das notas, não menos confusas, dos alunos. Como se vê, a confusão a todos atravessa.)

Esquecidas por ora todas as tecnologias modernas da gravação, da reproduzibilidade técnica —e consequentemente: do controle—, quem poderá comprovar que o professor disse realmente o que eu afirmo como tendo sido (ou como tendo saído de) sua voz, numa aula? Uma proposta de solução seria o cotejo com notas de aula de outros alunos (mas logo imagino que isto não ressolveria, pois cada ser se apropria como bem quer dos ditos alheios); outra proposta seria a oitiva do professor, quem, no entanto, poderia reconsiderar o que falou / dizer que estava apenas citando x e inclusive discordando de x / ou não lembrar do que falou / ou deliberadamente mudar de idéia, repensar, desmentir-se.

(É sábio reprová-lo por isso? / Mais sábio é mudar de idéia, às vezes)

Outrora, num curso sobre “Literatura e História na América Latina”, na aula sobre Vanguardas, perguntei, interessado na teorização do ministrante, se ele já havia publicado aquilo, e onde. Algo insultado, ele respondeu que é preciso pensar muito antes de publicar.

Do que concluo, satisfeito, que não é preciso pensar muito antes de proferir algo numa aula: abertura ao pensamento imediato, e ao devaneio mediato.

\*\*\*

No primeiro encontro do curso intitulado “Do Sofrimento: Questões de Literatura e de Ética”, Marcos Piason Natali afirma que o ensino da

literatura é algo estranho; ou, mais exatamente, que habitamos “estranhas instituições formadas para ensinar a leitura”.

Necessito, impreciso, perguntar: diante de que estranheza nos sentamos?

Foi por esta palavra —estranho— que traduziram o *Unheimliche* freudiano. E, incomum dizer: suponho que haja mais sinônima entre estes longínquos termos do que estamos<sup>1</sup>, geralmente, dispostos a aceitar.

[1] “Nós”, aqui, esvaziado da pretensão de verdade coletivamente corroborada, refere-se apenas ao(s) leitor(es) e eu(s) — e estes três parênteses de agora são apenas a esperança da multiplicação, ou da comunidade.

De um modo geral, Jentsch não foi além dessa relação do estranho com o novo e não familiar. Ele atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual; de maneira que o estranho seria sempre *algo que não se sabe como abordar*. Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente. (1976, p. 277) (grafei)

Freud pretende ir além da “literatura médico-psicológica” ao demonstrar que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976, p. 276, 277). Sua constatação parte de casos clínicos e vem a ser confirmada pelo uso lingüístico; antes, por uma atenção diferenciada do mais singelo procedimento morfológico: *Unheimliche*, sendo *heimliche* (doméstico), *heimisch* (nativo), e *un* a partícula de negação, de oposição, ou, aí diz Freud, de repressão.

A ‘negação’ e a ‘oposição’ mantêm no ar aquilo que contradizem; todavia, falar em ‘repressão’ deixa ainda mais claro(a) a permanência do que se nega.

O psicanalista inicia um cotejo com outras línguas, mas logo desiste e volta ao alemão, que ele, aliás, também considera uma língua estrangeira. Em sua pesquisa pelo léxico, sobretudo o dicionário de Daniel Sanders de 1860, ele encontra uma definição retirada de Schelling, em meio a outros exemplos mui curiosos (e também advindos da Literatura, ainda que os nomes dos autores não tenham sido revelados).

... ‘*Unheimliche* e imóvel como uma imagem de pedra.’ ‘Uma névoa *unheimliche* chamada nevoeiro da colina.’ ‘Esses jovens pálidos são *unheimliche* e estão tramando Deus sabe que desordem.’ ‘“*Unheimliche*” é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz’ (Schelling) — ‘Encobrir o divino, cercá-lo de uma certa *Unheimlichekeit*.’ (apud Freud, 1976, p. 281)

Notemos, de início, como o dito filosófico/literário, sobretudo o de autoria expressa, passa a integrar, tão natural quanto desconcertadamente, o léxico —e, de imediato, passa a complicar o já não tão fácil sentido—. Por que ele, o estranho, *deveria* ter permanecido oculto? Por uma obrigação moral? Ou identitária (a fim de preservá-la)?

Quem joga com esse caráter secreto, obscuro, não é Aquele que detém a luz na qual o estranho, afinal, e sempre, irrompe?

Enquanto que o significado I de *heimliche* é: “pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, etc.”; o significado II que o dicionário de 1860 ensina é: “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros”. As fronteiras conflituosas entre um significado e o outro, entre o Um e o Outro, interessam sobremaneira a Freud: “entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimliche’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimliche’” (1976, p. 279, 280, 282). {Idêntico ao oposto? Um conservador diria que essa palavra é exatamente o que se pode chamar de equívoco}. Trata-se da confusa proximidade que o significado II apresenta com relação à palavra oposta, isto é, à versão acrescida da partícula repressora. O caso é ilustrado com outra intromissão literária/ filosófica ao léxico, ora da pena menos canônica de Karl Gutzkow. E o dicionário é taxativo em condenar tal forma de cizânia.

Cf: “Os Zecks [nome de família] são todos ‘heimlich’.” (no sentido II) “Heimlich? O que você entende por ‘heimlich’?” “Bem,... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.” “Oh, nós chamamos a isso ‘unheimlich’; vocês chamam ‘heimlich’. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeitoso acerca dessa família?”” (Gutzkow). (1976, p. 280)

Início do décimo segundo capítulo da *Lavoura arcaica*: “(...e é enxergando os utensílios, e mais o vestuário da família, que escuto as vozes difusas perdidas naquele fosso, sem me surpreender contudo com a água transparente que ainda brota lá do fundo;” (1975, p. 72).

Cessa algo da contradição entre os significados I e II se entendo a casa como um esconderijo, ou o próprio estabelecimento da família como uma sonegação da comunidade? Cessa se acreditar na segunda postulação da psicanálise, da qual, por conseguinte, há algo secreto e suspeitoso acerca de qualquer família? Isto se considero, ingenuamente, que o primeiro postulado psicanalítico é o da simbologia desejosa e recalcada do sonho; e o segundo, então, o da sexualidade latente da

criança e o papel ativo e passivo do pai e da mãe nesse romance familiar, e estranho. O segredo e a suspeita, pergunto quase outra vez, são da ordem da moral?

A Constituição de 1988 desta Nação, cujo nome vem da brasa, estabelece, nos incisos X e XI do Art. 5º, o seguinte:

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

XI - a casa é asilo inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo penetrar sem consentimento do morador, salvo em caso de flagrante delito ou desastre, ou para prestar socorro, ou, durante o dia, por determinação judicial;

Atentem que, durante a noite, nem a “determinação judicial” vigora.

Em Freud, encontro já estabelecida — como generalidade — a concepção positivista de que o homem se encontra num “estádio de desenvolvimento” em que ultrapassou ou libertou-se das crenças animistas. Ora, são duas as categorias do estranho: primeira, quando “acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças”; já a segunda “provém de complexos infantis reprimidos” (1976, p. 300, 308, 309). Enquanto a primeira categoria ocorre quando vem à luz algo “superado”, a segunda acontece quando algo “reprimido” nos atinge, emerge.

Daí, se algo está efetivamente superado, como pode vir à luz, emergir? Interessa aqui a tênue fronteira entre superação e repressão. Por um instante, Freud chega a igualar os termos, mas logo se corrige; na seqüência do parágrafo, ele próprio admite a nebulosidade dessa distinção: “Quando consideramos que as crenças primitivas relacionam-se da forma mais íntima com os complexos infantis e, na verdade, baseiam-se neles, não nos surpreenderemos muito ao descobrir que a distinção é muitas vezes nebulosa” (1976, p. 310).

*Ex-tranho*, exilado (ex-ilhado);  
*Te extraño*, sinto tua falta, tenho saudades de ti;  
*Es-tranho*, o que está fora das En-tranhas. Que saiu de Lá, mas que permanece Sangue do Mesmo Sangue.

“— Você diz coisas estranhas, meu filho.” (Nassar, 1975, p. 153)

“A literatura está em crise”. “A poesia está em crise”.

A Grécia está em crise.

Antonios Perris, músico e poeta grego, vítima aos 60 anos dos joguetes (anti-)econômicos entre seus dirigentes políticos e a Zona do Euro —euro! esta moeda recente que é um absurdo fracasso e, nada obstante, continua sendo mais cara que muitas “moedas fortes”...—, depois de ter vendido suas propriedades e chegar a não ter o que dar de comer à mãe, que sofria de Alzheimer e esquizofrenia, lança-se “ao espaço” desde o terraço do prédio em que moravam, cinco andares, de mãos dadas com ela, no dia 24 de maio do corrente ano de 2012, em Atenas, no bairro de Metaxourgeio.

Um dia antes, Antonios já havia se lançado “ao espaço”: escrevera sua carta de suicídio, e a publicara num sítio de compartilhamento de textos. A tradução ao português é anônima:

[...] Não estou pedindo com a raiva ou o rancor que sentia por vocês ontem, pois a morte me liberou também disso. Se lhes peço, por favor, por dignidade, por respeito é porque é seu dever e podem fazê-lo. Sim, vocês podem. É muito simples. Há 350.000 famílias que foram despejadas em seu país desde que a crise começou a nos atormentar. Há milhares que estão sendo despejadas todo mês pelos mesmos bancos que vocês estão salvando com o dinheiro desses pobres que foram sacrificados durante anos e pagaram seus impostos. Agora essas pessoas nem isso podem fazer. São famílias sem trabalho, com crianças, com idosos, com enfermos. Façam por um momento esse esforço de imaginação, que sempre evitam, e pensem no que estão passando essas pessoas. Imaginem o que é ficar sem casa, ter medo e dormir sobressaltado por cada ruído que pode anunciar o despejo, a vergonha de que seus filhos vejam a polícia arrastando você para fora da sua casa, a vergonha de pedir asilo na casa de um amigo ou parente, que podem estar talvez tão sufocados como você e os seus, e o que é pior, a humilhação de dormir na rua ou em um albergue... Não é preciso muito esforço para sentir-se mal só de pensar.

