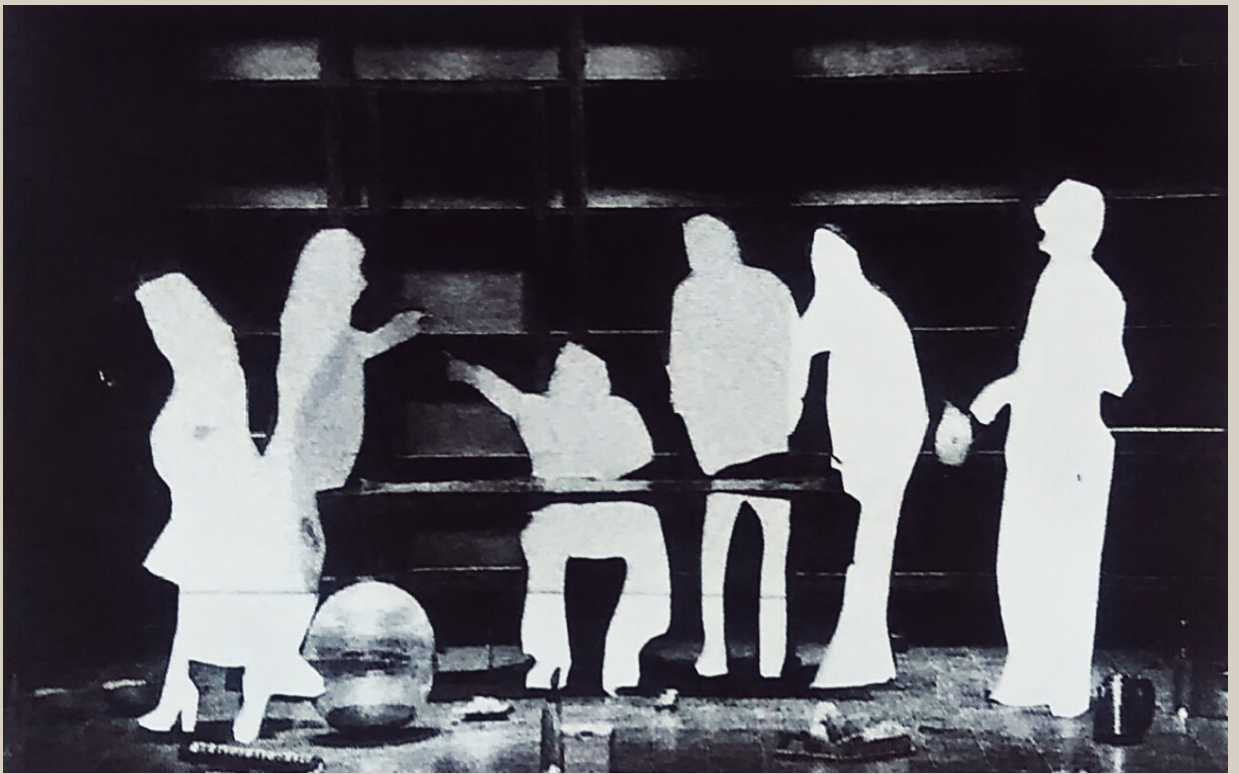




MAGMA REVISTA



15

2019

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





Edição 15 – 2019

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

Conselho Editorial

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Anderson Gonçalves da Silva
Andrea Saad Hossne
Arioaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Auxílio executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

Comissão Editorial

Aryanna Oliveira
Beatriz Ramos Rodrigues
Daniel Arantes
Fabiane Secches
Fátima Ghazzaoui
Julia Pasinato Izumino
Juliana Cunha
Lucas Limberti
Mariana Silva Bijotti
Natasha Belfort Palmeira
Ricardo Russano dos Santos
Talita Mochiute
Thiago dos Santos Martiniuk

MAGMA REVISTA

Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 33
Cidade Universitária – São Paulo – SP
05508-010
(11) 3091 0003 / 3091 4866 / 3091 4893
magma@usp.br

Magma, n. 15, 2019**Logo**

CAU SILVA

Projeto gráfico

MARCELLA MONACO JYO

Capa

LÉIA IZUMI

Diagramação

ARYANNA OLIVEIRA | MARCELA FLEURY

Composição

ARYANNA OLIVEIRA | DANIEL ARANTES

Revisão final

DÉBORA SANTOS SHINOHARA

Biblioteca

DÉBORA SANTOS SHINOHARA | FÁTIMA GHAZZAoui |
TALITA MOCHIUTE

Produção técnica

ARYANNA OLIVEIRA | BEATRIZ RAMOS RODRIGUES |
DANIEL ARANTES | JULIA PASINATO IZUMINO |
MARIANA SILVA BIJOTTI | NATASHA BELFORT PALMEIRA |
RICARDO RUSSANO DOS SANTOS

Colaboração

ANGÉLICA FREITAS | ARIovaldo José VIDAL |
EDUARDO TAKAMATSU ARANTES | INÁ CAMARGO COSTA |
MARÍLIA GARCIA | VIVIANA BOSI

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC,
e diagramada nos meses de junho e julho de 2020.

EDITORIAL

Um inimigo discreto, mas feroz, do obscurantismo e da truculência autorizada é o espírito crítico. Nada melhor, então, do que abrir este número da *Magma* com o humorado “espírito de contradição” de Iná Camargo Costa (ou, como ela prefere chamar, “espírito de porco”), percorrendo em entrevista sua trajetória universitária, seus principais temas de pesquisa e também seu engajamento político e cultural.

Dos anos de formação em Letras e em Filosofia à atividade docente no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), da paixão pelo teatro dialético às atividades como assessora da Coordenação de Cultura do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Iná sugere que o esforço em relacionar experiência estética e processo social não é apenas teórico – o que não é pouco em tempos de desqualificação da educação nacional e censura à cultura. Chave interpretativa de boa parte de seus trabalhos (desde sua dissertação sobre Dias Gomes ao já clássico livro *A hora do teatro épico no Brasil*), a dialética entre forma e conteúdo parece orientar certa postura prática. Exemplos disso são a escolha de “radicalizar as pistas de Anatol Rosenfeld” em sala de aula, dando preferência a obras que transitam entre os gêneros literários, ou mesmo a relação com os colegas do MST, com os quais relata ter aprendido uma “impressionante lição de camaradagem”.

*

Além da entrevista com Iná, *Magma* apresenta os trabalhos de quatro pesquisadores na seção *Artigos*, composta por ensaios submetidos à revista. Em “O pacto de silêncio na estória de Maria Mutema”, Daniel Atroch (Uninorte) avalia a figura do duplo na estória de Maria Mutema dentro de *Grande sertão: veredas*, focalizando, entre outros aspectos, o que o autor denomina como “pacto de silêncio”. Já “Schwarz lê Brecht”, de Lindberg Filho (USP), mapeia como a mudança de opinião do crítico brasileiro a respeito do dramaturgo alemão, manifesta em dois artigos (um de 1982 e outro de 1999), ocorre de acordo com as diferentes conjunturas políticas nas quais Schwarz escreve seus textos. Ainda no âmbito dos trabalhos sobre a crítica literária brasileira, André Barbosa Macedo (UFPA) procura abordar questões de método quanto à leitura de ficção ao longo da obra de Antonio Candido em seu “De ‘Notas de crítica literária’ a ‘Quatro esperas’: Antonio Candido leitor de narrativas ficcionais”. Logo a seguir,

no artigo de Tereza Cristina Mauro (USP), “Amor *versus* Sociedade: as ‘noites de Romeu e Julieta’ e o mito de Don Juan na poesia de Castro Alves”, o leitor poderá acompanhar o exame da oposição entre amor e sociedade na poesia de Castro Alves, em diálogo com o mito de Don Juan e com a peça *Romeu e Julieta*. Aqui, a autora do trabalho, além de identificar a noite como cenário privilegiado para a realização amorosa, procura verificar de que modo tal diálogo contribui para uma concepção mais liberal do amor na obra do poeta baiano, em especial nos seus poemas abolicionistas.

Nos *Ensaio de curso*, terceira seção de *Magma*, está publicada uma amostra dos trabalhos produzidos para as disciplinas de pós-graduação oferecidas pelo DTLLC durante os anos de 2017 e 2018. Abre a seção o ensaio de Lucas Mateocci Lopes, “Satã, o pacto e o sacrifício na literatura ocidental”, que propõe a leitura de um tema bastante antigo da literatura, o pacto demoníaco, mas a partir do conceito do sacrifício, como proposto por René Girard, buscando analisar a trajetória do personagem fáustico como representação da razão ocidental. Em seguida, Jorge Manzi Cembrano traz a público “Forma abierta en modo épico: una lectura de *Galáxias* desde la teoría de la novela”, artigo que examina atentamente a possibilidade de que a noção de “crise da identidade literária”, proposta em sua origem por Lukács e atualizada por Adorno, possa, para além de examinar as formas do romance, refletir a escritura épica no interior da modernidade capitalista. Além disso, Cembrano analisa as teorias do romance de Lukács, Adorno e Bakhtin, em interessante aproximação com o livro *Galáxias*, escrito por Haroldo de Campos. Na sequência, “A crise do romance segundo os ensaios e o conto ‘An unwritten novel’ de Virginia Woolf”, de José Pereira de Queiroz, explora os diferentes significados de *character* (termo intraduzível, conforme aponta o artigo) segundo os textos críticos de Virginia Woolf, comparando-os com o conto “An unwritten novel”. Retomando também textos essenciais sobre o romance de Lukács, Benjamin, McKeon e Ian Watt, Queiroz explora de que maneira o conto aborda o conteúdo dos ensaios de Woolf, demonstrando como essa obra de ficção simboliza, a sua maneira, a própria escrita e as próprias crises do romance. O *character*, elemento essencial para Woolf, que transmitiria vida à obra literária, pode ser, assim, tanto personagem ficcional (e sua exploração seria traço distintivo do romance enquanto gênero, segundo Woolf) quanto “um aspecto fundamental da experiência humana que guia nossas percepções uns dos outros” (sendo próximo da tradução como caráter, personalidade). O romance, segundo o ensaio, seria a forma que, justamente, transpõe essa realidade humana para o *character* ficcional. Em seguida, em “Crises e mutações do romance: um estudo de caso”, Luis Fernando Catelan Encinas, analisa as crises e mutações formais do romance contemporâneo a partir da análise de *Almoço nu* (1959), obra de William S. Burroughs.

No quinto trabalho da seção, Carla Lento Faria, autora de “A representação da Inglaterra e da Escócia em *The Expedition of Humphry Clinker*”, trata das diferentes representações da Inglaterra e da Escócia em *The Expedition of Humphry Clinker*, romance epistolar do escocês Tobias Smollett. O artigo indica como, a partir do estudo da pluralidade de vozes narrativas e da estrutura fragmentada do enredo, o romance reflete a instabilidade do gênero literário na periferia da Grã-Bretanha e expressa uma certa visão da nação britânica, multicultural e multinacional.

Em “Michel Butor, voz(es)”, Amayi Luiza Soares Koyano busca traçar relações entre a obra de Michel Butor e algumas teorias sobre a voz e analisa as técnicas de registro sonoro e tradução empregadas pelo escritor. Em seguida, a revista apresenta ainda o ensaio de Felipe Marcondes da Costa, que elabora interessante reflexão sobre escrita e corpo, enlaçamento posto em ação por Herberto Helder, de maneira a fazer ecos à arte performática em “Corpo, voz, cinema e performance no ‘Texto 1’ de *Antropofagias*, de Herberto Helder”.

Encerrando o terceiro segmento desta edição, há dois outros trabalhos: o de Sheyla Miranda, “Palíndromo fundamental: uma leitura de um poema de *Madam*, de Mirta Rosenberg”, que propõe a análise de um poema de Mirta Rosenberg conjugando elementos da crítica literária e da psicanálise; e, por fim, afinidades são reveladas entre o escritor brasileiro Osman Lins e o moçambicano Mia Couto por meio de duas breves narrativas no ensaio “Osman Lins e Mia Couto: o inusitado encontro nas alturas”, de Adilson Fernando Franzin.

*

Integra ainda esta edição de *Magma* uma pequena lembrança do evento “Voz do Escritor”, organizado semestralmente pelo DTLLC, cuja proposta é a de apresentar, aos alunos de primeiro ano da graduação em Letras, autores que trabalhem e discutam os gêneros literários estudados nos dois semestres do ciclo básico: poesia, no primeiro, e conto/romance, no segundo. Publicado anteriormente em periódico impresso, o “Voz do Escritor” passa agora a integrar uma seção fixa da revista. Este número, portanto, compartilha algumas das experiências que ocorreram no primeiro evento “Voz do Escritor” de 2019, realizado no dia 22 de agosto no Auditório Milton Santos, na Faculdade de História e Geografia da USP, com a participação das poetisas Angélica Freitas e Marília Garcia. Depois de breves apresentações das pesquisadoras Fátima Ghazzaoui e Julia Pasinato Izumino, ambas do DTLLC, as duas poetisas conversaram com os alunos sobre seus processos criativos, compartilhando um pouco de suas próprias experiências e mesmo de suas poéticas. Abrimos a seção com uma apresentação sobre o evento, seguida dos textos de apresentação feitos por Fátima e Julia, além de alguns poemas lidos

pelas escritoras, que, muito gentilmente, cederam para a publicação deste número de *Magma* e a quem a Comissão Editorial da revista agradece a generosidade.

*

Na parte final da revista, a seção *Criação* oferece aos leitores uma seleção de poemas de Samanta Esteves e Zainne Lima da Silva, seguidos pelo diário de Mikhael de Oliveira Simões e pelos contos de Jonatas Aparecido Guimarães, Renato Amado Barreto e Wellington Amancio Silva.

Em *Tradução*, a revista apresenta dois ensaios de Omar Pérez, escritor cubano da “generación de los ochenta”, importante grupo intelectual não só pela produção, mas pela proposta de uma discussão crítica da literatura cubana no período. No primeiro ensaio, “O intelectual e o poder em Cuba”, entra em voga um importante tema nos escritos de Pérez, a relação entre indivíduo e instituição, amparado no diálogo entre poesia e poder e no papel do escritor como intelectual. Em “Corpo, sombra, umbral”, novamente a poesia entra em foco pelo contato do poeta com a poesia, a partir da imagem, ou metáfora, do contato corporal. Os ensaios foram traduzidos por Pacelli Dias Alves de Sousa, que também assinou a apresentação de Pérez para a seção.