Pois façam com eles o mesmo que fizeram com os bancos. Obriguem os bancos a suspenderem os despejos. Obriguem os bancos a perdoar as dívidas hipotecárias e devolverem as casas que tomaram. E obriguem os bancos a alojar milhares de famílias que necessitam em casas que estão vazias à espera de negócios. Estabeleçam um aluguel razoável, estudem cada caso mas arranjem uma moradia para todos.

Momentos de exceção como estes, exigem medidas de exceção como as que foram tomadas para resgatar os bancos. Resgatem as pessoas. Podem fazer isso porque o fizeram com os bancos. Foram salvos sem que lhes tenham imposto condições. Nacionalizaram a entidade que executa 80% das hipotecas, estão dispostos a dar-lhes o que necessitem e dizem que necessitam de 15 bilhões. Este banco é nosso, criem vocês suas próprias normas, salvem aos que necessitam. E façam isso logo. A vida de outros depende hoje de vocês.

Minha mãe já não era capaz de saber o que estava acontecendo. Mas vocês não têm Alzheimer, embora pareça algumas vezes que vocês esqueceram onde deixaram sua consciência. Em meu leito de descanso, cheguei a crer por um momento que a têm. Por isso me atrevi a escrever estas linhas que podem parecer ingênuas, porque estamos construindo um mundo em que defender a justiça parece coisa de inocentes. Deixem-me este último sonho antes de pegar no sono eterno. Estendam as mãos aos que estão a ponto de lançar-se ao espaço. Façam alguma coisa.... (2012) (como se ainda fosse preciso, grifei)

Subtraídos do sacrifício cotidiano do trabalho e dos impostos, parece restar-lhes, aos gregos, a mendicância — num lugar onde a ajuda real (não a macro-monetária) está interditada: os asilos não aceitaram a mãe do músico, de 90 anos, porque estava muito doente (!) — ou o suicídio. Segundo números não oficiais, duas mil e quinhentas pessoas se suicidaram na Grécia dos últimos três anos. A taxa de sacrifício, conceito da Macro-Economia, deixa de funcionar na relação desempregados/controle da inflação e passa a funcionar nesta outra: suicidas/controle da fome.

Pelo pouco e mal que se lê através do emaranhado de notícias sobre a crise grega, as quais, tal como os dirigentes políticos destinatários da mensagem póstuma (na intenção do autor), preferem tratar de números a tratar de pessoas — lhes interessa o cálculo e não o existir —, a lúcida solução apontada por Antonios Perris não parece estar sequer em pauta. Affonso Romano de Sant’Anna, de viagem ao país em crise, escreve uma crônica em que também sugere uma “simples” solução: se o Ocidente pagasse os direitos autorais que deve aos gregos antigos (Sócrates, Sófocles, Homero — direitos por não ter escrito uma linha, no caso do primeiro e também quiçá do último...), tudo estaria resolvido. “Nós pagaremos, olímpica e dionisiacamente, para que eles simplesmente existam” (2012). A solução do cronista e poeta rico também não está em pauta.

Dante do desprezo às soluções outrora apresentadas, este texto se exime de aventar outra, seja ela ingênuo, sentimental ou político-econômico. Fazendo isto, estou sendo mais inútil que os dirigentes responsáveis?

— É impossível.

Mesmo assim, para não correr o risco de parecer tão inútil, segue uma proposta extemporânea: e se a Grécia tivesse declarado a moratória ao invés de submeter-se à negociação com os donos do dinheiro, negligenciando assim a suposta moral das finanças internacionais, não teria sido melhor? Não é melhor a pobreza comum do que a riqueza exilada nos escritórios de Londres<sup>2</sup>? Mas a pobreza comum também não está em pauta. A idéia da simples (sobre)vivência, da auto-organização “primitiva”, foi completamente desbaratada pelo horizonte capitalista?

Faltou quem fizesse a chacina dos falsos pretendentes. Na versão em inglês que circulou com a carta de Perris, não constam os três parágrafos que cito, e há versos em seu lugar. Eles propunham uma solução mais feroz:

We are governed by traitors  
Bankers and loan sharks  
And all their minions  
R. So you have to hit them mercilessly  
Without compassion, before you disappear  
Otherwise you'll be living in misery  
And in injustice forever  
So, mercilessly and without compassion,  
Until not one of them is left. (2012)

*That's it!* Na tradução para o português, lemos uma solução “humanizada”... (outros “humanos” acusariam: comunista!); já em inglês, lê-se a solução armada (ou seria apenas e infelizmente cinematográfica?). Sequer uma carta de suicídio mantém-se incólume ao circular pela imprensa internacional. Mas o suicídio requer muito mais: suicídio é um requerimento filológico. Uma querência *post mortem*?

A crise é tão intrínseca à literatura quanto o é ao capital?

A crise é tão intrínseca ao capital quanto o é à literatura?

A decisão quanto à sintaxe, a ordem mais apropriada para esta pergunta, passa já pela decisão, talvez indecidível, entre literatura e capital: qual dos dois é mais crível? Crível é aquilo que provoca crise. Não se trata de algo que vem a ser assaltado pela crise, como evento externo, mas algo que a elabora a partir de si mesmo, e que provavelmente mal pode existir sem ela.

[2] Da crônica de Romano de Sant'Anna: “[...] dizem que a Grécia tem 772 armadores, gente rica que controla o país. Mas o capital e escritórios deles estão em Londres.” (2012)

Numa tarde, a aluna exasperada ante a insistência com que falavam da crise atual da literatura menciona que, segundo sua professora de francês, desde meados de 1700, quando da Encyclopédie de Diderot e D'Alembert (e de outras dezenas de autores), a literatura já estava em crise.

— Que crise é essa tão sem fim?

Vamos ao texto: o verbete *Littérature* da *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres* (1751-1772), escrito por Chevalier Louis de Jaucourt:

LITTÉRATURE, s. f. ( *Sciences, Belles-Lettres, Antiq.* ) terme général, qui désigne l'érudition, la connaissance des Belles-Lettres & des matières qui y ont rapport. *Voyez le mot LETTRES*, où en faisant leur éloge on a démontré leur intime union avec les Sciences proprement dites.

Il s'agit ici d'indiquer les causes de la décadence de la Littérature, dont le goût tombe tous les jours davantage, du moins dans notre nation, & assurément nous ne nous flattons pas d'y apporter aucun remède.

[...] le principal motif de telles gens, n'est que d'avilir le bien d'autrui, afin d'augmenter le prix du leur. Incapables de travailler, à s'instruire, ils ont blâmé ou méprisé les savans qu'ils ne pouvoient imiter; & par ce moyen, ils ont répandu dans la république des lettres, un goût frivole, qui ne tend qu'à la plonger dans l'ignorance & la barbarie.

Cependant malgré la critique amère des bouffons ignorants, nous osons assurer que les lettres peuvent seules polir l'esprit, perfectionner le goût, & prêter des grâces aux Sciences. Il faut même pour être profond dans la Littérature, abandonner les auteurs qui n'ont fait que l'effleurer & puiser dans les sources de l'antiquité, la connaissance de la religion, de la politique, du gouvernement, des lois, des moeurs, des coutumes, des cérémonies, des jeux, des fêtes, des sacrifices & des spectacles de la Grèce & de Rome. Nous pouvons appliquer à ceux qui seront curieux de cette vaste & agréable érudition, ce que Plaute dit plaisamment dans le prologue des Ménechmes: « La scène est à Epidamne, ville de Macédoine; allez - y, Messieurs, & demeurez - y tant que la pièce durera ». (D. J.) (175..., p. 594-595)

Literatura aí não designa propriamente ou apenas um modo de escrita, mas um profundo conhecimento, tanto das Bellas-Letras quanto das Sciencias — a relação ainda era amigável —, e isto se chama(va) erudição.

A conjuntura descrita no verbete remonta à famosa querela entre antigos e modernos que agitou o final do séc. XVII em França. A decadência — não exatamente a crise — delatada por De Jaucourt anuncia a vitória de Perrault e não de Boileau, já que detecta um movimento generalizado de negação, um desejo ardente de ultrapassar (superar), enfim, uma revolta contra a predominância ou a insistência da cultura greco-romana. O que para uns é decadência, para outros é revolução.

Por mais antiquado ou mesmo ridículo que possa parecer ao leitor moderno o definir a função da literatura assim: polir o espírito, aperfeiçoar o gosto e render graças às ciências; por mais fácil que seja dizer: o cavaleiro está falando de uma outra coisa que não a nossa literatura; eu ousaria perguntar se é absolutamente outra coisa a que ele se refere, ou seria, a bem da verdade, outro tempo da coisa. Isto é: a radicalidade da literatura moderna, esta que para Foucault inicia com Marquês de Sade, é suficiente para fundar outro nome —Literatura *versus* literatura, sendo esta letra minúscula o sinal de sua intensa revolta (contra a burguesia; contra a ciência e a religião; até certo ponto, contra a língua; enfim, contra o pai)— ou nesta fundação estão sempre os resquícios, as ruínas se se quiser, mas é melhor: o rastro (o rosto) Daquela?

Em *Invenção de Orfeu*, Canto Sétimo:

Sei dos pássaros, sei dos hipopótamos,  
sei de metais, de idades, aconteço-me,  
embebo-me na chuva que é do céu,  
abraso-me no fogo dos infernos.

Por quanto,  
como conhecer as coisas senão sendo-as?

Abrigo as minhas musas, amam sóbre.

Aflio-me por elas, sofro nelas,  
encarno-me em poesia, morro em cruz,  
cravo-me, ressuscito-me. Petrus sum.

Sou Éle mas traindo-o, mas em burro,  
com êsses cascos na terra, e ventas no ar,  
cheirando Flora; minhas quatro patas  
rimam iguais, forradas, alforriadas,  
burro de Ramos, levo sóbre o dorso  
Alguém em flor, Alguém em dor, Alguém.

Contudo,

burro épico, vertido pra crianças,  
transporto-as à outra margem, sou Cristóvão  
Colombo, sou columba, Deus Espírito  
que desce sóbre o inicio, sou palavra  
antes de mim, eu evo. Ave Maria,  
Eva sem culpa, tem de mim piedade,  
Pia sacramental de que emerjo ilha.  
— Quid petis ab Ecclésia Dei?  
— Fidem.  
— Fides, quid tibi præstat?  
— Vitam æternam.  
(De Lima, 1952, p. 266)

Por mais longe que andemos, inclusive (ou sobretudo) na revolução, sempre voltamos à eterna cena da origem. Espirais de afirmação, negação, inversão, reafirmação, desconstrução das paternidades. As preces e as sublevações. Os cantos e as paródias. Os anseios de superar a origem, quiçá apenas reprimindo-a. “Sou Éle mas traindo-o, mas em burro”. Ou a vontade de assumi-la, fazendo-se necessário então (paradoxalmente?) descobri-la — inventá-la.

(A “crise atual da literatura” não está, à primeira vista, no embate pela determinação da origem. Ela é um pouco mais mundana. Duas são, basicamente, as lamentações: primeira, que seu espaço no mercado cultural (na cultura mercadológica) está há mais ou menos um século em plena decadência, suplantada pelo rádio, cinema, televisão, *games* e o que mais vier; segunda, que há livros demais, editoras em toda esquina, gente demais publicando, acreditando-se escritor, que há mesmo prêmios literários demais, concursos, editais, festivais.

Ao mesmo tempo em que tal discurso demonstra nostalgia por aquele tempo em que o livro era o *locus*-ápice da comunicação humana, evidencia também a sua vontade de voltar a ser restrita, para poucos, entre poucos. A queixa é duplamente anti-tecnológica: rebela-se tanto contra as novas tecnologias que produzem as últimas máquinas da comunicação, quanto com a popularização da velha tecnologia da imprensa.

Literatura \ Capital \ Democracia.

—A democracia está em crise; ou a democracia é a crise?—

Ora, se há poucos que lêem e muitos que publicam, uma “simples” solução seria que lêssemos Uns aos Outros.

Não ao cálculo / Sim ao existir.)

Quando, fazenda antiga,  
abrem-se as venezianas de um livro ,  
a teoria outrora lida  
insurge como selva escura  
como homemmulher perdidalo  
entre gigantescas árvores de aéreas raízes

e a leitura, comum, como um,  
apenas trepa galhos,  
se aninha na fronde,  
colhe o pomo.

[po(e)mo(ø a)]

ambos, os perdidos e os atrepados,  
permanecem  
nanatureza.

\*\*\*

Aula sobre a aporia da paternidade em *Lavoura arcaica*, um aluno se encoraja a criticar a estratégia do romance em tratar isoladamente uma família, “quando isto não existe mais, porque faz muito tempo que as famílias se encontram apenas uma ou duas vezes por ano, nas festas” / Não seria necessário precisar que o leitor, neste caso, já não fala do livro, mas de si mesmo: da sua condição ou sua contingência, em seu espaço e tempo, inclusive passíveis estes de serem demarcados, ainda que inadvertidamente, com as palavras: Cidade de São Paulo, Século XXI?

*Inadvertidamente* quer tanto dizer que, por um lado, o espaço e o tempo daquele aluno são conceitos-situações bem mais específicos(as) e até certo ponto insondáveis — a não ser que o investigássemos ou o inventássemos, mais e melhor, como um personagem; quanto, por outro, que a constatação sociológica por ele proferida não se limita, de fato, a esta Cidade e a este Século / Contudo, e isto me parece muito claro, ela não pode ser tomada como uma generalidade, capaz de desbaratar a “estratégia” do romance.

Nem dois meses de publicado, e o primeiro livro de Raduan Nassar já havia obtido, entre tantas outras exegeses, uma explicação alegórica: “*Lavoura arcaica* é também uma alegoria. A família é a figuração da sociedade. O circuito fechado da família patriarcal prefigura o circuito fechado da sociedade”. Mais adiante: “São muitos os que trabalham sem

[3] É muito discutível isso de onde está documentado o passado (no texto explícito ou no simbólico, ainda mais quando se trata de histórias escusas), mas deixemos passar pelo bem da —já tão fragmentada e louca— argumentação.

apaziguar a fome. É tão enganosa a união da família como da sociedade” (1976). Aos olhos de Octavio Ianni, o romance é um manifesto ou um panfleto (nada de pejorativo aí, pelo contrário) em prol da liberdade individual: André representa a revolta contra o trabalho, esse castigo imposto pelo “pai-patriarca-patrão”.

Fica explícita, mas na crítica do que no livro, a problemática ditatorial<sup>3</sup>, o estado de coisas da política brasileira em 76, a cisão profunda entre o que se dizia e o que se fazia (entre o que se discursava de milagres brasileiros e o que se torturava e matava de modo profano). “Tanto a família como a sociedade poderiam romper-se se a palavra fosse livre”. O texto de Ianni é forte; deixa falar seus devaneios (bem reais) que brotaram desde o livro, do qual ele recorta de forma taxativa o que interessa à sua análise. Assim, o sociólogo parece buscar na literatura a formulação menos técnica —no sentido da tecnocracia científica e para não dizer: mais lúdica ou mais sensível— que confirme ou ilustre os seus conceitos de trabalho, i.e., de pesquisa. (A pergunta angustiada do teórico da literatura: é possível, com qualquer outro método, fazer [trabalhar] diferente? E mais, ainda: como pode ser “tão enganosa a união da família”, se no instante do suicídio ela salta de mãos dadas?). Volta à baila, num outro nível, mais tenso, aquele problema de *já não falar do livro, mas de si*.

Octávio Ianni: Em *Lavoura arcaica*, o sermão do pai-patriarca-patrão é um belíssimo monólogo sobre o tempo, sobre a importância da duração da vida das coisas e das gentes: nascer, crescer, amadurecer, declinar, sucumbir, renascer. Mas o tempo, aqui, é uma metáfora do trabalho como duração, exorcismo, castigo e expiação. Gostaria que você comentasse esta colocação.

Raduan: A colocação me parece um pouco discutível quando se leva em conta aquele contexto familiar e sua irrecusável carga de afeto. Até mesmo um trabalho contratado e corriqueiro, dentro de limites, é um antídoto contra o marasmo do tempo, o que gratifica e, portanto, enfraquece o seu caráter de castigo e expiação. No caso em que se é sujeito e o trabalho é uma escolha, o bom trato com o tempo seria revertido em recompensas, tematizadas por sinal naquele sermão. Seja como for, não sei bem por onde transita aquela pregação. Só mesmo o modo de sentir de cada leitor. (1996, p. 30)

Raduan frustra claramente, ainda que com rodeios, a colocação de Ianni. Suas concepções são divergentes: que o trabalho possa ser “um antídoto contra o marasmo do tempo”, definitivamente não era o que o

arguto sociólogo esperava ou gostaria de receber como resposta. Faz sentido que ele tenha lido, da pena deste autor, o romance da revolta contra o trabalho e a família? A alegoria pode ser inconsciente? Ou ela precisa estar, de fato, apenas na consciência do leitor, do Outro?

Mas antes caberia duvidar desta minha estratégia de representar o conflito entre o crítico e a obra através de uma entrevista entre o crítico e o autor. Já nos aconselharam, pelo bem da autonomia da forma, a não dar razão ao que diz, fora do livro, Um autor sobre seu livro — mas então, pergunta (talvez) aporética: porque seria aconselhável ouvir o que diz Outro, fora do livro, sobre o livro do Um?

Senão pela laténcia de que este Outro seja Um.

Ao nativo, o Um, só é permitido falescrever literatura; ao estrangeiro, o pesquisador, o O., só é permitido falarlescrever ciência (ou teoria).

O problema da transgressão<sup>4</sup>.

*{}(Un)]-heimsch.*

O problema de não voltar da viagem ao nativo.

O dilema de voltar nativo.

A querênciā.

(O filho pródigo )

A busca de uma língua franca

entre o Um e o Outro.

A viagem do Outro ao Um como entrega

[ a encomenda de si ],

detenção de Um em Outro.