Esta edição publica também pela primeira vez *Biblioteca*, a relação de publicações feitas até hoje pela revista. O segmento objetiva servir como uma espécie de sumário permanente das edições da *Magma* no intuito de auxiliar a consulta dos leitores interessados e para eventuais pesquisas.

*

A imagem de capa desta edição foi criada pela fotógrafa e artista plástica Léia Izumi. Após a realização de uma pesquisa iconográfica das representações do teatro épico, buscando referência nos seus elementos fundamentais, foram selecionadas algumas imagens pensando em diferentes composições através do processo de colagem. Por fim, optando por um recorte preciso, destacando as silhuetas que projetam alguns tipos de personagens e coro cênico, característicos desse teatro, sob iluminação teatral chegou-se a esta imagem final, que representa o jogo cênico entre as imagens e seus personagens.

*

A Comissão Editorial da *Magma* faz aqui um registro importante: o agradecimento ao Professor Ariovaldo José Vidal pelo empenho para que o presente número pudesse se tornar de fato uma publicação. Sem o seu auxílio, a revista não chegaria às mãos dos leitores.

*

Em 18 de agosto de 1938, Bertolt Brecht inquiriu em seu diário de trabalho se o leriam, no futuro, com o mesmo estarecimento com que ele lê naquele ano os poemas de Shelley e algumas antigas canções egípcias; se, mais tarde, seus leitores perguntariam se “já era tão ruim assim”¹. Como a história não deu conta dos problemas do capitalismo de que Brecht trata em suas peças, Iná responde pela sua atualidade, pois em alguns casos “as coisas estão muito piores”. Que essa constatação não pouco dolorosa e em alguma medida cômica, assim como os textos desta edição, possa servir como incentivo a reflexões sobre o presente, como material para afiar o imprescindível espírito crítico de cada um.

Boa leitura!

Comissão Editorial da 

[1] BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. v. I. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 14.

SUMÁRIO

ENTREVISTA: MEMÓRIA DOCENTE

- 22 “Trincheira de retaguarda”:
uma entrevista com Iná Camargo Costa
ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA, DANIEL ESSENINE
TAKAMATSU ARANTES, GUILHERME CALIENDO
MARCHESAN, NATASHA BELFORT PALMEIRA,
THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK

ARTIGOS

- 49 O pacto de silêncio na estória de Maria Mutema
DANIEL CAVALCANTI ATROCH
- 67 Schwarz lê Brecht
LINDBERG CAMPOS FILHO
- 93 De “Notas de crítica literária” a “Quatro esperas”:
Antonio Candido leitor de narrativas ficcionais
ANDRÉ BARBOSA MACEDO
- 115 Amor *versus* Sociedade: as “noites de Romeu e Julieta”
e o mito de Don Juan na poesia de Castro Alves
TEREZA CRISTINA MAURO

ENSAIOS DE CURSO

- 133 Satã, o pacto e o sacrifício na literatura ocidental
LUCAS MATEOCCI LOPES

- 151 Forma abierta en modo épico: una lectura de *Galáxias*
desde la teoría de la novela
JORGE MANZI CEMBRANO

- 171 A crise do romance segundo os ensaios e o conto “An
unwritten novel” de Virginia Woolf
JOSÉ PEREIRA DE QUEIROZ

- 203 “Crises” e mutações do romance: um estudo de caso
LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS

- 217 A representação da Inglaterra e da Escócia em
The expedition of Humphry Clinker
CARLA LENTO FARIA

- 235 Michel Butor, voz(es)
AMAYI LUIZA SOARES KOYANO

- 257 Corpo, voz, cinema e *performance* no “Texto 1”,
de *Antropofagias*, de Herberto Helder
FELIPE MARCONDES DA COSTA

- 279 Palíndromo fundamental: uma leitura de um poema de
Madam, de Mirta Rosenberg
SHEYLA MIRANDA

- 287 Osman Lins e Mia Couto: o inusitado encontro nas
alturas
ADILSON FERNANDO FRANZIN

VOZ DO ESCRITOR

- 302 Uma conversa com Angélica Freitas e Marília Garcia
APRESENTAÇÃO

305 As vozes do feminino na voz de Angélica Freitas
FÁTIMA GHAZZAOUI

311 Poemas de Angélica Freitas
ANGÉLICA FREITAS

315 O que eu queria falar sobre Marília Garcia
JULIA PASINATO IZUMINO

321 Quatro poemas de Marília Garcia
MARÍLIA GARCIA

TRADUÇÃO

335 Omar Pérez: descrição precisa no país da poesia
PACELLI DIAS ALVES DE SOUSA

337 Dois ensaios de Omar Pérez
OMAR PÉREZ
(tradução: Pacelli Dias Alves de Sousa)

CRIAÇÃO

347 Poemas
SAMANTA ESTEVES

351 Homônimo/ Memórias do cárcere
ZAINNE LIMA DA SILVA

355 29 de junho de 2019
MIKHAEL DE OLIVEIRA SIMÕES

359 Epopeiazinha
JONATAS APARECIDO GUIMARÃES

371 A cidade
RENATO AMADO BARRETO

377 Do limbo ao neon
WELLINGTON AMANCIO SILVA

BIBLIOTECA

383 Sumário de todas as edições de *Magma*
MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

MEMÓRIA DOCENTE



TRINCHEIRA DE RETAGUARDA:

— UMA ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA

— *MAGMA* REVISTA¹

(ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA, DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES, GUILHERME CALIENDO MARCHESAN, NATASHA BELFORT PALMEIRA, THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK)

Referência obrigatória não apenas para os estudos literários, como também para o pensamento crítico atual, Iná Camargo Costa discorre, nesta entrevista, sobre temas diversos – formação universitária, prática docente, ensaios e livros, engajamento político e cultural –, mas principalmente sobre teatro.

O leitor poderá acompanhar aqui o depoimento da entrevistada, cujo olho clínico emerge a todo momento, esclarecendo questões das mais variadas a partir de ângulos nem sempre convencionais. É notável igualmente a gama de autores que surge a cada resposta da “discípula ortodoxa de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz” – autores, é prudente lembrar, mobilizados sempre em direção à análise dialética e (por que não?) engajada. Professora do DTLLC entre 1989 e 2003, Iná gentilmente nos recebeu em sua casa e concedeu a entrevista a seguir. Em tempos difíceis, nada melhor do que a oportunidade de acompanhar um depoimento como o de Iná para nos trazer certo alento e, quem sabe, aguçar o nosso senso crítico.

[1] Entrevista produzida e realizada pelos alunos do Programa de Pós-Graduação do DTLLC, com o apoio do Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal | Crédito das imagens: Aryanna Oliveira

Magma – Gostaríamos de começar nossa entrevista comentando sua trajetória. Como foram os anos da graduação, a passagem da Letras para a Filosofia?

Iná – Quando, em 1973, terminei o curso de Letras em Botucatu, me considerava despreparada para lecionar Língua Portuguesa, que era minha meta profissional, e tinha muita curiosidade de saber de onde vinham todas aquelas teorias que estudáramos, como o estruturalismo, a abordagem científica dos fenômenos da língua e um tremendo entulho que passava por teoria literária. A conclusão lógica da avaliação do curso de Letras era simples: fazer outra graduação, mas agora em Filosofia, pois é lá que se estuda Lógica, Estética, História do Pensamento etc. E sabia disso porque estudara Filosofia nos três anos do curso Clássico. Como a graduação em Letras foi um pouco pior do que a da USP, não preciso entrar em detalhes. Mas a graduação em Filosofia foi fundamental, pois lá eu achei tudo o que estava procurando e coisas que nem imaginava. Por exemplo: a primeira disciplina que cursei já me pôs em contato com a obra de Descartes e me abriu todo o horizonte do Iluminismo. No segundo ano, comecei a estudar Hume e Kant, que viraram paixões definitivas. Também no segundo ano comecei a ler Hegel pela *Estética*, e ele passou a ser meu filósofo máximo. Ao mesmo tempo, comecei a estudar Lógica e também descobri um universo que nem imaginava existir, como o cálculo proposicional e todo o debate desenvolvido no campo da Filosofia da Ciência. Por causa dessa disciplina, até hoje acompanho o noticiário sobre ciência, com especial interesse pelos campos da Paleontologia, da Astronomia e da Astrofísica. E depois de ler as obras do campo da Lógica, de Aristóteles a Alfred Tarski e Bertrand Russell, acabei encontrando maneiras mais decentes de ensinar Língua Portuguesa para meus alunos de quinta a oitava série.

Magma – Duas figuras importantes em seu trabalho, Antonio Candido e Roberto Schwarz, também migraram de outras disciplinas para as Letras. A compartimentação do conhecimento na universidade, entretanto, é cada vez mais generalizada. Quais são, do seu ponto de vista, as consequências imediatas desse processo na produção crítica e na formação dos jovens universitários?

Iná – É bom notar que o caminho deles foi oposto ao meu: eles vieram para as Letras, enquanto eu comecei e acabei aqui, mas eu mesma fui vítima da compartimentação do conhecimento e tentei remediar a meu modo. A Filosofia foi minha pós-graduação no duplo sentido. Sem exagero, posso dizer que comecei a pós-graduação em Filosofia em 1975 e terminei em 1993. Foram quase vinte anos! Quanto à compartimentação do conhecimento, há uma dialética que precisa ser bem compreendida. Diante do desenvolvimento de todas as áreas,

em escala astronômica e sem nenhum exagero, a especialização é inevitável. Sem falar no inacreditável rebaixamento do Ensino Fundamental, talvez ela não precisasse se impor já nos tempos do Ensino Médio (Humanas, Exatas, Biológicas), com aprofundamento no Superior. Num mundo ideal, o Ensino Fundamental alfabetizaria de verdade e o Médio ofereceria a todos os estudantes a possibilidade de conhecer o chamado “estado da arte” em todas as áreas, independentemente do gosto de cada um, de modo a não termos analfabetos científicos no campo das Humanas nem analfabetos culturais no campo das Exatas. A superespecialização é apenas mais uma etapa dos inúmeros processos de mutilação a que são submetidas as novas gerações. Por isso, falar em “formação” dos jovens universitários já é exagero. Eu diria que eles são metodicamente deformados, e, com isso, são muito reduzidas as suas chances de desenvolver o espírito crítico (com o qual todo mundo nasce; Hegel chama de espírito de contradição e eu costumo chamar de espírito de porco). As consequências são as que estamos vendo. Em sua manifestação mais recente, gente com nível universitário encampando o terraplanismo e outras incontáveis aberrações. Nem é bom falar!

Magma – Como funcionava o grupo de estudos coordenado pela Otilia Arantes, o CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea)? O que vocês liam?

Iná – Não posso falar sobre o modo como se formou o grupo, pois era ainda aluna de graduação e, quando fui convidada a integrá-lo, o grupo já existia. O objeto da pesquisa seria a produção artística da década de 1960. Como eu tinha total interesse pelo teatro do período, assumi sem pensar duas vezes a coordenação da área de teatro. As demais áreas eram cinema, música, literatura, artes plásticas e arquitetura. Não lembro mais a frequência com que nos encontrávamos, mas havia no mínimo reuniões mensais. As pautas se alternavam entre seminários sobre textos a respeito do período, exposição de materiais da pesquisa – os setores se revezavam –, entrevistas com convidados, inclusive objetos da pesquisa, como foi o caso de Mário Pedrosa, um dos nossos mais importantes críticos de arte nos anos 1950 e 1960, para ficar só num exemplo. Havia também, pelo menos entre nós do grupo de teatro, reuniões paralelas nas quais ampliávamos os estudos sobre a própria história do teatro brasileiro e, em decorrência, sobre o teatro ocidental, tendo em vista a importância dos alemães, franceses e americanos na cena brasileira. Foi nessa pesquisa, por exemplo, que descobri Anatol Rosenfeld, para não ir mais longe. E, por falar em descoberta, foi nos seminários gerais que li pela primeira vez um texto de Roberto Schwarz. Foi “Cultura e política, 1964-1969”, que lemos em francês, pois fora publicado na revista *Temps Modernes*, e acho que o autor ainda estava no exílio.



Sobre o que líamos, acho que já falei o suficiente. Passemos à questão mais relevante, do meu ponto de vista. Tudo o que fizemos no CEAC foi em caráter totalmente voluntário. Ninguém tinha bolsa de coisa nenhuma nem havia, nas agências de fomento, rubrica para pesquisas como a que estávamos fazendo (é bom lembrar que a ditadura ainda resistia, mesmo cambaleante). A certa altura, a Otília conseguiu um financiamento, mas era apenas para a aquisição de materiais de infraestrutura. A área de teatro, por exemplo, conseguiu adquirir gravador e fitas para as entrevistas programadas...

Magma – E quais foram os autores que mais influenciaram sua formação e seu trabalho de pesquisa?

Iná – Em primeiríssimo lugar, Antonio Candido, que descobri ainda no curso Clássico em 1968, com aquela coleção *Presença da literatura brasileira*, que ele organizou com o professor Aderaldo Castello. Durante o curso de Letras em Botucatu, os professores de Literatura Brasileira não usavam seus livros como bibliografia, mas eu dei um jeito de ler, principalmente a *Formação da literatura brasileira*, por conta própria. Também tratei de ler outras coisas, como algumas obras de Lukács, tudo por minha conta. É claro que nos trabalhos eu tratava de não os citar na bibliografia, para não me queimar. Não se esqueçam de que os anos entre 1970 e 1973 foram os mais aterrorizantes da ditadura, por isso chamados anos de chumbo. Eu tive professores abertamente favoráveis a ela e havia terrorismo aberto na faculdade. Quando passei para a Filosofia, tomei contato com uma série de autores que se tornaram referência obrigatória, sobretudo os lidos nas disciplinas de Estética. Para não entrar numa ampla enumeração, Arnold Hauser (*História social da literatura e da arte*), Erich Auerbach (*Mimesis*), Hegel, que já referi, Peter Szondi (*Teoria do drama moderno*), todos os integrantes da Escola de Frankfurt, mas especialmente Adorno e Benjamin, além dos autores que li em paralelo: Marx, Engels, Plekhanov, Lenin, Trotsky, Brecht etc. Por último, Otília e Paulo Arantes e depois Roberto Schwarz, que, junto com Anatol Rosenfeld, definiu para sempre a minha pesquisa da vida inteira sobre a experiência dos brasileiros com o teatro.