(Com o objetivo nobre de alcançar alguma espécie de totalidade dentro da gigantesca história literária, mesmo com os inacabáveis recortes: áreas, épocas, gêneros ou subgêneros a que cada curso se delimita, as aulas de literatura costumam fundamentar-se em *calhamacos* — no sentido moderno de: muitos e grossos livros. São propostos, de fato, dezenas e dezenas de obras por semestre [já tive aulas que exigiam a leitura de quatro romances mais alguma coisa da crítica, pr'essa semana]. Semelhante ao leitor sintético de Libertella, o estudante de Letras pica as veias com tinta de livro<sup>5</sup>.

Já não é possível o devaneio, senão o surto. A insônia do texto.

A estratégia de alguns cursos [sérios] de filosofia e mais raramente de sociologia, que não se envergonham ao deter-se, durante todo um semestre, em um livro ou mesmo alguns capítulos de um livro, com o

[4] Em *Critique et vérité*, início da seção “La crise du Commentaire”: “Or voici que, par un mouvement complémentaire, le critique devient à son tour écrivain. Bien entendu, se vouloir écrivain n'est pas une prétention de statut, mais une intention d'être. Que nous importe s'il est plus glorieux d'être romancier, poète, essayiste ou chroniqueur ? L'écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur, mais seulement par une certaine *conscience de parole*. Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté. Des livres critiques sont donc nés, s'offrant à la lecture selon les mêmes voies que l'ouvrage proprement littéraire, bien que leurs auteurs ne soient, par statut, que des critiques, et non des écrivains. Si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là : non dans l'unité de ses méthodes, encore moins dans le snobisme qui, dit-on commodément, la soutient, mais dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture. Autrefois séparés par le mythe usé du « *superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.* » , l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage. / Cette dernière transgression, on la vu, est mal tolérée. [...]” (Barthes, 1966, p. 46-47).

[5] Para o futuro, lugar em que Libertella imagina este seu “leitor”, já não será necessário o livro, nem as telas: bastará a tinta da caneta, nua e crua. Especificamente, a “lapicera Parker” (2006, p. 69).

objetivo de apre(e)ndê-lo, está sem dúvida mais perto de estabelecer um discurso que *fala do livro, e não de si*. Este método retoma a sacralidade do texto, e carrega, quiçá por isto, o problema inverso. A forma demorada de aprendizagem de determinado livro ou autor é quase sempre dogmática. Busca-se a (utópica) compreensão puramente objetiva, com a exclusão mais completa possível do *si mesmo*, e inclusive da objetidate (a constante metamorfose da presença das coisas, de que fala Heidegger).

Qualquer devaneio será escorraçado pela razão. A vigília do texto.

Proponho retomar ou assumir — sim — a sacralidade [o que é estudar, analisar um texto, mesmo no caso da crítica negativa, senão consagrá-lo?]; deixando falar também — sim — o *si*.

Delongar-se no texto ..... lê-lo em voz alta, e em quantas línguas já estiver ...; um poema, talvez mesmo um verso, uma página de romance, conto ou de ficção filosófica, talvez mesmo um parágrafo, será bastante para o devaneio de uma aula estranha .... e será mola para que *eu mesmo* — professor e aluno[s] — se revele[m], numa comunidade para o Um e para o Outro, para a livre detenção mútua.

O sono, o sono provisório do texto, ou ainda melhor, *encore*, o sonho do texto, *el sueño del texto*, para poder *hablescribir la soñanza, falescrever do-livro-e-de-si*, apto ante as duas profundidades, os Dois ou Um Só Abismo[s].)

“E a grande Face descerá quando dormires e ficarás um ser estranho, / com cem órbitas cobrindo tua pele bruta;” (De Lima, 1974, p. 58).

\*\*\*

N’O Livro de Jó, 4; 2, diz Elifaz, o temanita: “Se intentarmos falar-te, enfadar-te-ás? Mas quem poderá conter as palavras?”.

A intensidade significativa da forma textual na filosofia atenta, em amplo espectro, contra a idéia da arbitrariedade do signo — não quanto ao signo-palavra/ signo-som ou signo-frase (quem contra isto atenta é a poesia), mas sim quanto ao signo-livro ou signo-discurso. O dialogismo quase sempre monológico de Platão. O excesso sistêmico de Hegel — que, num instante aléphico, se torna a confusão densa do Prefácio—. A pulsão blasfematória de Nietzsche. As linguagens des-dobradas de Heidegger e de Derrida: no primeiro, a hifenização mágica, a inserção de símbolos sobre símbolos (“ser”), a criatividade etimológica; no segundo, o neologismo, a colagem e o recorte de ou a intromissão em palavras, o revolver-se inebrante sobre suas próprias formulações, a inserção da autobiografia, a escrita (im)possível de oralizar, o não-sei-quê.

Em Derrida parecem coexistir, em aberto conflito, ironia e mística. Fazendo aqui a errada suposição (da totalidade) da obra, e fosse viável estruturá-la, penso num certo parênteses de *La littérature au secret, Une filiation impossible*, onde o escritor franco-argelino menciona os arcos-íris que surgiram ao final de sua viagem à Palestina e depois a Jerusalém. Arco-íris, luz & água, refratada & refletida, espectro de cores que anuncia, simboliza a Aliança: não haverá mais dilúvio. Segue uma singela proposta estrutural pro discurso inestruturável: “Je n'ai jamais trop cru [...] mais j'é n'ai pas pu être insensible [...].” Isto não poderia servir — *passez-moi la généralisation* — tanto para a relação de Derrida com a filosofia e a teologia, quanto para sua relação com o judaísmo e com Deus?

(Na literatura, e apenas nela, ele acreditou piamente, a seu modo.)

[...] Le secret du météorite: il devient lumineux à entrer, comme on dit, dans l'atmosphère, venu on ne sait d'où — mais en tout cas d'un autre corps dont il se serait détaché. Puis ce qui est météorique doit être bref, rapide, passager. Furtif, c'est à dire, dans son passage éclair, peut-être aussi coupable et clandestin qu'un voleur. Aussi bref que notre phrase encore suspendue (« Pardon de ne pas vouloir dire »). Question de temps. A la limite d'un instant. La vie d'une météorite aura toujours été trop courte: le temps d'un éclair, d'un coup de foudre, d'un arc-en-ciel. On dit que l'éclair de la foudre ou l'arc-en-ciel sont des météores. La pluie aussi. Il est facile de penser que Dieu, même le Dieu d'Abraham, nous parle météoriquement. Il descend sur nous à la verticale, comme la pluie, comme un météore. A moins qu'il ne descende en suspendant la descente, en interrompant le mouvement. Par exemple pour nous dire « Pardon de ne pas vouloir dire... ». Non que Dieu lui-même dise cela, ou se rétracte ainsi, mais c'est peut-être ce que veut dire pour nous « le nom de Dieu ». (Derrida, 1999, p. 185-186)

Em *Altazor o el viaje en paracaídas*, no Prefacio:

Aquel que oye durante la noche los martillos de los monederos falsos, que son solamente astrónomos activos.

Aquel que bebe el vaso caliente de la sabiduría después del diluvio obedeciendo a las palomas y que conoce la ruta de la fatiga, la estela hirviente que dejan los barcos.

Aquel que conoce los almacenes de recuerdos y de bellas estaciones olvidadas.

Él, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos.

Su queja es semejante a una red parpadeante de aerolitos sin testigo.

El día se levanta en su corazón y él baja los párpados para hacer la noche del reposo agrícola.

Lava sus manos en la mirada de Dios, y peina su cabellera como la luz y la cosecha de esas flacas espigas de la lluvia satisfecha.

Los gritos se alejan como un rebaño sobre las lomas cuando las estrellas duermen después de una noche de trabajo continuo.

El hermoso cazador frente al bebedero celeste para los pájaros sin corazón.

Sé triste tal cual las gacelas ante el infinito y los meteoros, tal cual los desiertos sin mirajes.

Hasta la llegada de una boca hinchada de besos para la vendimia del destierro. (Huidobro, 1931, p. 13-14)

Perdão por não querer dizer? Mas a mensagem exata é esta, literalmente e em todos os sentidos, como escreve Rimbaud na carta à mãe. Assim como a mensagem exata de Abraão é o silêncio.

Perdão por não querer dizer? Trata-se de fato de ocultar um segredo que o escritor bem sabe, ou mais de intentar ardente (roçando — *en effleurant* — na pedra, no papel, na tela da máquina) desvelar um segredo que ele mal sabe? A (L)literatura quer dizer algo tão alto (por vezes no sentido do Altíssimo, por outras no do entorpecido), que aparenta — não por vontade de enganar, de esconder, mas pela incapacidade daquilo ser dito de outro modo — nem querer dizer, nem poder querer dizer, quando no entanto (E)ela pode e quer e diz. Entre o claro e o obscuro, o clarescuro, (e)Ela contém todo o espectro arcoírisiaco (e as demais cores que nem vemos?).

Não há culpa em não dizer quando o silêncio é sagrado, é promessa ou im-posição.

A grande culpa da literatura é então só, de novo e outra vez e ainda, romper o silêncio; expondo-se; ex-pondo-nus.

**DANIEL GLAYDSON RIBEIRO** – pai de Anita e Tarsila, desde o final do inverno paulistano de dois mil e quinze. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, por culpa da tese “*Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*”, desde o outono de dois mil e dezesseis. De volta ao torrão *quasi natal*, neste inverno chuvoso que rápido o sertão esverdea. Armado até aos dentes, Ceará, contra os três poderes.

## BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. por João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

BRASIL. Constituição Federal, de 05.10.1988.

DE JAUCOURT, Louis. “Littérature”. In: DIDEROT; D'ALEMBERT. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*. Paris: s/e, 175...