Magma – Em 1989, você ingressou no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Poderia compartilhar algumas lembranças a respeito de sua atividade docente?

Iná – Como tinha acabado de defender o mestrado e estava começando o doutorado, dediquei os primeiros anos às disciplinas de Introdução aos Estudos Literários I e II. E já criticava o uso esquizofrênico que o Departamento fazia (e desconfio que continua fazendo) da teoria dos gêneros literários, que são três.

Eu vivia me perguntando e aos colegas quando criaríamos IEL III para tratar do gênero dramático. De qualquer modo, como IEL I tratava do gênero lírico e IEL II tratava do épico, e os professores tinham liberdade para definir os autores a serem analisados, eu radicalizava as pistas do Anatol Rosenfeld: no primeiro semestre, incluía poetas como Maiakovski, Carlos Drummond de Andrade, Mário e Oswald de Andrade, que transitam do lírico para o épico, e, no segundo, dava preferência a narrativas que transitavam pelos três gêneros. Não sei quanto aos alunos, mas eu me divertia muito! No plano da exposição das inúmeras teorias (análise do poema e análise da narrativa), eu costumava avisar aos alunos que, no caso dos adversários, não economizaria em objeções. Um dos meus autores favoritos para esse trabalho era o Terry Eagleton. E também avisava todo mundo logo no primeiro dia de aula que eu era discípula ortodoxa de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Roberto Schwarz, mestres que sempre pautaram os meus critérios de análise. Depois que defendi o doutorado, comecei a dar aulas de pós-graduação e Teoria Literária na graduação. Só então tive oportunidade de trabalhar em sala de aula com temas diretamente vinculados à minha pesquisa. Mas, mesmo nesse caso, acho que dei pelo menos dois cursos de pós relacionados a romance. Isso não era um problema para mim, justamente porque aprendi com Anatol Rosenfeld que o mais produtivo é transitar pelos gêneros.

Magma – Voltando ao CEAC, você disse que se encarregou de estudar o teatro. Foi ali que começou o interesse pelas artes cênicas?

Iná – É o contrário: eu já tinha interesse pelas artes cênicas desde criança, porque na minha cidade havia um grupo de teatro amador que eu adorava e muito cedo passei a integrar a ala infantojuvenil. Lá interpretei várias peças como atriz. Mais tarde, já em Botucatu, fiquei amiga de integrantes dos grupos de teatro que atuavam na escola, mas, como fazia dois cursos ao mesmo tempo (Normal e Clássico) e não gostava de decorar textos, só assistia aos ensaios de vez em quando. E participava com muita animação dos festivais, ajudando no que podia: fazia sonoplastia, assistência de direção, o que precisasse, pois adorava a agitação e as pessoas que participavam. Nessa fase, conversávamos e líamos muito sobre o que estava acontecendo no teatro em São Paulo e no Rio e nunca perdíamos nenhuma apresentação de teatro (de verdade, pois o nosso era de brincadeira) que acontecesse na cidade. Abreviando bastante, é esse conjunto de experiências que explica minha disposição para pesquisar o teatro da década de 1960 quando começou a pesquisa do CEAC.

Magma – Quando e como foi o seu primeiro contato com a obra de Bertolt Brecht? As afinidades se deram em razão da militância política ou o inverso?

Iná – A primeira peça de Brecht que li foi *Terror e miséria no terceiro Reich*, acho que entre 1969 e 1971. A peça era atual naquele momento da nossa luta contra a ditadura e continua atual agora. Os demais textos, tanto a dramaturgia quanto os teóricos, passei a ler depois que me mudei para São Paulo, em 1974, conforme ia encontrando os livros. Mas a descoberta de Brecht aconteceu antes de me envolver com a militância política no sentido próprio, pois eu participei de modo desorganizado da luta contra a ditadura desde 1968. A militância organizada veio depois e é claro que ajudou a entender melhor a relação da obra dele com a história política e cultural da República de Weimar. Também é claro que foi no âmbito da militância trotskista que li tudo o que pude sobre a História da Revolução Russa, a começar pela obra-prima de Trotsky com esse mesmo nome. Registremos ainda que foi no âmbito da militância política que li os principais textos críticos (de Lenin, sobretudo) a respeito dos descaminhos da social-democracia alemã, que começou pelo revisionismo da obra de Marx e culminou no assassinato da revolução alemã e, junto com esta, no assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Com essas referências, não fica difícil identificar os temas mais diretamente políticos em peças de Brecht como *A exceção e a regra*, *A decisão*, *Quanto custa o ferro?*, *Dansen*, *A mãe*, *A Santa Joana dos matadouros*, *Os fuzis da senhora Carrar* etc.

Magma – De onde veio o tema de pesquisa do mestrado?

Iná – Diretamente da pesquisa do CEAC. Dias Gomes foi um dos dramaturgos mais atuantes no teatro convencional ao longo dos anos 1960. Sua peça da retomada (pois ele estava voltando ao teatro e à dramaturgia depois de um longo período de trabalho em rádio) foi *O pagador de promessas*, encenada pelo TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] estatizado. As demais peças produziram muito barulho no enfrentamento com a ditadura e a censura, mas pouco se falava nele naqueles anos de 1977, 1978. Como ele integra de maneira muito relevante o repertório do teatro brasileiro da década de 1960, achei que valia a pena analisar os seus textos com base nas categorias expostas por Peter Szondi e introduzidas no Brasil por Anatol Rosenfeld em seus preciosos livros *O teatro épico e Teatro alemão*. Isso por um lado. Por outro, estava interessada em relacionar a experiência estética (texto e espetáculo) com a pauta da aliança de classes tal como proposta pelo PCB [Partido Comunista Brasileiro] (que Dias Gomes integrava) através da senha “nacional-popular”. Minha hipótese (trotskista) era a de que em alguma medida aquele programa tinha determinado, assim como na nossa vida política (o golpe de 1964), alguns dos mais inglorios tropeços do dramaturgo, e foi isso o que tentei demonstrar através das análises dos textos.

Magma – Seu ensaio “A comédia desclassificada de Martins Pena” retoma aqui-

lo que Vilma Arêas descobriu ser o grande mérito da obra de nosso primeiro comediógrafo: a recusa do drama à maneira da moderna escola parisiense em nome daquela que ficaria conhecida mais tarde como comédia de costumes. Quais são as razões para tal recusa?

Iná – Esta é só a premissa inicial do ensaio. O tema e as análises, bem como o debate com os resultados do trabalho da Vilma, provêm do ensaio de Antonio Candido “Dialética da malandragem”. O tema já estava enunciado na *Formação* e depois foi desenvolvido nesse ensaio, que Roberto Schwarz definiu como um marco da análise dialética do texto literário no Brasil. Como Antonio Candido estabeleceu uma relação esclarecedora entre Manuel Antônio de Almeida e Martins Pena, eu tratei de examinar a obra de Martins Pena com base no ensaio dele e na teoria schwarziana das ideias fora do lugar, desde logo procurando as contradições de toda ordem nos textos dele e entre eles e a tradição crítica. Esta, a começar por José de Alencar, incluindo Machado de Assis e culminando em Bárbara Heliódora, foi incapaz de reconhecer os verdadeiros méritos das comédias do Pena (como eles diziam). Aqui é que entra o poderoso e iluminador trabalho da Vilma: ela mostrou como Martins Pena era melhor e mais interessante do que até então se pensava. O resto ficou por conta da minha adesão irrestrita à teoria brechtiana, de modo que propus a leitura daquelas peças, a começar pelo *Juiz de paz na roça*, não mais pela divisão dos gêneros dramáticos entre comédia, drama, farsa etc., com direito a hierarquias e desclassificações de toda ordem, mas pelos critérios do teatro épico, que permitem ver numa mesma peça todas essas coisas, tudo ao mesmo tempo, e qual a relação entre forma e conteúdo que elas estabelecem entre si.

Por outro lado, minha hipótese é que, assim como Manuel Antônio de Almeida, Martins Pena deve ter desconfiado de que, com a classe dominante e o Estado que tínhamos (e em larga medida ainda temos), não daria para escrever drama sério, para valer, como queriam os nossos parisienses aqui desterrados (para falar como Paulo Emílio). Primeiro porque nossa classe dominante é covarde, violenta, corrupta, criminosa, incivil, arbitrária etc. (em poucas palavras, é o homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda), e por isso mesmo não produz a substância social fundamental para termos protagonistas de dramas. No teatro e na literatura brasileiros, um herói dramático é essencialmente falso. Mas os lacaios da burguesia, como o juiz de paz na roça e o sargento de milícias, candidatíssimos a integrar as piores camadas da classe dominante, dão farto material para todo tipo de comédia, farsa, chanchada etc. Rir dessa gente é ato político. Como demonstrou Roberto Schwarz, foi preciso esperar pelo Brás Cubas de Machado de Assis para nossa literatura acertar a mão com os delicados instrumentos exigidos para o tratamento literário a sério da nossa classe



dominante. E este sério dependeu em larga medida das armas da comédia.

Magma – A isso você acrescenta que “havia um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar”. A impossibilidade de se fazer drama no Brasil – e em outros contextos – sem uma flagrante contradição entre forma e conteúdo reaparece em diferentes momentos de sua obra. Você poderia nos explicar os motivos dessa impossibilidade?

Iná – Troquemos em mais miúdos o que já ficou dito. Para escrever dramas com verdade histórica e estética, é preciso que haja na sociedade uma burguesia que pegue em armas para destruir o antigo regime, como aconteceu primeiro na Inglaterra e depois nos Estados Unidos e na França. É dessa burguesia que surgem os temas relevantes para o drama, tal como definido e defendido por Diderot. (Eu tratei deste assunto por extenso no ensaio que dá nome ao livro *Sinta o drama*). Pois bem: por razões que nossos melhores historiadores, a começar por Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Novais e Emília Viotti, explicam, o Brasil nunca teve uma burguesia assim. Nossas classes dominantes (inclusive burgueses aristocratizados, vide os “barões” disto e daquilo) nunca assumiram o prosclênio para defender os valores que dão fundamento ao drama, como liberdade, estado de direito e cidadania. Elas preferem violência, arbítrio, privilégio e exclusão. Com os valores dessa classe dominante, um drama no Brasil só pode ser mais falso que nota de quinze, pois os do drama não correspondem a nenhuma experiência social reconhecível por aqui. Que verdade pode ter um personagem que fala (discorre) sobre liberdade e tem escravos? Para mostrar essa contradição como contradição o candidato a dramaturgo precisará recorrer à comédia, para desmascarar o discurso e a pose, como fez Martins Pena. Por isso pode-se dizer que é um acerto – seja em Martins Pena, seja em momentos posteriores da cena teatral brasileira – preferir a forma dramática ao fazer teatro sobre a matéria brasileira.

Magma – No mesmo ensaio fica claro que os parâmetros do drama, que por um “estelionato semântico” e de classe passa a ser entendido como sinônimo de teatro, orientavam a crítica daquele momento – e continuariam a fazê-lo durante muito tempo. De que maneira o paradigma dramático contribuiu para atrasar a chegada do chamado “teatro moderno” ao Brasil?

Iná – O paradigma dramático impediu a crítica e a história do teatro de reconhecerem como legítimos os feitos do teatro moderno no Brasil o tempo todo. Martins Pena já é teatro moderno e, no entanto, os contemporâneos achavam que era teatro medieval português requeitado. Artur Azevedo já é teatro mo-

derno e assim por diante. Para não fazer uma enumeração infinita, basta ver como, se bobear até hoje, não existem estudos decentes sobre as peças de Mário e Oswald de Andrade ou as de Joracy Camargo. Aliás, eu é que pergunto: vocês conhecem algum estudo, qualquer, mesmo completamente errado, sobre o teatro de Joracy Camargo? Se conhecerem, me passem a referência, pois eu gostaria de ler.

Magma – Uma das qualidades do seu “espírito desabusado”, como escreveu o Roberto Schwarz em prefácio ao seu livro sobre o teatro épico, é o olho para as mudanças na história de nosso teatro em que as intenções dão no seu contrário. Poderia nos dar alguns exemplos disso?

Iná – O livro *A hora do teatro épico no Brasil* tem diversos, para bem e para mal. Acho que a peça *Eles não usam black-tie* é um exemplo para mal, pois, independentemente do seu valor histórico, que é imenso, para os adeptos do teatro épico é uma tristeza que a greve e suas determinações mais imediatas não tenham entrado em cena, justamente porque, com a clara intenção de tratar dela, Guarnieri ficou preso a diversas convenções dramáticas, a começar pelo confinamento da cena à casa dos trabalhadores – o espaço da vida privada e do drama por excelência. O outro exemplo, também do mesmo livro, é *Roda viva*: o texto, no plano da intenção, apontava para um caminho (o do veterano do CPC [Centro de Cultura Popular] absorvido e canibalizado pela indústria cultural), e o espetáculo passou de trator por cima dessa determinação, transformando o público de classe média em culpado pela ditadura e pelas misérias promovidas pela indústria cultural! Um exemplo de intenção que deu no seu contrário, para bem, foi a peça do Vianinha, *Brasil, versão brasileira*. Vianinha queria conchamar a classe trabalhadora (e os estudantes) para a unidade na luta sob a bandeira da conciliação de classes do PCB. No entanto, a peça mostra que a classe dominante não estava nem um pouco disposta a conciliar e que seu braço armado já estava assassinando trabalhadores organizados.

Magma – Embora o TBC seja considerado o “bastião da cena burguesa”, Candido lembra que muitos de seus diretores eram “homens de esquerda”. Ele diz: “Criam-se as coisas com um certo intuito – e, no entanto, brota ao lado uma plantinha incômoda que não estava prevista”. A crise do TBC também tem a ver com a contradição entre o modelo empresarial e o programa político de alguns integrantes?

Iná – Até onde pude perceber, não foi esse o caso, pois o mais radical, Ruggero Jacobbi, foi rapidamente descartado do TBC justamente por seu, digamos, “esquerdismo excessivo”. Franco Zampari não encarou uma montagem da *Ópera*

de três vinténs nem disfarçada na peça de John Gay! Por outro lado, se examinarmos o repertório dos anos áureos da companhia, veremos que foi encenada uma série de peças da esquerda norte-americana e mundial. Apenas ninguém chamava a atenção para o fato, em parte porque o próprio mercado mundial das artes cênicas prestigiava todos aqueles autores. A crise do TBC, que o levou à estatização, foi uma crise normal no capitalismo: o aparecimento da concorrência (Maria Della Costa à frente) e a disputa de um público reduzido acabaram provocando a famosa “queda da taxa de lucro” da empresa, que não soube ou não descobriu meios de a resolver.

Magma – Há algum momento na história do teatro brasileiro em que a contradição entre forma e conteúdo encontra uma resolução?

Iná – Há muitos e posso me lembrar de pelo menos dois casos: *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho. Mas há outros e seria necessário um estudo da história do teatro brasileiro que se pautasse pelo critério da relação entre forma e conteúdo. Conforme Adorno já avisou, o desafio é identificar as inúmeras relações possíveis entre forma e conteúdo (lembrando sempre que forma já é conteúdo sedimentado) e avaliar as obras em função dos resultados da análise. Com apoio em Lukács, Peter Szondi avança mais um pouco ao desenvolver a dialética de conteúdo, temática e formas, na qual a operação de tematizar seria uma instância mediadora entre conteúdo e forma.

Magma – Quando o Brecht das peças didáticas começa a ser lido pelos dramaturgos brasileiros?

Iná – Já nos anos 1950. Há uma crítica do Décio de Almeida Prado sobre uma montagem da peça *A exceção e a regra* pela Escola de Arte Dramática. Isso indica que as peças já estavam disponíveis, pelo menos em francês, que foi a língua oficial do nosso teatro até bem avançados os anos 1960. Por um tempo ela conviveu com o inglês, que agora deve ser a língua hegemônica. A outra razão para essa afirmativa é a notícia de que o tradutor de *A alma boa de Set-suan*, produzida por Maria Della Costa em 1958, usou uma tradução francesa. Para explorar um pouco o cômico dessa situação, poderíamos dizer que nosso primeiro Brecht no circuito comercial tinha sotaque francês...

Magma – Em *Nem uma lágrima*, você estabelece uma diferença de fundo importante entre o *agitprop* alemão e o soviético, quando afirma que “uma coisa



é fazer *agitprop* tendo uma revolução como pressuposto (e o apoio do Partido e do Estado) [como no caso soviético] e outra, muito diferente, é fazê-lo tendo a revolução como ponto de chegada (estratégia), o que no fim das contas não aconteceu [caso alemão]”.

Iná – O *agitprop* já surgiu com este nome a partir da organização do Exército Vermelho e tinha à disposição toda a infraestrutura do Estado soviético ao longo dos anos da guerra civil, que só acabou em 1921. É por isso que em nenhum país o *agitprop* alcançou o mesmo desenvolvimento, em todos os sentidos possíveis. Basta pensar que na Alemanha, sendo uma atividade do Partido Comunista (KPD), de 1926 em diante, principalmente em Berlim, os grupos de *agitprop* começam a ser atacados pelas gangues nazistas de Goebbels, que inclusive se apropriavam das peças e, invertendo o sinal, também as apresentavam. Isso para começo de conversa. O outro ponto é o que vocês destacaram: enquanto na União Soviética o *agitprop* apresentava e discutia temas pautados pelo programa político que estava sendo implantado, na Alemanha a discussão tinha que ser sobre a luta para fazer a revolução. Detalhe histórico importantíssimo: na Alemanha a revolução foi derrotada duas vezes. A primeira, da qual até o Brecht participou, em 1918/1919, e a segunda, em 1923, quando o KPD recuou na hora em que teria que avançar. Não tenho notícia de que o *agitprop* alemão tenha tratado desse assunto.

Magma – E no caso brasileiro? Queremos ouvir um pouco sobre o experimentalismo do CPC.

Iná – Para começar, o CPC discutia questões que o mercado teatral ignorava solenemente, a começar pelos problemas da educação e da universidade em particular – este é o assunto do *Auto dos 99%*, por exemplo. Em segundo lugar, havia a experiência do trabalho coletivo, que já começava pela elaboração dos textos. Acho que o *Auto* tem bem uma meia dúzia de autores. Ninguém perdia tempo com discussões sobre qualidade do trabalho do ator e outros fetichismos do teatro comercial, e muito menos com as regras dos gêneros teatrais: misturavam drama, comédia, paródia, o que aparecesse. Também não faziam distinção entre peça declamada e peça musical. Misturavam tudo e assim por diante. Tudo isso é experimentalismo, o mesmo dos *agitpropistas* soviéticos e alemães, pois numa situação assim não há receitas nem modelos a seguir.

Magma – A contradição entre conteúdo popular e público burguês é um problema próprio da arte engajada. A crítica de João das Neves à encenação de *Revolução na América do Sul* num teatrinho de Copacabana – e que levaria a uma das experiências mais radicais do teatro brasileiro com a criação do CPC

em 1962 – é um exemplo patente desse desacordo na história de nosso teatro.

Iná – Em termos. No caso do CPC, essa contradição desapareceu, pois ou eles faziam teatro para os próprios estudantes universitários, o que já não era pouca coisa, ou buscavam, como o próprio João das Neves já vinha fazendo, o público popular ou mesmo os trabalhadores. Nem a imprensa da época tomou conhecimento do que eles faziam, salvo raríssimas exceções. E depois da verdadeira revolução na nossa cena levada a efeito pelo pessoal do Arena, do CPC e do Opinião, o público burguês caiu fora e deixou o teatro para a classe média. Assim, não há mais contradição entre teatro, engajado ou não, e público. Todo mundo é pequeno-burguês! Em alguns casos, os grupos ainda hoje procuram os trabalhadores, sobretudo por meio dos sindicatos. Posso dar como exemplo a temporada dos Arlequins de Guarulhos no sindicato dos bancários no ano passado. Como disse o Carlos Estevam sobre o CPC, nesse caso são pequeno-burgueses procurando dialogar com os trabalhadores, o que não pode ser considerado má ideia. O público burguês está a anos-luz de distância dessas coisas.

Magma – Ao retomar a “palavra de ordem brechtiana de narrar o mundo como transformável”, o teatro de grupo, que começou a surgir no final dos anos 1980 em São Paulo, não pôde escapar a essa contradição. E, no entanto, o cenário político-cultural era bem diferente daquele dos anos 1960...

Iná – Como disse, a contradição real entre palco e plateia desapareceu. Como costuma dizer meu amigo Luiz Carlos Moreira, do Engenho Teatral, há muito tempo que o teatro que nos interessa é feito e visto no Brasil pelos mesmos estratos sociais: é “nóis e nóis”. Para não ser injusta com a pergunta, talvez deva dizer que a contradição foi subjetivada. Isto é: a maior parte do público, tão pequeno-burguês quanto os grupos, tem expectativas estéticas ideologicamente determinadas pelos valores burgueses, enquanto os grupos (nem todos, bem entendido) tentam apresentar experimentos inspirados em valores variadamente críticos e muito mais avançados. Isso explicaria a quantidade industrial de mal-entendidos, narizes torcidos e assim por diante.

Magma – E em parte o teatro de grupo retomava os questionamentos sobre o modo de produção colocados em pauta pelo CPC.

Iná – Em parte muito reduzida, eu diria. A maioria dos grupos, a menos que eu não tenha entendido nada do que aconteceu nos últimos vinte anos, só queria um dinheirinho do Estado para ter condições materiais de fazer os seus trabalhos. O modo de produção continuou sendo o mesmo que define qualquer empreendimento pequeno-burguês – com todo mundo tendo que se virar para

pagar as contas –, persistiram as divisões de trabalho e assim por diante. E todos, talvez com uma ou outra exceção, como é o caso do Engenho e do teatro de rua, também trabalharam de olho na bilheteria. Isto é: não questionaram a condição de mercadoria do produto final, que foi o ponto de partida do CPC. Querem uma prova? Basta observar a corrida dos grupos aos projetos e palcos do SESC.

Magma – O espetáculo *A ópera dos vivos*, do Latão, percorre em seus vários quadros o itinerário do teatro épico no Brasil exposto em seu livro, itinerário que foi interrompido em 1964. Gostaríamos que você falasse um pouco, a partir do trabalho do Latão, desse capítulo da história do teatro em que, como disse o Roberto Schwarz, “o teatro, em parte, reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo”. O que significa isso?

Iná – Não dá para falar sobre o espetáculo do Latão, que exigiria um espaço enorme, a começar pelo balanço das experiências revolucionárias do pré-64. Basta pensar que, para o latifúndio, a simples luta pelo direito à alfabetização aparecia como ação subversiva e o espetáculo começou por esta questão. Como tratei dos modos como o teatro se comportou no pós-64 por extenso no livro, acho que posso me limitar aos exemplos. A parte que reagiu está cifrada em espetáculos como o *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi*. A parte que se ajustou não me interessa, pois se refere ao pessoal que retomou, com as devidas adaptações, os métodos e pautas do TBC e continua em vigor no teatro hegemônico até hoje: importação de peças e modas, produção de espetáculos caríssimos, de preferência sem problemas com a censura, que era ferocíssima, e assim por diante. Numa palavra: seguiu no compasso do mercado. E a parte que se ajustou reagindo são as diversas manifestações da grife “Tropicalismo”. *O rei da vela* é o melhor exemplo disso no teatro.

Magma – Apesar da hegemonia da cultura mercadológica nos anos 1980, houve um processo de politização que aproximou grupos teatrais e movimentos sociais. Já que sua militância como intelectual contribuiu diretamente para esse capítulo da história de nosso teatro, gostaríamos que você nos contasse alguns momentos decisivos.

Iná – Não exageremos! A própria existência da Cooperativa Paulista de Teatro é expressão da continuidade da luta dos produtores por melhores condições de trabalho e vem dos anos 1970. Meu trabalho se desenvolveu em paralelo a essa luta, da qual não participei por razões profissionais, uma vez que a minha praia eram os movimentos docentes, tanto na rede pública quanto, depois, na universidade. O máximo que pude fazer, desde que surgiu o movimento *Arte contra a barbárie*, foi estimular alguns dos grupos a fazer intercâmbio com os

movimentos sociais, especialmente o MST. Os grupos que se envolveram com os movimentos sociais seguiram a lógica dos trabalhos e das regiões onde atuavam. Para dar só um exemplo: a Brava Companhia surgiu na zona sul de São Paulo em luta por um espaço junto com diversos outros movimentos sociais e se formou na militância do Reinaldo Maia, que por sua vez integrava o grupo Folias. Eu só conheci aqueles meninos muito tempo depois, quando eles já compartilhavam o espaço do Jardim Santo Antônio.

Magma – Quais eram as propostas do manifesto *Arte contra barbárie*?

Iná – Identificando a barbárie com o mercado, o Manifesto anunciava que lutaria por políticas públicas para a cultura. Mas mesmo fazendo inúmeras denúncias, o movimento nem ao menos combateu a Lei Rouanet e demais leis de renúncia fiscal. Pelo contrário, inúmeros grupos asseguraram a sua sobrevivência pelos mesmos mecanismos legais que, pelo visto, só criticavam no discurso.

Magma – Gostaríamos que você falasse também do impasse da Lei do Fomento, que, como você disse em entrevista para a *Traulito*, configurou a vitória social-democrata no âmbito das artes.

Iná – O impasse já estava dado na própria formulação da lei. Ela acatava, por exemplo, as regras da Lei de Responsabilidade Fiscal sob o argumento de que, do contrário, nem seria aprovada. Por outro lado, sua continuidade dependia da presença, no poder executivo, de simpatizantes de programas de inspiração social-democrata. A primeira demonstração de que a lei levaria a impasses aconteceu com a eleição de José Serra para a prefeitura de São Paulo, que por um triz não a revogou. Simplificando bastante: se não posso me opor à luta de quem quer que seja pela participação no fundo público, também não posso me omitir diante da responsabilidade de, como uma Cassandra, avisar que os limites dessa luta são muito estreitos. O faro de quem estudou um pouco da trajetória da social-democracia mundial e dos seus programas de aliança de classes responde pelo resto.

Magma – Levando em conta a coincidência entre público e alvo da condenação do teatro engajado, qual balanço você faz sobre os resultados estéticos e políticos dos grupos que você acompanhou desde o início?

Iná – Vocês querem que eu escreva outro livro, além do que fiz por encomenda da Cooperativa para comemorar os cinco anos da Lei de Fomento e se chama justamente *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*? Não dá mais para mim! O máximo que posso fazer é recomendar a



vocês que vejam espetáculos recentes do Engenho, Latão, Feijão, Bartolomeu, Antropofágica, Estudo de Cena, entre outros. Quem sabe vocês mesmos não farão esse balanço? Comecei a me afastar de tudo em 2012, quando fiz 60 anos e passei a me dedicar mais às leituras e trabalhos do que chamo “trincheira de retaguarda” (aprendi a expressão vendo filmes sobre a Primeira Guerra Mundial). Esse trabalho consiste em conversar sobre os projetos, dar pistas para desenvolvimento de propostas, por aí. Mas na maioria dos casos nem dá para ver os resultados.

Magma – Temos a impressão de que a pesquisa sobre o teatro americano é um capítulo menos conhecido de sua obra. Você poderia nos contar as motivações e a importância desse trabalho?

Iná – A importância será decidida pela história das pesquisas sobre teatro americano aqui no Brasil. Não tenho como avaliar isso. Quanto às motivações, também nesse caso estamos falando de desdobramento da pesquisa do CEAC. A descoberta de que o TBC encenou uma quantidade enorme de dramaturgos americanos de esquerda, a começar pela peça *The Time of your Life*, de William Saroyan, que no Brasil ficou com o título *Nick Bar*, a pergunta óbvia tinha que ser: teria o teatro americano contemporâneo (anos 1950) uma história de esquerda que não conhecemos por aqui? Não precisei pesquisar muito para descobrir o verdadeiro oceano esquerdista que ocupou a melhor cena dos Estados Unidos desde mais ou menos 1910. O resto e os resultados parciais da pesquisa estão nesse livro.

Magma – Agora um assunto que causa dor de cabeça nos detratores do teatro dialético: poderia nos falar da atualidade de Brecht?