DE LIMA, Jorge. *Poesia*. v. 2. Rio de Janeiro: J. Aguilar; Brasília: INL, 1974.

\_\_\_\_\_. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

FREUD, Sigmund. “O Estranho”. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas*. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Madrid: CIAP, 1931.

IANNI, Octavio. “Prece, sermão e diálogo”. In: *Movimento*, São Paulo, 16.02.1976.

LACAN, Jacques. *Semináire XX: Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LIBERTELLA, Héctor. *La arquitectura del fantasma: Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PERRIS, Antonios. “Carta de suicídio”. hyperlink: <http://www.diretoda redacao.com/noticia/a-morte-de-uma-vitima-do-capitalismo>

\_\_\_\_\_. “Suicide letter”. hyperlink: <http://aglimpseoflightintothedarkness.wordpress.com/2012/05/25/desperate-suicide/>

ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso. “Grécia e o Sintagma”. hyperlink: <http://www.musarara.com.br/grecia-e-o-sintagma>

# CITY HALL

— DIEGO SIME

Cerca de la casa de mi madre ví a un hombre aparentemente insano, sucio hasta los dientes, se mojaba con agua de un balde de pintura y se secaba la cara con una bolsa de plástico. Recordé el viejo regalo de mi madre, un libro llamado *¿Por qué moja el agua?* y me pregunté si uno podría olvidar cómo secarse. Tres meses después me asombró encontrar a ese mismo hombre, presentado por un líder de la iglesia Agua Viva, como una evidencia del poder de la fe para combatir las adicciones.

— Todos ustedes están expuestos a tentaciones. Mírenlas, están acá al costado, en todo el distrito, ¿se dan cuenta que hay más hoteles? ¿se dan cuenta cómo se inundan las calles de discotecas y de sucios hoteles? Es ahí, hermanos, donde ustedes están tentados a fornicar, destruyendo sus familias, destruyendo el hogar de otras personas. Cada vez que sientan ese deseo, deben escuchar la palabra de Dios — decía el carismático líder de la iglesia en su programa radial.

Era común escuchar prédicas y música cristiana en la radio de Marco, le daba paz para esperar la luz verde del semáforo y le recordaba no mirar las piernas de las mujeres. Si el tráfico lo ponía ansioso, subía el volumen.

— La verdad... es difícil... No siempre logro tener el control, a veces me gana la *arrechura*... — comentaba frustrado mientras giraba el cuello paulatinamente —. Mira a tu izquierda, esa hembra está *riquíssima*, mira la forma de sus piernas, yo me las imagino sobre mis hombros, duras sobre mis hombros.

— ¿Y cómo vas con la ira? Es más difícil de controlar, ¿no?

— A veces veo un auto que se mete; me dan ganas de abollarlo, ahí me gana la ira. Me sofoca este tráfico, me siento encerrado en este auto y cerrado por los otros.

— ¿Y cómo te curaste los hongos? — le pregunté.

— Hablé con el líder, me miró a los ojos y me preguntó directamente: ¿Eres fiel a tu esposa? Ahí me tuve que sincerar, era difícil verle a los ojos y decirle que cumplía con mis obligaciones. Él me dijo: “Yo lo sé, porque yo conozco la clase de infierno que estás pisando, yo conozco el azufre, lo puedo oler. El deseo te está quemando y está comenzando con

tus pies." Me dijo que para fortalecer mi voluntad, debía obtener música y libros cristianos y debía buscar una red de cristianos a los cuales pudiese acudir en caso sintiera que el deseo me *quemase*.

Hace unas semanas comencé a hablar con mi vecino Marco sobre el apoyo que significaba su fe. Todavía no puedo determinar cómo retornó mi curiosidad por las prácticas religiosas, siempre me fue difícil dar el primer paso en la lógica del ritual. Yo estaba en el grupo de alumnos que durante la catequesis se preguntaba si la hostia realmente era el cuerpo de Cristo y sobre la diferencia del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

*"La iglesia de Agua Viva (Lima) fue creada el 26 de julio de 1997 por el hermano Ademir Figueroa, quien tuvo a bien establecerse en el Perú para llevar peregrinos por el sendero luminoso del Señor."*

Se leía en una de las columnas de la iglesia que estaba en el antiguo cine City Hall. Al entrar observé que el cine había cambiado completamente, su capacidad se duplicó y una potente luz blanca iluminaba hasta la última esquina. Los ayudantes del líder estaban vestidos en terno y nos saludaban afectuosamente al ingresar. Marco me hizo unas señas para que me siente a su lado.

– Mira, esto puede durar varias horas, tú me avisas cuándo quieras salir – me dijo. En el escenario, un hombre comenzó a hablar con una banda de músicos atrás de él.

– No hay nada mejor, nada más precioso que la presencia del Espíritu Santo.

Dios..., te amo porque el Señor me amo primero. Cuando escribí esta canción, me estaba sintiendo mal porque yo estaba buscando cosas y esas cosas no estaban funcionando y el Espíritu Santo de Dios me dijo: "Tú tienes una cosa en tu vida que nunca va a cambiar." ¿Y eso qué es Señor? Y él me dijo: "Yo te amo."

Recuerdo que hubo algún momento en mi vida en el que pensé que comprender que uno iba a morir era imposible, no podía pensar lo impensable. Por esta razón, la única forma de sobrellevarlo era ignorar la muerte o componer una arquitectura que pudiese sostener la carga de este vacío, una arquitectura que soporte el peso de la nada, una arquitectura hecha de tecnopor: que tuviese el peso mínimo y mantenga las almas frías e inmóviles.

El servicio comenzó con las canciones que Marco sabía de memoria. Un hombre al lado de Marco comenzó a hablar:

– El contrapuesto a esa salsa sensual, aquella que es salsa que lubrica lo socio-sexual de los cuerpos. La salsa envenena los oídos, esta

música derrite la amarga cerrilla y penetra en el timpano, genera miel agridulce, son ritmos hechos para friccionar.

– Él es Víctor – me explicó Marco. Sería bueno que lo conozcas, él también estudió medicina.

Víctor aparentaba ser flemático, pero en algunos momentos se emocionaba como un niño. Tenía poco cabello, manos pequeñas y dedos finos. Observé que guardaba en su bolsillo una identificación corporativa con una foto desactualizada. Durante las cuatro horas de la ceremonia pude notar que cada cierto tiempo lanzaba una mirada perdida al vacío y luego regresaba. Era bastante extremo, parecía pensar algo muy íntimo para luego regresar con el público.

– Es importante venir y sentir este baño de ternura... Siento que mi cerebro piensa que se derrama, pero soy consciente, soy consciente.

– ¡Víctor cállate! – le decía Marco – Es que algunas veces Víctor se confunde, no siempre está en sintonía, yo estoy para apoyarle cuando su voluntad se tuerce.

Víctor miraba para otro lado y se rascaba las cejas.

– Oe, oe... – le decía balanceándose. – Yo creo que hay que estar bien huevón para...

– Víctor, ¿no quieras que regresemos a lo mismo? – le decía Marco intentando controlarlo. Víctor le hizo un gesto y salió.

Pasaron unos días hasta que lo encontré en una bodega comprando cigarros. Sonriente y relajado me dijo:

– ¿No quieras venir? Estoy acá preparándome para ir al cine.

– No, gracias. La otra vez fue suficiente...

– No hermano, yo decía para ir a otro cine, a uno *de verdad*.

– ¿A qué te refieres? – le pregunté. Pensaba que se trataba de otro cine transformado en iglesia, pero Víctor me explicó a su manera:

– Este cine es carne, carne pura. La realidad es carne intocable, solo para ver no para tocar. Pero ¿qué hay si se puede tocar sin ver? – preguntó con sus ojos fijos.

Lo acompañé a un cine llamado Le Paris, donde la empleada de la boletería prefería no vernos la cara y mataba el tiempo viendo la televisión. Este era uno de los tantos cines que habían devenido en cines para adultos. La entrada costaba seis soles y permitía permanecer en el cine hasta las once de la noche. Por dentro se veía que conservaba sus interiores y que estaba totalmente descuidado, la sala era una caverna de la que provenían gemidos que adquirían realidad paulatinamente. Se observaba algunas de las sombras de cuerpos en movimiento, así como también imágenes de cuerpos desnudos en el ecran. Las fundas de las sillas estaban rasgadas y parecían vomitar sus visceras de espuma. En el

ambiente húmedo se olía el sudor y las gotas de orina. A pesar de sentir aversión por el local, me asombró el personaje que era Víctor. Al dirigirme a la luz de la salida ví a un transvesti con un perfume dulce acercarse.

–¿Por qué no vienes? ¿Es tu primera vez? – me preguntó.

Al llegar a casa seguía recordando los olores, seguía sintiendo todo muy húmedo y cálido. Después de unos minutos, el tedio me comenzó a fatigar, faltaba poco para que de tanta inercia la realidad comenzara a derretirse y untarse, como la pornografía televisada, aquella fricción de franjas distorsionadas de carne que codificaba el placer. Los olores me recordaron un dolor de cabeza, ese que era dulce como una carie en el cráneo, la migraña me recordó un nudo sin desenlace.

Al desayunar pensé en desatarlo: en algún momento de mi vida debía enterarme de qué servía la religión, para esto sería necesario determinar los beneficios de la espiritualidad y la fe en la salud mental. Más allá de este objetivo, me parecía que las intrincadas ideas de Víctor merecían ser estudiadas.