Iná – Desde que os grupos de teatro, agora do Oiapoque ao Chui, se envolveram com as peças e a teoria de Brecht, a sua atualidade vem sendo reiterada nos últimos vinte anos. Poderíamos começar pela peça *Ensaio sobre o latão*, de 1998, seguida de *A santa Joana dos matadouros*, e terminar com o trabalho do Bartolomeu, recém-estreado no SESC Bom Retiro, *Terror e miséria no terceiro milênio*, passando pelo *Happy End* do Folias, de 2002. Poderíamos ainda passar pelo espetáculo *O capital*, dos Arlequins, em cartaz desde o ano passado [2018], que vi pela primeira vez na festa do bicentenário de Marx. Esse espetáculo seria impossível sem o aprendizado dos Arlequins com Brecht. O que faz a atualidade de Brecht é o fato de que a história não avançou em relação aos problemas centrais da sociabilidade no capitalismo de que ele tratou. Em alguns casos, como se vê no espetáculo do Bartolomeu, agora as coisas estão muito piores.

Magma – Muita gente trabalhando atualmente com Brecht parece esquecer que os recursos formais não são fruto do acaso – e que a dialética do título das obras não é mera retórica. Temos hoje em dia uma espetacularização, para fins mercadológicos, de peças críticas como *A ópera dos três vinténs*. Pensamos, por exemplo, na montagem recente de Robert Wilson, que esvazia o conteúdo político da obra. Gostaríamos que falasse um pouco da apropriação do teatro brechtiano por parte daqueles que decretaram o fim da luta de classes e dizem fazer um teatro político.

Iná – Pelo que entendi, as pessoas que fazem isso eliminam tanto a luta de classes quanto o teatro político. Mas confesso que não acompanho mais essas conversas, que acontecem desde antes de Brecht nascer. Tratei das raízes do fenômeno no ensaio “Teatro na luta de classes”, que está no livro *Nem uma lágrima*. Trata-se de uma expressão da luta de classes como outra qualquer: sempre que o inimigo avança, ele produz todo tipo de obscurantismo, a co-

meçar pela separação entre arte e política, com direito a veto, pela censura, aos temas da política. Quanto à apropriação do teatro, vida e obra de Brecht para fins conservadores, isso já aconteceu até mesmo na International Brecht Society, no início do milênio, quando um certo John Fuegi integrou a sua direção e passou a escrever livros e ensaios para difamar o dramaturgo, usando a instituição para se promover e promover sua ideologia reacionária. Felizmente, parece que o fenômeno entrou em baixa nos últimos anos, e os militantes da causa brechtiana retomaram a linha de frente. Mas, como disse, nem ao menos tenho lido o *Anuário Brecht (Brecht Yearbook)*, que aquela sociedade publica. Tem até na internet, mas não posso mais ficar muito tempo ao computador. Quanto a eliminar a luta de classes e ainda assim fazer teatro político, é verdade! O que fica subentendido é que o político agora é conservador.

Magma – Qual é o enigma (inclusive teórico-filosófico) por detrás do sucesso do pós-dramático na cena atual?



Iná – Também já respondi por extenso no livro *Nem uma lágrima*. Em poucas palavras: as sucessivas vitórias da classe dominante no plano da realidade produzem diversas formas de apologética e todo o pós-modernismo é expressão disso, como demonstrou o Fredric Jameson naquele livro sobre o pós-moderno como a lógica cultural do capitalismo tardio. Se for o caso de acrescentar alguns ingredientes históricos e teóricos, basta lembrar que os “papas” do pós-moderno são todos franceses que entraram na moda depois da derrota do movimento de 1968: Foucault, Derrida, Baudrillard e por aí vai. No plano teórico mais forte, são todos discípulos declarados de Heidegger, o filósofo que queria elevar o programa do nazismo à condição de filosofia e, em completa afinidade com Hitler, que declarou guerra de morte ao marxismo no livro *Mein Kampf*, assumiu por escrito a tarefa de destruir a dialética. Derrida só troca o verbo destruir por desconstruir. Foucault se declara heideggeriano no livro *As palavras e as coisas*. Não estou fazendo, portanto, nenhuma denúncia.

Magma – Para finalizarmos a entrevista, gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre o momento posterior à aposentadoria, sobre sua experiência como assessora da Coordenação de Cultura do MST.

Iná – Um dos integrantes da Brigada Nacional Patativa do Assaré me procurou em 2004 para fazer um seminário sobre Brecht e o teatro épico. Claro que eu fui, muito surpresa com o interesse, pois não sabia nada das atividades culturais do movimento. E fiquei absolutamente espantada com a história que eles já tinham, da qual não tinha nenhuma notícia. Assim começou uma relação que já dura quinze anos, na qual procurei e procuro contribuir com os trabalhos que eles desenvolvem no plano da produção cultural que é vastíssima, sempre com prioridade para a intervenção teatral. Se o MST não me eliminou do seu quadro de assessores até agora, deve ser porque de alguma forma o meu trabalho continua sendo útil. Em poucas palavras, eu ajudo no que sei fazer: seminários, palestras, redação e revisão de textos e, mais recentemente, organização de livros para a editora Expressão Popular, que inclusive publicou a segunda edição de *A hora do teatro épico no Brasil* e o livro *Nem uma lágrima*. Mas posso dizer sem vacilar que acho que aprendi muito mais com eles do que eles comigo, sobretudo o modo de encaminhar debates, que é uma impressionante lição de camaradagem e de troca de experiências – coisa inimaginável na academia. Vou contar só um *causo* para vocês. Numa palestra que fiz na Escola Florestan Fernandes, a certa altura um militante me interrompeu e pediu para trocar em miúdos alguma proposição. Isso é normal, pois eu sempre pedia que me interrompessem, inclusive em sala de aula. Prefiro ser interrompida e depois retomar o fio da meada a deixar passar algum mal-entendido. No intervalo

(que eu sempre preciso fazer para fumar), um amigo que me acompanhara para a palestra me contou ter ouvido o militante que me interrompeu falar para o companheiro ao lado: “Essa história está complicada até para mim, que estou entendendo alguma coisa; vou pedir para explicar melhor porque sei de gente que não está entendendo nada”. Vocês têm notícia de um nível assim de preocupação com o coletivo? ■

ARYANNA DOS SANTOS OLIVEIRA – Mestranda do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre o motivo da viagem na travessia de Riobaldo, enquanto um herói problemático do sertão, em *Grande sertão: veredas*. Contato: aryanna.oliveira@usp.br

DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES – Doutorando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre os artigos de Antonio Candido editados nos anos 1940. Contato: daniel.essenine@usp.br

GUILHERME CALIENDO MARCHESAN – Mestrando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre o teatro de Henrik Ibsen. Contato: guilherme.marchesan@usp.br

NATASHA BELFORT PALMEIRA – Doutoranda do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Departamento de Literatura Francesa e Comparada da Universidade Sorbonne Nouvelle, desenvolvendo pesquisa sobre a figuração da ociosidade em Machado de Assis e Gustave Flaubert. Contato: natashabp@usp.br

THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK – Doutorando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa a partir da obra literária e crítica de Paulo Emílio Salles Gomes. Contato: thid.santos@gmail.com

ARTIGOS

O PACTO DE SILÊNCIO NA ESTÓRIA DE MARIA MUTEMA

— DANIEL CAVALCANTI ATROCH

RESUMO

O artigo propõe uma leitura da estória de Maria Mutema, espécie de conto incrustado no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, enfocando o desenvolvimento do tema do duplo, discernível nas relações entre os personagens Maria Mutema, o marido assassinado, Padre Ponte e Maria do Padre, cujos destinos são enfiados por um "pacto de silêncio".

Palavras-chave: Literatura brasileira; João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Romance.

ABSTRACT

This article proposes a reading of the tale of Maria Mutema, a kind of short story from Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*, trying to give focus to the development of the theme of the double, as seen in the relationships between the characters Maria Mutema, the murdered husband, Padre Ponte and Maria do Padre, whose destinies are tied in a "pact of silence".

Keywords: Brazilian literature; João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Novel.

*Nosso bem está oculto, e de forma tão profunda,
que se oculta sob o contrário.*
(Lutero – "Carta aos Romanos")

No início do *Grande sertão: veredas*, Riobaldo afirma: "Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores" (ROSA, 2001, p. 24). No entanto, o livro constitui-se numa extensa elocução acerca do diabo e do diabólico, remetendo-nos aos antigos manuais de demonologia, que intentavam facultar ao leitor a capacidade de discernir os sortilégios do "Sujo" onde quer que se manifestassem. A diferença é que Riobaldo não possui qualquer segurança acerca do tema. O diabo interessa ao protagonista do romance (para além de sua discutível condição de pactário), na medida em que é um elemento indissociável da própria existência, um símbolo para as "misturas" que permeiam o Sertão. Do diabo, aquele que insere o erro no Mundo, emana o carácter muitas vezes indecível da vida. O Sertão, por sua vez, que é "[...] do tamanho do mundo" (p. 89), espelha a confusão diabólica, onde "Tudo é e não é..." (p. 27), prestando-se às mais contraditórias definições: "Sertão: é dentro da gente" (p. 325); "O sertão está em toda a parte" (p. 24); "Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (p. 172). Assim, a quase onipresença do diabo no romance se deve a Riobaldo não conseguir apreender o mundo inequivocamente, já que ele extrapola o dualismo sobre o qual se equilibra o psiquismo humano, essencialmente diferenciador. Segundo Milan Kundera: "O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender" (KUNDERA, 2009, p. 14). Nas palavras de Riobaldo:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? [...] Ao que, este mundo é muito misturado... (p. 237)

Na tradição judaico-cristã, o "mundo misturado" é o Mundo profano, a cronologia dos homens, posterior à quebra da beatitude, da Unidade Primordial que era igual a si mesma. O Sertão, forma objetiva do Mundo cindido pela Queda, é a "matéria", assistida secretamente pelo "espírito" de Deus: "o ruim com

o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganstança. [...] Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento" (p. 33) e agenciada, sobretudo, pelo diabo: "Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. [...] E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento..." (p. 26-27). Em determinadas passagens é flagrante a homologia entre o Sertão e o diabo: "[...] eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão...*" (p. 607, grifo meu); "O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga. Quem entende a espécie do demo?" (p. 506). Dentro dessa perspectiva, cabe interrogar se Deus é mesmo uma possibilidade no livro. Sim, apesar de não interceder abruptamente na vida dos homens, "[...] Deus é alegria e coragem [...] Ele é bondade adiante [...]" (p. 329), manifestando-se, surpreendentemente, através da astúcia: "o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro [...] Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre" (p. 39). "Traiçoeiro" como é, "Deus come escondido [...]" (p. 72) enquanto "[...] o diabo sai por toda parte lambendo o prato" (p. 72). Afinal, no Sertão, "[...] manda quem é forte, *com as astúcias*" (p. 35, grifo meu), não com a bruta impetuosidade do diabo.

Em outra passagem, Riobaldo aponta o tortuoso caminho de acesso a Deus: "quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diã?*" (p. 56). Assim, o diabo é uma ferramenta, decerto perigosa, mas única via para gastar-se o mal que vige no coração do homem. Como observa Antonio Candido, manipular o mal é a "[...] condição para atingir o bem possível no Sertão [...]" (1991, p. 308)¹. Mas como? Pelo paroxismo do mal, como sugeriram Blake e Baudelaire, cada qual ao seu modo? Não, já que no romance qualquer frenesia é já o estilo do diabo: "Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar." (p. 32) No *Grande sertão: veredas*, a forma de se desentranhar o bem do mal é virando o mal do avesso, fazendo dele a antítese de si mesmo. A estória de Maria Mutema, "O caso [...] mais extenso, o mais completo e sobretudo o mais importante para o romance" (GALVÃO, 1991, p. 409), contado a Riobaldo pelo jagunço Jõe Bexiguento, revela de forma significativa essa "astúcia". Aqui, o mal, o diabo, atua na forma de um "pacto de silêncio" instituído entre um padre e uma mulher do povo, cujo principal beneficiado é o homem da Igreja; todavia, pelos atos *traíçoeiros* de Maria Mutema, é firmado um novo pacto que subverte a relação, colocando a mulher em vantagem.

Este "causo" é contado por Jõe Bexiguento como resposta às questões do narrador-protagonista quanto às "misturas" que tornam a vida "perigosa". Ao contrário de Riobaldo, "para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele,

[1] Segundo Benedito Nunes: "Muito próximos se encontram Deus e o Demônio em *Grande sertão: veredas*, a despeito das diferenças que os separam quanto ao estilo [...]. O Diabo vige mas não rege; e Deus parece reger sem viger. O primeiro aceita as más palavras e completa tudo em obra [...]; e é por intermédio dele que o segundo manobra com os homens. Chegamos à fronteira do paradoxo, que tudo confunde, por não ser possível admitir a existência de um sem a existência do outro. Deus existe mesmo quando não há; Demônio não há mesmo quando existe." (2013, p. 156-157).

não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas” (p. 237). No afã de orientar o angustiado companheiro de armas, Jõe, sóbrio homem do povo, não aborda metafisicamente as questões levantadas pelo herói, mas conta um “exemplo” que acaba incorporado à trama do romance que se constitui. Segundo Walter Benjamin:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (1987, p. 200)

Maria Mutema, como o seu nome indica, não é dada a falar: “A partir da forma e da ideia da palavra fonema, que vem do grego com o significado de ‘som da voz’ [...] Guimarães Rosa cria simetricamente um antônimo, derivado do radical mut, do latim mutus, -a, -um (= mudo)” (GALVÃO, 1991, p. 417), praticando crimes terríveis em surdina, sem que ninguém o perceba. Ela mata o marido, “[...] sem malfeito dele nenhum [...]” (p. 242), por pura maldade, e, no corpo do homem, “Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável [...]” (p. 238). Após um missionário estrangeiro exortar Maria Mutema à confissão, ela revela aos prantos que “[...] despejou no buraquinho do ouvido dele [do marido], por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou [...] do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou” (p. 242, grifo meu). Para atestar o crime, “[...] desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!” (p. 243). Temos, portanto, uma representação dramática do mal adentrando insidiosamente o “bem”, na forma do chumbo fervente, introduzido em segredo, pela esposa, na cabeça do homem sadio e inocente que dorme. O marido morre de súbito e ninguém suspeita do verdadeiro motivo, pois o mal está oculto, “dissimulado” na cabeça, que serve de “armadura” e “logradouro”. A bola de chumbo “esconde-se” na caveira do homem e só é descoberta mediante a confissão de Maria Mutema, que leva a população a desenterrar a ossada e sacudir a caveira. Ou seja, o bem e o mal são intercambiáveis, um está contido no outro, um é o avesso do outro. Mas há uma especificidade importante a se observar no assassinato do marido da protagonista: ele se dá “às brutas”, diabolicamente; por isso, o mal pode ser constatado, traindo a sua presença objetiva na forma de uma bola de chumbo.