El domingo encontré a Víctor en la bodega con las pestañas un poco caídas, aparentaba no haber dormido bien. Intenté saludarlo pero no dio señales de reconocerme. Lo dejé ir y el bodeguero me comentó que él era así, que todos lo conocían así y que la iglesia lo había aceptado de ese modo.

– Uno nunca sabe cuando llega a su límite – me explicó. – Yo creo que él se pasó mucho tiempo pensando, hasta que sucedió lo de su papá... ahí me parece que se rayó... Creo que todo comenzó ese día que hizo lo de las anguilas.

– ¿Qué anguilas? – le pregunté.

El bodeguero me relató que cuando Víctor todavía se encontraba estudiando, comenzó a criar tres anguilas en una pecera muy grande que su madre le había regalado en navidad. Algunos vecinos iban a visitar su acuario y se tomaban fotos con ellas. Un día, compró varias pastillas de viagra y las inyectó a las anguilas. Dicen que avisó a todos los vecinos que verían el espectáculo de la *iglesia eléctrica*. Nadie sabía exactamente de qué se trataba. Al llegar, primero vieron a las anguilas moverse de manera muy rápida y hostil. Alguien le preguntó a Víctor qué les había dado y él dijo que todo se trataba de un truco de magia. Según me contaron, él esperaba que se electrocutaran entre ellas para verlas morir en algo que él llamaba *orgasmo transcendental*, el cual él decía haber apreciado cuando un rayo partió un roble de cien años. Según me explicaron, le fascinaba la idea de las cargas eléctricas en el sistema nervioso.

La iglesia contaba con un grupo de ayuda para adictos en el cual también participaba Víctor. Junto con Manuel, un compañero de la Fa-

cultad, pensamos focalizar nuestra investigación en este pequeño grupo de 33 personas que buscaban ayuda a sus adicciones en las reuniones con el gran líder de la iglesia. Queríamos explorar, si los individuos que se recuperaban tenían niveles superiores de fe religiosa y espiritualidad y si estos niveles estaban asociados con optimismo, resiliencia al stress y bajos niveles de ansiedad. Quería entender si es que la fe podría contribuir a recuperarse. Esto no pasaba solamente por una curiosidad, debo reconocer que en un momento se convirtió en una angustia por querer demostrar que quedaba por lo menos *un grano de mostaza* en el núcleo de la religión. Así mismo sería mi forma de destruir toda magia en ella.

Elaboramos criterios para evaluar a los individuos, sin embargo alguien debía acercarse al grupo para realizar las evaluaciones. Debido a la cercanía que tenía con dos de los participantes de la iglesia, intenté ser yo quien se acercara a buscar el modo cómo tener acceso a la información con el consentimiento de los participantes. Alguna vez Marco nos contó sobre su bautizo, esta vez me comentó que bautizarían a Víctor, lo que me pareció una buena ocasión para hablar con el líder de la iglesia y con algunos de los miembros de ella. El evento se realizaría en una semana y se haría en las orillas de un río fuera de la ciudad. Todos llevaron túnicas blancas con las que podían sumergirse, en el bus cantaban con alegría las canciones que Marco sabía de memoria.

Al llegar al lugar, el líder pidió que todos permanecieran en grupo y en silencio para iniciar el ritual. Víctor y el gran líder caminaron con emoción hacia el río. Víctor parecía un niño yendo a volar cometa de la mano de su padre, se le notaba histriónico disfrutando que el viento le acaricie el rostro. El líder detuvo a Víctor pocos metros antes de la orilla y se dirigió a todos diciendo:

– Víctor ha recorrido un largo camino para llegar hasta acá; cuando llegaste, todo era confusión, todo oscuridad en la cual solamente te guiabas con tu olfato, casi como un animal. Ahora te hemos mostrado la luz del Señor para que él sea tu guía. Víctor, dame tu mano. Acérquense hijos para la inmersión.

Después de referirse a Víctor de modo individual, dio unas palabras para todos los que estaban entrando al bautizo:

– Yo te pido que te manifiestes poderosamente en sus vidas de hoy en adelante en el nombre de Jesús de Nazareth. Que el poder del Espíritu Santo los libre de todo lo que venga en contra de ellos. Padre, guárdalos en el hueco de tu mano, cúbrelos con tu sangre preciosa. Porque hoy entran a la familia del Santo Celestial. De hoy en adelante, Usted es el Padre de él y él es su Hijo. Guárdelos y escóndalos en el hueco de su mano, guárdelos y librélos de todo lo que venga en contra. Toma control

del agua Padre, que no venga afectada, cúbrenos con tu sangre preciosa para poder entrar a esas aguas Señor. Límpia esas aguas Padre Santo, límpialas y purificalas ahora Padre Santo porque quizás haya entrado gente inmunda Padre. Pero en esta hora te pedimos que esa agua sea pura, sea limpia para que tus hijos entren ahí. En el nombre de Jesús. Amén.

- Amén – replicaron en coro.
- Esto es una victoria que le estamos ganando al Diablo.
- Amén.

– De acuerdo a la palabra que nos enseña nuestro Señor Jesucristo, te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. – sentenció el líder.

Víctor sumergido, se lavaba con el agua del río. Aún no entendía el sentido de sus acciones ¿Para qué hacía esto? Pienso que era ingenuo de mi parte creer que habría sido capaz de establecer una nueva lógica del hedonismo y moralismo, pero, él tampoco parecía estar confundido.

Al hablar con el líder sobre nuestra investigación, se mostró más cooperativo de lo que creía. Solamente nos pidió mantener el anonimato de la institución y las personas, se mostró cortés a recibirnos cuando quisieramos en las sesiones con los grupos de ayuda. Tiempo después, cuando estábamos regresando en el bus a la ciudad, Marco me dijo que una vez Víctor le pidió que botara unas cajas de cuadernos y libros para él, pero que un diario le llamó mucho la atención. Me entregó la caja y me pidió que me deshaga de ella. En casa, leí uno de sus apuntes del cuaderno. Noté que el contenido de sus pensamientos prácticamente se movía en el contorno del significado:

\*5 de abril de 2054

*Los maniquies se movían. Tenían todas las partes del cuerpo disponibles: torsos, pies, piernas, brazos, etc... Todos eran pedazos de carne funcionando con músculos y huesos. Los pedazos de carne eran vestidos y colocados en las vitrinas. Tenían una duración aproximada de cien años y eran fabricados en China con cuerpos reciclados. Cuando los ponían en las vitrinas, se decía que la gente se podía imaginar mejor en esas ropas. Se habían hecho estudios de mercado sobre el incremento de venta de estas prendas y se concluyó que la ropa mostrada en cuerpos reales se vendía mejor que en cuerpos artificiales.*

*Alguna gente era reciclada y otra gente podía ser enterrada en los nichos-rascacielos: edificios de gran altura que contenían muchos muertos. Al lado de estos había un edificio hueco por dentro, la iglesia eléctrica, con un foco suspendido a gran altura. La gente entraba a orar por sus muertos. Había tanta sed como agua en el desierto.*

*Además de esto surgieron nuevos modelos, modelos que ya no caminaban por las pasarelas, modelos que se mantenían quietos durante varias horas. Eran personas que trabajaban como modelos estáticos durante ocho horas y hacían ejercicios durante cuatro horas para mantener el cuerpo. A estas personas se les pagaba mucho por no hacer nada, gracias a una droga que lograba mantener la posición y concentración por ocho horas. La gente los observaba mucho. Muchos de ellos gozaban de ser contemplados al no hacer nada.*

*Existían cuartos hechos de piel que mantenían la temperatura del cuerpo humano. Al entrar a estos cuartos, la gente se sentía muy querida por creer estar dentro de un útero, permanecían horas en las que alquilaban los cuartos a solas, acurrucados en posición fetal en las esquinas.*

Conforme íbamos avanzando con la investigación, podía darme cuenta que mi atención se desviaba más al caso de Víctor, quien pese a no estar en el foco de la investigación, llamaba mi atención constantemente. Su líder nos decía:

– Víctor está luchando, lucha y sigue en el camino, está en el camino, aún tiene desvíos. Es que el Diablo lo tienta por donde vaya, ¿acaso no han visto la calle? No han visto cómo los jóvenes van primero a comer, después se acercan a las discotecas que están en la misma calle y finalmente van a los hoteles, a unos cuantos metros. Mira, acá lo tengo en mi escritorio, acá está la estadística, la cantidad de hoteles en este distrito se ha triplicado. ¿Y qué hacen nuestros líderes? Nada. Uno tiene que darles orden, estructura. Acá, en la casa del Señor, somos los únicos que ofrecemos este programa de apoyo espiritual a los adictos del distrito.

Mientras trabajabamos en la biblioteca, Manuel me explicaba:

– Todas las adicciones en ese grupo de recuperación son esencialmente fugas de este mundo. Este mundo, así como lo conocemos, no parece gustarle a un sector de la gente. Un grupo dice hacer política para cambiarlo, en realidad es solamente una adicción al poder. Otro, huye de este mundo, es ahí donde encontramos algo que lleve al éxtasis: alguna droga en especial, el alcohol, la cocaína o el orgasmo, algo debe sacar al hombre un poco más allá de donde está, sino está la otra salida, que es ir directamente al más allá.

– ¿Y qué hay de Víctor?

– ¿Dónde está?

– Al final de la lista, es el único apellido con “V”.

– Ya lo veo. ¿Es el que me decías que iba a los cines? ¿a ambos cines? – me preguntaba riéndose.

– Así es.

- Es lo mismo.
- Pero ¿para qué busca el perdón día a día? ¿No te parece que es demasiado extremo? Debe estar buscando algo más.
- Me parece que es de la promoción de Miguel, el pediatra, habría que preguntarle más a él.

Al día siguiente ví a Miguel en su casa. Me confirmó que él había sido estudiante de medicina y que era una persona que pasó por dos carreras antes de llegar a la medicina. Me dijo que en la época de estudiantes se había olvidado un diario en su casa y me pidió que se lo entregase.

\*16 de abril del 2010

*Esa pareja que baila con el cuerpo pegado, la música les pide que friccionen sus ropas hasta que la percepción de la humedad sea inequívoca. Seguramente se dirán cosas a los oídos, cosas que son similares a la música que escuchan, cosas que solamente seducen dentro del sociolecto del estrato socioeconómico al que pertenecen; al cual también pertenecieron en un momento los cantantes que componen su preñoración. Después irán al hotel y se deshumedecerán. La probabilidad del clímax interrumpido nunca ha sido alta en el sector D. Un día ella lo buscará y habrán problemas que llegarán a un juicio por manutención y alimentos del vástagos. Un legajo lleno de lenguaje jurídico por un tajo del sueldo del hombre que, prácticamente, solo sabe escribir su nombre. Es posible comprender que hay una evolución del lenguaje: primero el hombre y la mujer hablan en el código de la seducción, luego en un gemido animal, una discusión y finalmente a través de emisarios jurídicos que traducen un fragmento de lo sucedido en un comportamiento de las cosas que se abstrae de todo lo emocional y animal para llegar a un veredicto de responsabilizar a alguien por el producto de la situación que se inició en el baile. Vemos que la evolución de la comunicación de ambos sujetos es bastante impresionante – por decir lo menos – al verla en una amplia retroespectiva. Si multiplicamos este tipo de casos, nos damos cuenta que hay una tendencia de descontrol poblacional en un cierto sector socioeconómico, es decir: este no es, ni será el último caso. En un análisis de datos jurídicos y sociológicos podríamos ver este fenómeno como un estudio de la realidad, algo que nos quisiera acercar a una norma general o por lo menos a alguna taxonomía a fin de hacer un documento de trabajo para llegar a una política de control poblacional. Todo para buscar que un hombre que solo sabe escribir su nombre, coloque una firma, una firma que no es ni siquiera el nombre, sino un garabato de tinta descontrolado.*

**Vitalidad:**

**Virilidad:**

El día lunes lo encontré otra vez. Esta vez sí me saludó, se le veía recién salido de la ducha. En el fondo tenía algo de vergüenza por urgir en su vida, pero sentí que existía una legitimidad casi poética al hacerlo.

- ¿Cómo vas? – le pregunté algo tímido.
- Bien, bien... me contaron que estás yendo a Agua Viva, ¿no?
- Sí, estamos haciendo una investigación para la universidad.
- ¿Así? Yo también hago una investigación.

Lo miré sorprendido, parecía buscar esta atención desde hace algún tiempo.

- Sí, investigo los antiguos cines de Lima – me respondió. A lo cual yo reaccioné con escepticismo. Me miró a los ojos y se rió.

- ¿Qué pasa?
- Nada.
- Sé que no me crees ahora. Es que no entraste ese día al cine Le Paris, ¿por qué no vienes ahora?
- ¿Para qué?

Víctor se fue enojado, por un momento creí que habría interpretado mi interés con una connotación sexual. Pese a todo decidí ir a Le Paris después que el partió. No me había percatado antes, pero el cine tenía una gran cantidad de polvo gris en la pared. Habían dos hombres en la boletería riéndose. Una de las transvestis salía.

- ¡Cigarros! ¿Dónde está el hombre de los cigarros? ¡Tú! ¿Tú vendes cigarros? – me preguntó.

- No, yo no.
- ¿Y qué haces acá? ¿Entras o sales? ¿No tienes humo?

Rápidamente me dirigí a la boletería a comprar un boleto. Me hubiese gustado saber desde el inicio donde se encontraba Víctor para no ingresar a ciegas. Otra vez, el olor y el recuerdo del dolor de cabeza. Esto era una caverna orgiástica, una caverna donde se escondía la gente para dar rienda suelta a todas sus fantasías entre sombras. En algún momento del éxtasis parece que olvidan todo lo que los rodea tan solo para disfrutar del escurridizo placer. Algunos hombres tenían absoluta confianza y caminaban con los pantalones bajos hacia el baño. Ni ruidos, ni olores eran discernibles.

Los gemidos llenaban el espacio, no se distinguía bien entre los gemidos reales y los de la película.

Después de recorrer una línea de butacas buscando la silueta de Víctor, me di cuenta que no estaba ahí. Al salir de la sala, ví una escalera espiralada que llevaba al proyector, se encontraba oxidada y en el suelo yacían algunas colillas de cigarro y preservativos. Estaba sentado al lado del proyector, buscando un encendedor con el cigarrillo en la boca. Me miró y me dijo:

– Sé que has estado urgando en mis documentos, sé que no sabes qué es lo que pienso – dijo mientras encendía su cigarro. Se escuchaba en el fondo gritos del público:

– ¡Cambia la película! ¡Esa ya la he visto mierda! ¡Cámbiala! – exclamaba uno de los espectadores.

– ¿Para qué has venido?

– Quiero saber ¿qué eres tú? – le pregunté.

– ¿Cómo que “qué es lo que soy”?

– Sí, quién o qué eres.

– No sé, dímelo tú.

Se acercó al proyector y les gritó a los señores del público que se quejaban:

– Si no les gusta, pueden irse. Yo soy el que controla el desorden.

La gente comenzaba a silbar y Víctor ni se inmutaba.

– No sé por qué me preguntas quién o qué soy. Me parece que deberíamos comenzar por saber quién o qué eres tú.

– ¿Yo?

– Sí, tú.

La gente seguía gritando y silbando, quejándose de la película.

– No entiendo, ¿para qué asistes a los dos lugares? Vienes a un cine a proyectar películas para adultos mientras en el otro cine... Tú no eres el caso típico del adicto que busca ayuda, tú no eres real...

Se escuchaba que el público estaba más y más rebelde, los hombres gritaban:

– ¡Vamos a subir! ¡Vamos a subir y ahí vas a ver!

Víctor me miró y me dijo:

– No estás preparado para escuchar las respuestas.

– ¿Cómo que preparado?

Comencé a escuchar los pasos en la ojalata de la escalera oxidada, se acercaban al cuarto de proyecciones. Víctor se acercó a la puerta y la cerró con un candado. La gente golpeaba reclamando. Colocó la cinta con el himno nacional y comenzó a gritarles en un idioma que no entendía.

De súbito desperté cansado, había dormido con la luz y el televisor encendido. Recibí una llamada de Manuel para reunirnos, debíamos presentar los avances de la investigación al día siguiente. Antes de salir a encontrarme con él, leí el diario de Víctor, buscando las fiestas patrias.

\*28 de julio de 2011

*Cercado de Lima. El techo de la Inquisición: Barroco.*

*Es justo y necesario: Nihilismo real-maravilloso*

\*29 de julio de 2011

*Entre gitanos se leen las manos.*

*Postmarxismo: La contradicción (ya no) tiene sentido.*

*Una mano lava a la otra.*

Existía algo detrás de todo lo que hacía. Ante nosotros solamente se dedicaba a actuar, más se hacía evidente que debía estar arriba de cualquier observación o investigación, debía tener un programa en sus acciones.

Aproveché en visitar al líder de la iglesia para recoger documentación de los consentimientos de los participantes. Cuando llegué encontré al líder y a Víctor discutiendo.

– Eso que me estás diciendo es inconcebible ¡Yo no te puedo dar un permiso para una sucursal en otro cine si es que tú todavía sigues en el plan de recuperación de las adicciones Víctor! ¡Es que tienes que ponerte en mi lugar por Dios! ¿Cómo te hago entrar en razón?

– Yo ya estoy sano, ya no sufro de ninguna adicción, lo que yo necesito ahora es iniciar mi propio camino y lo haré con o sin tu venia.

– Pero Víctor, es que tú tienes que además pasar por una preparación para ser pastor, ¡esto no se hace de la noche a la mañana hijo!

Procuré salir lo más rápido posible. En la mirada de Víctor era evidente su vehemencia, además parecía haber absorvido la energía de su líder.

Al día siguiente presentamos los avances de la investigación junto con los demás grupos de trabajo. El no haber entendido al personaje de Víctor dejó un sinsabor que sabía que no lo podría manejar con este tipo de investigaciones. Por otro lado, pensé que sería inútil perseverar en tal objeto de estudio. Todo dependía si había un fin racional en su actuar. ¿Para qué había buscado tener una sucursal de la iglesia en otro cine?

– El nivel de religiosidad se puede medir a través del cuestionario SCSRF que estamos repartiendo. A largo plazo, lo que buscamos es reconocer si los individuos que se recuperaron de adicciones tuvieron un tipo de afiliación a una organización religiosa o si mostraban un alto nivel de fe religiosa – le explicaba Manuel al profesor.

Interesante. Muéstrenme el trabajo hecho con el grupo de los 33 – nos indicó el profesor.

Después de media hora de discusión y críticas me encontraba realmente agotado. Manuel se acercó a mí para decirme:

– Las noticias de la radio dicen que han encontrado muerto al líder de Agua Viva. Víctor ha desaparecido.

Comenzó el segundo grupo con su presentación de avances. Yo observaba a la expositora mientras, semidormido, contemplaba la matiz de

su piel que me recordaba un tono de acuarela. El silencio que construía hacia que la realidad perdiera consistencia.