Significativamente, o mal reponta muito mais “dissimulado” na forma como Maria Mutema dá cabo do Padre Ponte. Ele

[...] era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a Maria do Padre. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. (p. 239)

“E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos” (p. 239). Mas, ao ouvir as confissões de Maria Mutema, após a morte do marido, “Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste” (p. 240). Na ocasião em que confessa ao missionário estrangeiro o assassinato do marido, Maria Mutema afirma também ter sido responsável pela morte do padre:

[...] sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confissão: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. (p. 242)

Trata-se de um assassinato similar ao perpetrado contra o marido: “[...] em ambos os casos o crime é um pacto entre duas pessoas – um agente e um receptor passivo – e com o mesmo efeito: a morte para o receptor, a danação para o agente” (GALVÃO, 1991, p. 410). Mas, em vez de introduzir chumbo quente no ouvido do padre, Maria Mutema insufla culpa na cabeça do homem pela mesma via (é interessante observar a inversão dos papéis tradicionais: Maria Mutema “[...] provoca culpa naquele cuja função é anulá-la como onipotente representante da absolvição de pecados” (PASSOS, 2000, p. 145). Impossibilitado de rechaçar a mulher, devido à obrigação de ouvir e manter sigilo acerca das confissões, o padre morre de desgosto. Aqui, o mal é introduzido novamente em segredo, no confessional, em um “espaço” onde permanece oculto, dissimulado: a “cabeça” do padre. Mais precisamente, em sua psique. A simples presença desse mal, é claro, não pode matar com a mesma eficácia que o chumbo derretido. Mas a impossibilidade de expulsá-lo devido à obrigação eclesial faz com

[2] Veremos que a “danação” apontada por Walnice é relativa, mais uma prestação de contas à lei dos homens que uma danação d’alma, que, em verdade, será “lavada”.

que, com o tempo, o mal alcance o seu objetivo, a morte do hospedeiro (ciente dos perigos que a palavra pode encerrar, Riobaldo protege-se das investidas de Hermógenes: “Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele” (p. 204). Da mesma forma que, para extrair-se a bola de chumbo, a cabeça do marido de Maria Mutema deve ser partida, para que se possa acessar a mentira “deposta” no ouvido do padre, ele deve “morrer” como tal, como representante do clero, através da quebra do seu juramento, o que o Padre Ponte não faz, preferindo efetivamente morrer, definindo de culpa, “[...] em desespero calado...” (p. 242). Temos, de acordo com Walnice Galvão, “[...] o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concreção ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam” (1991, p. 411). Porém, no caso do religioso, trata-se de um crime executado aos poucos, pacientemente, ao contrário do primeiro, que redundou na morte súbita do marido, e cuja brutalidade deixou uma marca indelével: a bola de chumbo. Como Riobaldo observa: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja” (p. 33). E, como veremos, Deus é desentranhável do segundo assassinato, que elucida o primeiro, revelando a motivação dos crimes aparentemente gratuitos de Maria Mutema, o que confere uma nova dimensão à estória.

O tema do mal dissimulado no bem, a imagem da coisa dentro da outra, constitui-se, segundo Walnice Galvão, na “[...] matriz imagética mais importante no romance [...]” (1991, p. 411), tendo desdobramentos fundamentais ao *Grande sertão: veredas*, a exemplo das estórias do dr. Hilário e de Davidão e Faustino. Nelas, um indivíduo influente se “insinua” na vida de outro com a finalidade de se proteger dos reveses da vida.

Lendo o relato de Jõe Bexiguento com acuidade, observamos que há uma inversão entre os personagens centrais da estória: Maria Mutema, o marido (cujo nome não é mencionado, ao contrário dos restantes), Padre Ponte e sua mulher ilegítima, a Maria do Padre (de certa forma, um nome genérico). O padre e o marido são apresentados como homens inocentes. Em primeira instância, desconhecemos qualquer fato que venha em detrimento da inocência do marido, mas, do Padre Ponte, conhecemos um indício de culpa: ele engravidou, mais de uma vez, uma subordinada, cujo nome, por sua ligação com o clérigo, ficou sendo a “Maria do Padre” – “Maria”, como a protagonista do “causo”. Dado que tratamos de um livro cujos personagens, frequentemente, trocam os destinos, como Riobaldo e Diadorim, Davidão e Faustino, o delegado e Aduarte Antoniano etc., não é desatinado afirmar que Maria Mutema “duplica” a Maria do Padre, matando, “sem motivo nenhum” (p. 241), o próprio marido (sem nome), uma figuração do Padre Ponte, cuja “ponte”, no nome, indica a ligação entre personagens aparentemente “separados”. Assim, a justificativa para o crime à primeira vista gratuito de Maria Mutema,

encontra-se na relação escusa mantida entre o seu “duplo”, a Maria do Padre, e o religioso, que violou o celibato para “autorizar-se” de uma subordinada.

No *Grande sertão: veredas* eventos importantes são antecipados simbolicamente por eventos análogos em uma escala “inferior”; então, a morte do marido anônimo, “duplo” do padre, prefigura a sua morte de forma “rudimentar”. Inclusive, a referência à caveira presente na morte do marido também pontua a morte do religioso, que “encaveirou”. Assim, o padre morrerá por algo que adentra a sua cabeça pelo ouvido (como a bola de chumbo na caveira do marido), mas, no seu caso, é possível desentranhar a culpa, a atitude licenciosa em relação a uma pobre mulher; tanto que as “palavras mortais” de Maria Mutema contemplam o pecado da carne.

Como procurei demonstrar, o marido anônimo é figuração do Padre Ponte, e a morte de ambos representa, no fundo, uma só. O religioso define ao ouvir as “falsas” confissões de Maria Mutema, porque, de fato, tem culpa, e o sabe muito bem. Que a Maria do Padre não gostasse da relação mantida com o clérigo fica evidente quando o seu “duplo”, Maria Mutema, diz ao confessor estrangeiro que “[...] não queria nem gostava” (p. 242) de servir de concubina. Maria Mutema, cujo nome evoca o silêncio, evidencia o fato de uma pessoa da classe da amante do clérigo, uma “simplória” “[...] que governava a casa e cozinhava [...]” (p. 240), não ter voz na sociedade, sobretudo diante de um influente homem da Igreja. O seu “governo” é restrito aos afazeres domésticos.

No fim do “causo”, Maria Mutema, após ser presa, “[...] pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que [...] estava ficando santa” (p. 243). Quem sabe ela esteja “ficando santa”, também, por ter feito justiça, ainda que por via tortuosa; afinal, como pondera Riobaldo em passagem já citada, “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá?*” (p. 56). Ao fim da análise, tendo constatado que os quatro personagens em situação constituem, na verdade, desdobramentos de um mesmo casal, é lícito afirmar que Maria (a “Mutema do Padre”) desfez o “pacto de silêncio” firmado entre ela e o Padre Ponte (o “marido” em questão), passando a expressar-se no confessional, e a sua fala revela o mal causado pelo clérigo, a volúpia que leva Maria à concubinação que resulta em três filhos bastardos. Assim, ela desfaz o primeiro “pacto de silêncio”, no qual bancava a satisfeita esposa ilegítima do homem da Igreja, aceita enquanto tal pela sociedade, pois “[...] antigamente, essas coisas podiam [...]” (p. 239), para firmar um novo pacto, no qual quem está impedido de falar é o padre, “[...] em desespero calado...” (p. 242), obrigado ao sigilo da confissão pela lei eclesiástica e pela própria culpa. Então, o malfeitor é punido. Em outras palavras, o diabo, na forma do “pacto de silêncio”, gera a injustiça contra uma mulher do povo, que não pode se expressar, mas, invertido por meio do “duplo”, o “pacto diabólico” resulta no seu contrário, em Deus, na

forma de um novo “acordo” que sanciona o crime do padre. Não à toa, ao fim da narrativa, Maria Mutema vira santa, última permuta entre o bem e o mal da estória.

Observem que o resgate de Maria Mutema é indissociável da reabilitação do clero, que se dá através do missionário estrangeiro que “elucida” os assassinatos (atentem para o papel do *Outro*, na forma do estrangeiro). Comparem a descrição do Padre Ponte com a dos missionários que surgem após sua morte. Enquanto o religioso assassinado é definido como “[...] meio gordo, muito descansado nos modos [...]” (p. 238) e “relaxava”, os padres estrangeiros eram

[...] *p’ra fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba. De manhã à noite, durado de três dias, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando, com entusiasmos exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver, por minha continuação.* (p. 240)

Aqui é possível discernir claramente o importante papel que as inversões, os avessos, os duplos desempenham no “conto”, que trata de dois homens que morrem de forma análoga (o marido anônimo e Padre Ponte), de duas mulheres com o mesmo nome – “Maria” – e de dois estilos opostos de padres – os missionários estrangeiros, “fortes”, “corados”, propagando uma religião com “tanta saúde como virtude”, em oposição à religiosidade frouxa e sensual do padre assassinado.

O papel do “Outro”, aqui, é tamanho, que chega ao paroxismo de a regeneração do clero se dar através de forças luciferinas:

Mas aquele missionário governava com luzes outras. Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um sôco no pau do peitoril, parecia um touro tigre. (p. 240)

Percebam que o missionário estrangeiro, que “governa com luzes outras³”, parte o salve-rainha em dois, momento em que o bem fica suspenso, podendo

o religioso atuar como o *Outro*. Então, ele ficou com “voz demudada” (como os possessos) e, “em brasa vermelho” (cor associada ao Maligno), “deu um sôco no pau do peitoril” parecendo “um touro tigre”; destarte, o missionário é uma figuração do diabo. A referência aos animais não é gratuita. O felino representa o mal na obra de Guimarães Rosa. Após confessar os terríveis crimes, a própria Maria Mutema compara-se a uma “onça monstra” e o Hermógenes, encarnação do diabo no livro, “[...] nasceu formado tigre, e assassim” (p. 33). O touro, por sua vez, está relacionado à força e à autoridade, como atestam Joca Ramiro e Medeiro Vaz, patriarcas do sertão comparados ao animal. Notem que, ao mobilizar forças luciferinas, o missionário justifica a passagem já citada de que Deus às vezes só consegue agir nos homens por intermédio do diabo.

Observem atentamente o ato que desencadeia a confissão de Maria Mutema, seu banimento da Igreja por ordem do missionário:

– “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!”[...] – “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (p. 241)

“E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (p. 241). Notem a ordem do missionário: “[...] saia, com os seus maus segredos [...]” (p. 241), ou seja, as más palavras da assassina não podem ser pronunciadas na igreja, devendo migrar para outro *locus*. Isso porque a igreja representa a cabeça do Padre Ponte, que necessita expulsar as palavras mortais de Maria Mutema, simbolicamente eliminando também o mal que assola o clero no “conto”: a culpa gerada pela licenciosidade. Tanto que o expurgo se dá após o Salve Rainha, ou seja, quando na cabeça/igreja ecoam palavras de culpabilidade, já que a oração faz referência aos brados dos “degredados filhos de Eva”: “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,/ Vida, doçura e esperança nossa, salve!/ A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva./ A Vós suspiramos, gemendo e chorando/ neste vale de lágrimas.”

Em síntese, as palavras não ditas pela Maria do Padre são pronunciadas em segredo, no confessionário, por seu duplo, Maria Mutema, levando o “culpado”, o Padre Ponte, à morte, “justiçamento” que constitui, também, um crime. Então, o missionário estrangeiro, inversamente proporcional ao Padre Ponte e ao clero enquanto classe degradada, com sua força e integridade, expia o crime de Maria através da confissão, quando os “maus segredos” saem de dentro da

[3] Etimologicamente, Lúcifer, o outro absoluto, “duplo” de Deus na tradição gnóstica, significa o “portador da luz”.

cabeça/igreja para serem “entregues” à comunidade diante do cemitério. O segredo, como um parasita, depende de um hospedeiro para viver; então, “ao ar livre”, diante da coletividade, ele como que se “dilui”. Em outras palavras, o segredo “morre” e é “sepultado”, levando consigo tanto a culpa do homicídio quanto a licenciosidade do clero, finalizando o “causo” com “[...] bem-estar e edificação” (p. 243).

Assim, posto “do avesso”, o relato de Jõe Bexiguento, cujo desdobramento dos personagens em duplos recende a fantasia, quando lido cuidadosamente, nos revela a dura realidade do eterno conflito entre dominadores e oprimidos, constituindo-se num exemplo notável da acertada afirmação de Antonio Candido, quando diz “[...] que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real” (1991, p. 309). Sobretudo no *Grande sertão: veredas*, onde “[...] combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo [...]” (idem, p. 309). E a nossa.

*

Investigando os desdobramentos da imagem, segundo Walnice Galvão (cf. 1991, p. 411), fundamental para o livro da coisa dentro da outra, plasmada, sobretudo, na forma do metal oculto em seu portador, é significativo constatar que Diadorim, amor que obseda Riobaldo, também se relaciona ao motivo, como na passagem a seguir:

Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos. Eu olhava para ela. [...] balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. – “Bota isso fora, Diadorim!” – eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível⁴”. (p. 77, grifos meus)

Em seu estudo “O tema da escolha do cofrinho”, Freud associa o chumbo à mudez e à morte, ao comparar Cordélia, personagem da tragédia *Rei Lear*, de William Shakespeare, ao metal: “Cordélia se faz apagada e sem brilho como o chumbo, fica muda ‘ama e silencia.’” (FREUD, 2010, p. 306); “[...] a mudez deve ser entendida como representação da morte” (idem, p. 309). A mesma analogia se encontra no romance de Guimarães Rosa, no qual as personagens femininas associadas ao ferro/chumbo guardam segredos que vêm à tona com a morte, seja dela própria, caso de Diadorim, seja de outrem, a exemplo dos assassinatos perpetrados por Maria Mutema. A primeira omite a feminilidade, enquanto a segunda oculta os homicídios. Com relação a Diadorim, o peso do chumbo

também remete à intransigência: “Ele era irrevogável” (p. 199) e à constância: “Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (p. 443-444).