Durante la pausa entré al baño a lavarme la cara, el lavatorio tenía un espejo contrapuesto al mío que permitía que vea mi cara y mi espalda al mismo tiempo y repetidas veces en espejos ficticios cada vez más minúsculos. Así caí en cuenta que Víctor y sus abismos estaban más allá del bien y el mal. ■

## TRÊS POEMAS

— LEDA MARIA LUCAS

**DIEGO SIME** – Magister Artium em Filosofia e História na Universidade de Heidelberg (Alemanha), onde terminou seus estudos com uma dissertação sobre “O Conceito de Linguagem em Heidegger”. Atualmente estuda no programa de especialização de Gestão e Finanças Públicas da Universidad del Pacífico (Peru). Interessa-lhe investigar a relação entre Filosofia e Políticas Públicas na América Latina. Tenta escrever o que pensa para pensar no que escreve.

## PARA ONDE TODOS FORAM

a mesa cubro-a  
com fios de lã  
desenredada.

Oito imagens na parede.

Palavras compondo o quadro.

Desembrulho a licoreira  
verdeantigo.

um a um  
disponho os copinhos  
seus -- e os não.

No vidro forjado  
irisam cor e transparência.

Fotografias na parede.  
Poemas ao lado.

## AZUL NA INFÂNCIA

A criança buscava  
no alto a escada  
apoizada na nuvem

Queria pela escada  
Entrar no céu

Os degraus da escada  
subiam subiam subiam  
Sumiam

O frio da água da mina  
Assoalhava devaneios

## GIRO DO ARCO

Na cidade que sonho

Há um rio

Solene e grave

-- agora mesmo

passa uma garrafa

sob a ponte --

Entender o menino

E seu arco

Razão não há-de

(Des)ato o nó.

Um

A

Um:

os materiais

**LEDA MARIA LUCAS** — Educadora, professora aposentada de língua portuguesa para jovens e adultos no Colégio Santa Cruz, poeta e fotógrafo; apaixonada pela linguagem em suas diferentes formas de expressão, apresentou trabalhos poéticos e fotográficos em diferentes locais de exposição, como Instituto Tomie Ohtake (2009), Centro Universitário Maria Antônia (2010), Sede da Prefeitura de São Paulo (2010), Embaixada Brasileira na Argentina (2012), Livraria da Vila (2007), Bar Balcão (2010-2011), Casa das Ideias (2011) e muitos outros.

# QUATRO POEMAS

— MICHELE SANTOS

Poesia nunca servil para nada<sup>1</sup>

---

[1] Versos de seu primeiro livro *Toda via* - uma publicação independente que percorre diversos saraus da periferia de São Paulo desde 2015.

## O SANGUE TEM SOM VERMELHO

Entrepernas as penas que nunca tiveram  
das bruxas queimadas em público  
Não. Pedi foi cruz não, seu moço,  
perdi foi muito. Nem teve ganhado  
pr'além da garantia de troca entre  
minhas apariências e o  
ângulo das minhas pernas abertas  
sem a essência píscea  
  
da boceta limpa  
dos ardis químicos  
a limpeza higiênica dos teus fármacos  
é o higienismo bárbaro da classe - idade -média  
  
não quero o mínimo senão o máximo

Entrementes, mente a história  
Construída sobre o registro das glórias  
bélicas, das guerras fálicas, dos falos tétricos,  
dos obstétricos mistérios bíblicos  
do nascimento do mundo. Imunda, tua boca  
morde minha liberdade mas não mastiga minha fúria  
que inunda úmida a garganta seca num grito rouco  
estrondo lírico pros teus ouvidos moucos  
estado... líquido pro teu peito sólido  
onde só cabe o código dos arbítrios mortos  
e matam as fêmeas que abortam os fetos  
no calabouço do quarto dos fundos  
no calaboca do médico público  
enquanto o sangue cai do útero  
a litros

Entretanto, me tonteio trôpega entre tantos outros  
Que só enxergam espelho e não veem as mortas  
Mulheres rotas muitas todas escondidas por entre  
As rotas das quebradas tortas da cidade monstra  
Que engole os ventres e esconde os vermes que  
Espancam as donas das casas as donas das ruas

as mães de família, roxas, não comem a margarina  
da propaganda do intervalo da novela  
– sobre o pão que o diabo amassou  
Espalham estatística

Entretanto, uma voz que declama e reclama  
E clama contra o retrocesso do processo da vida  
Há tanta câmara, há pouca cama, haja cana pr'aguentar  
Os dias de lama, não sou a dama quiçá a ama  
Seilá a puta a louca a desvalida boca que vomita  
essa comida vencida que me alimenta o cotidiano  
e os olhos chibatas dos juízes morais das ruas  
essa voz essa voz essa voz [escuta -  
quando essa voz se gastar até o estouro das cordas  
saberei muda que não vivi em vão

Entrepernas  
Entrementes  
Entretanto  
Entretodas  
O mesmo passo:  
Contra os nós –  
derrubamos muros  
construímos laços  
  
uníssonas.

## NOBILÍSSIMO

Se a wislaya nascesse no brasil  
 Se a wislaya tecesse poema no brasil  
 Se a wislaya tecendo poema no brasil não fosse bonita  
 Se a wislaya parindo poema no brasil não morasse no centro  
 Se a wislaya criando poema no brasil não fosse bem-relacionada  
 Se a wislaya forjando poema no brasil não fosse amiga do cara da editora que  
     [vende pra saraiva]  
 Se a wislaya escrevendo poema no brasil existisse ela não existiria sendo  
     [wislaya szymborszka]

Talvez bordadeira

Poeta, ainda.

## MMXVI

Oh, sabe quê?  
 Devíamos  
     era levantar cedo, recolher os copos  
     Estancar os tragos, remendar as trincas  
 Devíamos começar a correr, fazer ioga  
     estabilizar o triglicérides –

Devíamos  
     nos descobrir,  
     praticar o tantra,  
     Fazer juntos a janta  
     Com os orgânicos da varanda  
     plantados a quatro-mãos,  
     um coração  
     à esquerda dos narcisos brancos  
     no fundo da casa de quintal  
     e viver assim zen  
     e saber viver sem

açúcar, ansiolíticos, ressacas, brigas, gordura trans, lactose, nicotina, boletos de consumo, holerites, tevê, sódio, ódio, símiles, ismos, rebites, arroubos, dramas, fobias, seriados em pacote, pânicos – insumos do cão por que a gente vende a alma pra justiçar a terra que pisa?

o ar – é de graça, ainda?

[Essa querênciá pra pássaro é que me anda aziando.

Oh. Sabe quê?  
 Devíamos era juntar a gente tudo  
     Dinamitar a porra toda  
     - do lado de lá.

## REQUIÉM

*às manhãs do outono último. e algumas noites*  
 estive concisa esses dias (meses? anos?)  
 estive luz de lâmpada  
 [halógena  
 pr'evitar o calor dos ânimos. não me salvou  
 do frio dum cano na cara  
 tampouco da cara na  
 lama. estive fio. estive lâmina.  
 estive choro, ex-tive chuva.  
 estou dopada.  
 estive estaca, estive estanque, estive estiva quando o mar morria.  
 [trabalhei com pescaria  
 no deserto até a  
 estreia aos olhos dum pacífico revoltoso  
 estourando as rochas do litoral quando  
 cê me cerzia de volta os estragos  
 como a velh'avô cozia os retalhos de fuxico  
 pras colchas das tias de minha infância  
 estive estranha. estou entranya. restou ex-punk minha alma Espanca.  
 entrou o silêncio berrando à preciso doutras vias –  
 estribo pra contenção das falhas  
 estrobo latejando os olhos-fardo  
 na esquina do peito é que os erros me acertam  
 não há esquiva pra mira fina:  
 o que me greta é o meu garbo.

[donde tecer a escrita . terço,

no mais, estar o que sou – isto:  
 balé bêbado; seguir a dançar só – doidivana – dois pés esquerdos  
 [go go go

as minas terrestres delicadamente pousadas por estratégicas  
 mãos humanas no solo cotidiano das iras  
 estão cobertas de folhagem, estrume  
 e razão  
 na seção dos comentários

[sempre preferi passar ao largo que passar por cima.  
 estatelo em stand etéreo. estéril, dez mg/dia, dês  
 que o mundo estorva a impaciência dos ansiosos crônicos  
 eles viram-se em diagnosticados mansos  
 estuque de parede murcha, esdrúxula, estúpida  
 [dócil.  
 [boa pra montaria e carga. cavala, jumenta, jagunça  
 [cidadã  
 só esviscerado o estômago externa o que nos humaniza:  
 víscera. bílis,  
 [ego  
 quando era aquele onze de março a morte chegando pertinha pensei num  
 [átimo que ser a porra  
 duma poeta morta num canto esquecido da zona última da província talvez me  
 [traria mais likes e  
 algum sucesso póstumo –  
 o caso é que tenho preguiça de morrer.

**MICHELE SANTOS** – Michele Santos nasceu de inverno na metrópole paulistana e vive a buscar primaveras nos entremeios do cinza. É educadora nas redes públicas municipal e estadual de ensino de São Paulo e co-organizadora do *Sarau Sobrenome Liberdade*, na região do Grajaú/SP. Já foi publicada nas antologias *Antes de ser um manifesto* (publicação independente), *Poesia na Faixa* (Edições Tietê), *180 gramas* (publicação independente ganhadora do PROAC), nas revistas *Transvista*, *Gente de Palavra* e *Raimundo*.

Mgym