Como vimos, o assassinato do marido de Maria Mutema só pode ser elucidado em seu cadáver, quando o chumbo retine dentro da caveira. Partindo-se do crânio, aflora a morte do homem. Da mesma forma, para ser dada à luz a prova do crime, Maria Mutema teve de ser simbolicamente dilacerada pelas palavras contundentes do missionário estrangeiro: “E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão!” (p. 241). Não é diferente com Maria Deodorina – outra Maria, que, por guardar um segredo, também é “Mutema” – e que só vem à tona ao ser rasgado à faca, por Hermógenes, o invólucro-Diadorim que a encerra, dando à luz uma morta.

A “constelação” ferro-segredo-orelha/vagina sumariza, a nível simbólico, o caráter de Maria Mutema e Diadorim. O chumbo indicia os segredos, – os assassínios e a feminilidade –, que, por sua vez, remetem a partes do corpo psicanaliticamente homólogas: a orelha, mediadora dos crimes de Maria Mutema, e a vagina, o mistério guardado a sete chaves por Diadorim. Psicanalítica, também, é a relação entre a fala e o desembaraçar do “travo de tanto segredo” (p. 615) que oblitera o devir das “Mutemas” e mesmo do narrador-personagem do *Grande sertão: veredas*. Segundo Walnice Galvão (cf. 1991, p. 417), da mesma forma que Maria Mutema se liberta de seus crimes falando, dividindo entre todos o peso do segredo, deixando para trás sua condição de “Mutema” e começando a tornar-se santa, o narrador-personagem utiliza a palavra neste “diálogo” com um interlocutor virtual, para examinar suas culpas e poder vislumbrar a esperança.

O papel da fala é determinante na configuração dos “pactos” tanto no “conto” de Maria Mutema quanto na “biografia” de Riobaldo. Em ambos os casos, é imposto um acordo; nas palavras de Suzi Sperber, um “Ato de obediência” (cf. 1992, p. 82) desfavorável à parte que não tem voz ativa. No “causo”, ou estória encaixada, para utilizar o conceito todoroviano (cf. 2008, p. 126), Maria do Padre é levada à concubinação pelo Padre Ponte à revelia de sua vontade, como Maria Mutema, seu “duplo”, nos faz saber no confessionário. Na estória principal, ou encaixante, Riobaldo se deixa arrastar por Diadorim a uma guerra que não lhe diz respeito, como o próprio herói afirma em diversos momentos. Então, nos dois casos, a parte lesada firma um novo acordo em que tem voz ativa, tornando-se o elemento dominante. Na estória encaixada, Maria Mutema utiliza o confessionário para se expressar, obliterando a fala do padre, o que o leva à morte. Riobaldo, após o pacto diabólico, fica falante, como os jagunços observam: “– Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...” (p. 441), e rompe o jugo que o mantinha atrelado às vontades de Diadorim, tornando-se senhor

[4] Aqui, há uma ambiguidade importante: a quem se refere o pronome? Ela é Diadorim ou a cabaça? Segundo Benedito Nunes, “Símbolo muito antigo, a cabaça dupla, pois que Diadorim a segura com as duas mãos, alude à sua natureza dual, feita de contrários permutáveis, masculino e feminino se revezando” (NUNES, 2013, p. 223). Assim, o sugestivo “Eu olhava para ela” é sucedido por “ela não contestou”. Ainda sobre esta passagem, o crítico observa que “Diadorim é como o neófito a que Riobaldo insta livrar-se do ferro, signo de Marte, da vingança e da guerra” (idem, p. 223-224).

do próprio destino, o que, fatalmente, leva a donzela-guerreira a retomar sua sina de morte. Nos dois casos, o primeiro pacto é “sub-reptício”, imposto de forma sutil pela parte dominante à subalterna; já o segundo pacto se constitui numa reação consciente da parte lesada, que deixa de ser muda e passa a ter voz ativa em seu devir.

Além de Maria Mutema e Diadorim, há, ainda, outra “mulher silenciosa” importante no livro: a esposa do Hermógenes, que, além de guardar silêncio, é caracterizada de forma muito semelhante à protagonista do “causo” narrado por Jõe Bexiguento. Em *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, Cleusa Rios observou que Maria Mutema antecipa “[...] aspectos peculiares à mulher de Hermógenes, reafirmando costumes sertanejos” (PASSOS, 2000, p. 150).

Maria Mutema era “[...] senhora vivida, mulher em preceito sertanejo [...]” (p. 238), que, “[...] se sofreu muito não disse, guardou a dôr sem demonstração [...]” (p. 238), exibindo um talhe lúgubre, “[...] magra de preto [...]” (p. 241), e matando o padre pacientemente: “De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho;” (p. 240). Já a mulher do Hermógenes é descrita nos seguintes termos:

Aquela mulher sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo destino. Assim estava com um vestido preto, surrado muito desbotado; caiu o pano preto, que tinha enlaçado na cabeça, e ela não se importou de ficar descabelada. [...] A curto, respondeu a algumas duas ou três coisas; e, logo depois de falar, apertava demais a boca fechada, estreitos finos beiços. [...] Aceitou meu olhar, seca, seca, com resignação em quieto ódio; pudesse, até com as unhas dos pés me matava. [...] Para mim, ela nunca teve nome. [...] Essa mulher, conforme vinha, num definitivo mau silêncio, [...] dela não se ouviu queixa ou reclamação; nem mesmo palavra. O que eu desentendia nela era aquela suave calma, tão feroz; que seria aferrada em esperar; essa capacidade. (p. 531-534, grifos meus)

Em outras palavras, as duas mulheres possuem as mesmas características essenciais: guardam silêncio, chegando a cerrar os lábios, suportam estoicamente a dura vida sertaneja, vestem-se de preto, exibem uma “secura” mortal, agem com frieza, dissimulando a ira que sentem, e são onomasticamente marcadas pela ausência: a mulher do Hermógenes sequer é nomeada, enquanto Maria, nome “genérico”, sobretudo no sertão, é “completado” por Mutema, que, segundo Walnice Galvão, indicia a mudez (cf. 1991, p. 417). Inicialmente, elas despontam como vilãs, mas o sofrimento as conduz à senda do bem: “Mesmo,

pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (p. 243). Ao longo do sequestro perpetrado por Riobaldo e seus homens, a mulher do Hermógenes, aos poucos, vai abandonando a postura hostil, levando o narrador-personagem a concluir: “*Aquela Mulher não era malina*” (p. 613, grifo meu). Após ver o corpo do Hermógenes, ela afirma: “– *Eu tinha ódio dele... –*” (p. 613). O que deixa Riobaldo surpreso. Então, no momento de maior sofrimento do herói, diante do cadáver de Diadorim, a mulher se compadece, partilhando de sua catarse: “Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso” (p. 616). Assim, de uma forma ou de outra, a experiência da dor, sua ou alheia, arrefece o coração das mulheres “mutemas”.

Finalmente, ao quebrarem o silêncio, as duas revelam segredos relacionados à morte, e à imagem fundamental no livro da coisa dentro da outra: Maria Mutema anuncia ao missionário estrangeiro que dentro da cabeça do marido morto se oculta uma bola de chumbo plantada por ela, assim como na psique do Padre Ponte se entranharam as suas palavras mortais. A mulher do Hermógenes, por sua vez, divulga o segredo de que “dentro” do “invólucro” Diadorim “reside” uma mulher, Maria Deodorina. Talvez Maria Mutema e a mulher do Hermógenes sejam a mesma figura, a personificação da deusa da morte, como queria Freud (cf. 2010, p. 310), ao associar o chumbo, a mudez e a morte à última face do arquétipo feminino, cuja obra derradeira, no *Grande sertão: veredas*, é o cadáver de Diadorim. Não causaria espanto que a morte fosse casada com o Hermógenes, o diabo em pessoa. Inclusive, a imagem da cabaça que dissimula a bola de chumbo também figura na descrição do inimigo traidor:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, as cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. (p. 132-133)

O chapéu redondo é comparado a uma cabaça, o recipiente que oculta o chumbo, tanto literalmente, como na cena envolvendo Diadorim, quanto simbolicamente, na forma da cabeça que contém o metal, na esteira do marido de Maria Mutema. Não à toa, Hermógenes carece de pescoço, como por efeito do peso do “chapéu de chumbo”.

*

A imagem do mal invisível corroendo o bem, expressa de forma exemplar na estória de Maria Mutema, parece ter a sua contraparte nas considerações de Diadorim acerca do leproso. Observem a passagem:

Dum fato, na hora, me lembrei: do que tinham me contado, da vez em que Medeiro Vaz avistou um enfermo desses num goiabal. O homem tinha vindo lambe de língua as goiabas maduras, por uma e uma, no pé, com o fito de transpassar o mal para outras pessoas, que depois comessem delas. Uns assim fazem. Medeiro Vaz, que era justo e prestimoso, acabou com a vida dele. Isso contavam, já de dentro do meu ouvido. A quizília que em mim, ânsia forte: o lázaro devia de feder; onde estivesse, adonde fosse, lambuzava pior do que lesma grande, e tudo empestava da doença a maldita. Arte de que as goiabas de todo goiabal viravam fruta peçonhenta... – e d’eu dar no gatilho: lei leal essa, de Medeiro Vaz... (p. 508)

A lei rigorosa do patriarca sertanejo vitimiza o “Lázaro” com base num preconceito medieval, que, segundo o historiador Jeffrey Richards (cf. 1993, p. 153), creditava aos leproso, cuja doença era vista como reflexo de sua degeneração moral, o envenenamento de fontes e frutos. Desse ponto de vista, o doente representa uma variação da imagem diabólica do mal oculto insidiosamente no interior do bem. Diadorim, uma mulher, inspira, com sua sensibilidade, a identificação com o homem em desgraça naquilo que ele tem de sadio, ou seja, no que ele é igual aos demais: “Riobaldo, tu mata o pobre, mas, ao menos, por não desprezar, mata com tua mão cravando faca – tu vê que, por trás do podre, o sangue do coração dele é são e quente...” (p. 510). Assim, sob a égide do feminino, o leproso deixa de representar o mal escondido no interior do bem e passa a simbolizar o contrário, o bem oculto no mal, na forma do sangue quente, sadio, que brota do corpo enfermo. O impasse que Diadorim impõe a Riobaldo resulta na salvação do “lázaro”, que some no matagal, e na salvação da alma do narrador-personagem, que é impedido de cometer uma barbaridade. Por isso, segundo Manoel Cavalcanti Proença, “Diadorim – tão marcadamente medieval no plano objetivo – simboliza, algumas vezes, o anjo-da-guarda, a consciência de Riobaldo” (1958, p. 10). Tanto que, no episódio envolvendo o leproso, o herói relaciona a donzela-guerreira a Nossa Senhora da Abadia.

De acordo com Jeffrey Richards (cf. 1993, p. 153), não existe na história outra doença que tenha causado tanto medo e repulsa quanto a lepra. O próprio termo “leproso” tornou-se sinônimo de exclusão. Na Idade Média, essa reação derivava, evidentemente, das deformidades físicas, das feridas supurativas e do odor mefítico causados pela doença. Mas emanava sobretudo da certeza reconhecida de que a lepra era o sinal externo de uma alma corroída pelo pecado, em especial pelo pecado da carne. Talvez esse fato não seja de todo indiferente diante do ódio injustificado que Riobaldo sente ao topar com o leproso, afinal, o herói sente-se corroído pela ideia de amar um companheiro

d’armas, “pecado sexual” inconcebível no universo dos rústicos sertanejos, muito próximo ao medieval. ■

Recebido em 25/02/2019

Aprovado em 26/02/2019

DANIEL CAVALCANTI ATROCH – Professor de nível superior na UNINORTE. Doutor pelo programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: danielcatroch@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas, volume 1. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CANDIDO, Antonio et al (org.). "O Homem dos Avessos". In: *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 294-309.

FREUD, Sigmund. "O tema da escolha do cofrinho". In: *Obras completas vol. 10*. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 301-316.

GALVÃO, Walnice Nogueira et al (org.). "O certo no incerto: o Pactário". In: *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 408-421.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa. Do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.

RICHARDS, Jeffrey. "Homossexuais" & "Leprosos". In: *Sexo, desvio e danação*. As minorias na Idade Média. Trad. de Marco Antonio Esteves da Rocha & Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 136-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl et al (org.). "O pacto: tradição e utopia". In: *O pacto fáustico e outros pactos*. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 6, n. 19, p. 69-84, 1992.

TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativas". In: *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 119-133.

SCHWARZ LÊ BRECHT

— LINDBERG CAMPOS FILHO

RESUMO

É possível dizer que há uma mudança considerável na leitura que Roberto Schwarz faz de Bertolt Brecht. Se por um lado seu comentário – por ocasião da tradução de *A Santa Joana dos matadouros* – é determinado por uma admiração estética e intelectual em relação à obra do dramaturgo, por outro lado o tom de seu provocativo ensaio – “Altos e baixos da atualidade de Brecht” – é mais crítico e até, em certo modo, pessimista a respeito das potencialidades abertas pela insistência contemporânea nos procedimentos do teatro épico brechtiano devido, sobretudo, às suas correspondentes transformações em “artigos de consumo” em meio à extinção do antigo movimento operário e da era das revoluções, bem como ao fato de o capitalismo ter supostamente se tornado um fator dinâmico. É nesse sentido que essa reflexão visa recuperar os argumentos desenvolvidos nesses dois textos e propor e delimitar ao menos dois momentos da leitura que Schwarz faz de Brecht, levando em consideração sua explicação fundamental para tal metamorfose – a ausência de um referente de revolução social que conferisse fôlego e sentido às teorias e ao teatro brechtianos.

Palavras-chave: Roberto Schwarz; Bertolt Brecht; Teatro épico; Didatismo; Dialética.

ABSTRACT

*It is possible to say that there is a considerable change in Roberto Schwarz's reading of Bertolt Brecht. If on the one hand his short comment – due to the Brazilian translation of *The Saint Joan of the stockyards* – is determined by an aesthetic and intellectual admiration for the playwright's work, on the other hand in his provocative essay – “Brecht's relevance: highs and lows” – the tone is more critical and even, in one sense, pessimistic in face of the perspectives opened up by the contemporary insistence on Brechtian epic theatre procedures, mainly thanks to its corresponding transformation into “articles of consumption” under the circumstances of the extinction of the old workers' movement and the age of revolutions, as well as due to the fact that capitalism had supposedly become a dynamic factor. In this sense, such brief reflection aims at reconstituting the main arguments developed in these two texts and delimiting at least two moments of Schwarz's readings on Brecht, taking into account the fundamental explanation for this metamorphosis – the absence of a social revolution that could give support and sense to brechtian theories and theatre.*

Keywords: Roberto Schwarz; Bertolt Brecht; Epic theatre; Didacticism; Dialectics.

LENDO O LEITOR

Roberto Schwarz, por várias vezes e de diferentes maneiras, ressaltou a forte influência que Bertolt Brecht teve em sua formação política e intelectual. Na passagem mais emblemática que dá conta desse reconhecimento, imediatamente após citar a obra de Antonio Candido, Schwarz diz que seu “trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx” (2008, p. 13). Assim, dentro do quadro do aprofundamento do entendimento de um momento-chave da crítica cultural materialista brasileira, da qual Schwarz é membro destacado, não deve existir estranhamento em relação ao interesse por uma agenda de pesquisa que tenha como eixo justamente determinar um pouco melhor as relações entre Schwarz e Brecht. Isto é, uma investigação que esclareça como se desenvolve o processo de leitura que Schwarz faz de Brecht e quais são, afinal, os elementos da obra do dramaturgo alemão incorporados e rejeitados na crítica do brasileiro. Consideramos que um estudo assim pode lançar luz sobre alguns dos pressupostos de parte do pensamento brasileiro contemporâneo.

É nesse sentido que, ao longo deste artigo, nos restringiremos a identificar, analisar e interpretar como Schwarz lê Brecht a partir de dois ensaios com temporalidades distintas: a apresentação que faz de *A Santa Joana dos matadouros*, em 1982, e “Altos e baixos sobre a atualidade de Brecht”, de 1999. Isso quer dizer que o leitor tem diante de si mais um esforço de mapeamento da questão do que um achado crítico de fato ou a tentativa de adicionar um capítulo original à polêmica em torno do juízo que Schwarz emitiu sobre Brecht. Esse, evidentemente, é o segundo passo e depende de uma boa compreensão do problema, já que se trata de um assunto denso que tem gerado inúmeras opiniões desencontradas e, não raramente, empobrecidas, entre tantas outras razões devido a certa má vontade, à precária atenção dispensada ao que foi verdadeiramente escrito e às precondições dos textos.

Já podemos adiantar também que tentaremos ler os dois textos à luz das suas diferentes, ou talvez seja melhor dizer antagônicas, circunstâncias, essencialmente porque *Que horas são?* (1987) e *Sequências brasileiras* (1999) configuram dois instantes bastante distintos do processo crítico de Schwarz, contando com as suas respectivas preocupações, ênfases e visões semiautônomas em relação às coordenadas sócio-históricas.

Trocando em miúdos e já avançando em direção ao nosso argumento, enquanto *Que horas são?* traz ensaios redigidos sob os auspícios da campanha pelas “Diretas Já”, da formação do Partido dos Trabalhadores (PT), da fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), da luta pela constituinte cidadã e de todo o caldo

político que culminou na redemocratização do Brasil, *Sequências brasileiras* é, por outro lado, composto por textos elaborados durante a derrocada da União Soviética e do assim chamado socialismo real do leste europeu, o processo de abertura econômica à brasileira, a reinserção novamente subalterna do país na ordem globalizada, a instalação do edifício neoliberal, a consolidação do Plano Real, o aprofundamento da dependência associada nos governos de Fernando Henrique Cardoso e assim por diante. Outro exemplo flagrante de como essa troca de ares está presente nas duas coletâneas de ensaios é contrastar – além dos dois escritos sobre Brecht em questão neste estudo preliminar – o papel de engajamento intelectual mais orgânico manifestado em “Política e Cultura (Subsídios para uma plataforma do PT em 1982)” com os diagnósticos e prognósticos mais céticos contidos nos ensaios “Fim de século” e “O livro audacioso de Kurz”, por exemplo.

Após esse breve preâmbulo, podemos partir para o exame propriamente dito da leitura que Schwarz faz de Brecht em 1982 e em 1999, tendo em mente, é claro, que os dois ensaios, apesar de compartilharem o mesmo tema, possuem motivações diversas. Enquanto o primeiro é uma análise sucinta que demonstra que Brecht não apenas movimentou uma cultura de esquerda, mas também contribuiu para a inovação da cultura de maneira geral, o segundo é uma espécie de provocação aos adeptos contemporâneos do legado teórico e estético brechtiano, que já começa por anunciar e termina por explicar por que, segundo nosso crítico, “Brecht hoje não tem atualidade nenhuma” (1999, p. 113).

UMA CULTURA DE ESQUERDA

O comentário que acompanhou a tradução de *A Santa Joana dos matadouros* apareceu originalmente na *Novos Estudos Cebrap*; mais do que meramente fazer uma introdução ao texto-fonte da tradução que produziu, Schwarz escreveu uma breve avaliação do experimentalismo estético das primeiras décadas do século XX na Europa e da inserção do trabalho de Brecht naquele contexto. Seu ponto de partida é o “desencontro histórico” entre experimentalismo artístico e radicalização política, algo que ele identifica como determinante das relações entre os movimentos de vanguarda e de revolução social do começo do século passado: se por um lado “socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar o seu fim”, por outro “espanta que não tenha sido maior a sua associação e, sobretudo, que no interior da esquerda tenha havido tanta hostilidade ao espírito experimental”. Schwarz lembra ainda que, tanto durante aquelas décadas quanto hoje, “boa parte das inovações estéticas de nosso tempo veio de homens apolíticos ou reacionários” (2012, p. 87), o que nos faz imediatamente desconfiar das visões reducionistas que insistem na equalização entre projeto artístico de vanguarda e política de esquerda.

É exatamente nesse momento que Schwarz apresenta Brecht como um contraponto a essa constante ao afirmar que “entre os escritores que são referência neste século, foram poucos os que movimentaram uma cultura de esquerda mais desenvolvida, e pouquíssimos os que fizeram dela mais que uma bandeira bem aceita, um fermento de inovação”. Com efeito, a apresentação do dramaturgo alemão por parte de Schwarz não poderia ser mais positiva, ressaltando que o interesse na obra de Brecht advinha precisamente por unir arte exigente e engajamento político: a “inventiva artística [de Brecht] – fenomenal, e sempre acintosa – se alimentava metodicamente do estudo e da experiência da luta de classes” (idem, p. 88) e vai até o ponto de declarar que “o Brecht verdadeiramente novo e decisivo é o da maturidade, que associou em grande escala a experimentação artística e a reflexão política”. Cabe rapidamente mencionar que, ao que tudo indica, Schwarz partilha o mesmo juízo estético que Walter Benjamin, pois se pode inferir que, do mesmo modo que este, ele não parece conceber uma arte que possa ser, ao mesmo tempo, politicamente emancipadora e esteticamente reacionária. Afinal de contas, “a tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta engloba uma tendência literária” (BENJAMIN, 2017, p. 86).

Talvez seja proveitoso olharmos mais de perto a rápida avaliação que Schwarz faz da situação nacional da época da redação do ensaio lado a lado do legado de Brecht para um raciocínio estético de esquerda, dado que é principalmente ela que vai sofrer transformações significativas na produção posterior do crítico:

Hoje o ponto de vista dos trabalhadores volta a integrar – e perturbar, pela natureza das coisas – o nosso espectro político legal. Ora, como nenhum outro, o teatro de Brecht fixou as dissonâncias e contorções que transfiguram a cultura burguesa sempre que os explorados têm a palavra, a qual por sua vez é interesseira, contraditória, inautêntica, frustra etc., pois o autor não é populista. É certo que a Alemanha de Weimar não é o Brasil da abertura, mas este quadro, com os esvaziamentos e as relativizações que ocasiona, está na ordem do dia entre nós. (SCHWARZ, 2012, p. 88)

Esse parágrafo dá notícia de uma semelhança entre a República de Weimar e o contexto brasileiro, a qual residiria na volta do “ponto de vista dos trabalhadores” à institucionalidade – pode-se dizer isso sem evidentemente excluir as flagrantes diferenças que o autor não deixa de pontuar. O que parece estar em

jogo para sustentar a analogia de Schwarz é todo o processo de ascensão de lutas sociais no final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, cujos episódios mais marcantes foram as greves do ABC, que culminaram na fundação do PT, da CUT, do MST e na “abertura democrática”. Não parece ser forçado dizer que essa passagem transmite certo otimismo em relação às movimentações nacional-populares e que isso seria fundamental para a apreciação tão favorável da obra de Brecht, inclusive de uma peça que trata, entre outras coisas e não por acaso, de uma grande mobilização de trabalhadores contra industriais. Além disso, o crítico sugere que, naquela época, o teatro épico dificilmente poderia ser mais atual para os impasses da cultura brasileira, pois ele não se restringiu a eleger *A Santa Joana dos matadouros* como “uma das grandes peças do século”, mas também justificou a sua tradução com o intento de “divulgar timbres e modos de composição quase inexplorados na literatura brasileira”. Aqui poderíamos levantar a hipótese – que precisa ser confirmada – de que, ao traduzir e divulgar a peça em questão, aquele Schwarz tinha o intuito de adicionar àquele caldo de cultura democrático-popular o espírito de vanguarda revolucionária que Brecht carrega. Esse quadro nos leva a crer que, para o Schwarz de 1982, as teorias e as peças de Brecht eram extraordinariamente atuais para a política e para a cultura brasileiras, porque ainda existia no horizonte nacional uma superação à vista desde a perspectiva dos trabalhadores e do trabalho; o que mudaria profundamente na virada do século XX para o XXI e já sob a influência das teorias do fim da sociedade do trabalho e do antigo movimento operário de Robert Kurz.

VALÊNCIAS DE BRECHT

Contudo, foi somente cerca de quinze anos depois que Schwarz de fato produziu uma análise mais extensa sobre Brecht. Na verdade, ao invés de se ocupar de uma ou outra obra específica, nosso crítico se dirige ao assunto delicado da atualidade do trabalho de Brecht para o novo século. Schwarz atravessa o campo minado formado pelo encontro entre prática e teoria, que marca o trajeto de quem se dedica a estudar um autor como Brecht. Podemos dizer que a força do ensaio emana justamente da dificuldade do problema que se propõe a debater e da forma como o aborda. A propósito, o título – “Altos e baixos sobre a atualidade de Brecht” – já antecipa um pouco da dimensão dialética que norteou esse escrito, pois não se trata de uma simples reiteração ou homenagem às qualidades teóricas, estéticas e políticas do dramaturgo, tampouco da crítica academicista fácil ou da resignação fatalista que descarta o engajamento artístico, que fora tão propalado em um mundo onde tanto o fracasso do projeto soviético quanto as vitórias da reestruturação neoliberal já eram conhecidos. De fato, o próprio ritmo do ensaio encapsula a ideia de altos

e baixos, uma vez que não é obra do acaso que, por muitas vezes, Schwarz alterna o reconhecimento de potencialidades na teoria e dramaturgia de Brecht com as suas respectivas contradições vistas desde os últimos anos do século XX e de um país periférico como o Brasil. A organização desse longo ensaio, no entanto, é ainda mais complexa, e vamos propor que, para além dessa dinâmica formal, abordemos o ensaio tendo como base alguns temas que permitiram que Schwarz chegasse à conclusão da desatualização de Brecht para aquele instante específico. Basicamente, podemos dividir o ensaio em dois núcleos interligados intimamente – a saber, Brecht e o didatismo, Brecht e a história. Vejamos brevemente e no detalhe como se processa esse primeiro núcleo:

E está aí, sob a pressão do caráter nefasto de nosso tempo, a exigência de que sejamos (as crianças e nós) desconfiados, de que não consideremos nada como sendo natural, isso para que tudo seja passível de mudança. A postura didática e o verso prosaico, em que entre outras coisas devemos reconhecer uma radicalização vanguardista, têm parte essencial no dispositivo literário de Brecht. O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista, às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco.

[...] esses assuntos podem ser aproximados da ideia marxista da “desnaturalização” [...]. Ao contrário dos economistas, que viam na divisão da sociedade em classes a expressão acabada da natureza humana, Marx a explicava como uma formação histórica, que surgira a certa altura e desapareceria noutra [...] a célebre exigência de que a cena represente o mundo enquanto transformável participa do mesmo espírito. Se considerarmos apenas como um lembrete do caráter histórico das relações humanas, sempre mudadiças, ela hoje estaria banalizada. Mas se reconhecermos a ênfase no transformável, com sua recusa tácita do presente de exploração, estaremos diante de um imperativo mais difícil, para o qual a inteligência da historicidade não pode ser dita real senão ao atender às necessidades da intervenção modificadora. A oportunidade do mandamento e a dificuldade de cumpri-lo saltam aos olhos. (SCHWARZ, 1999, p. 115)

Se lermos esses dois parágrafos levando em consideração algumas orações-chave anteriores, veremos o princípio formal do ensaio já anunciado na expressão “altos e baixos” e que sugerimos anteriormente: “O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista,

às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco”. Outra coisa que também chama a atenção, e que não deve de maneira alguma ser vista como secundária nesses parágrafos iniciais dedicados ao núcleo Brecht e o didatismo, é o uso de termos ligados à militância religiosa – “catecismo” e “mandamento” –, sobretudo porque se trata de uma analogia informada e que Schwarz vai arrematar nos lembrando mais tarde, e nesse mesmo ensaio, que, embora as originalidades brechtianas sejam notáveis, o próprio “Brecht insistia na antiguidade do teatro épico. Este fora praticado por chineses e japoneses, por elisabetanos e espanhóis do *Siglo de Oro*, sem esquecer os autores medievais e o didatismo dos padres jesuítas” (idem, p. 129).

Entretanto, a questão do didatismo é deveras difícil e exige uma postura crítica igualmente calcada em uma visão do todo complexo. Primeiramente, deve-se recuperar um dado material decisivo no que tange às manifestações da consciência: toda produção intelectual, seja ela artística, seja teórica, é também uma intervenção na esfera pública e isso em si implica um posicionamento político; ora, aqueles que advogam um pretensão “autonomismo” ou “espontaneísmo” do pensamento são, até que se prove o contrário, os mais políticos, especialmente porque estão, ainda que inconscientemente, fazendo uma política de conservação do atual estado de coisas. Os escritores engajados, como é o caso de Brecht, portanto, explicitam que todos, inclusive eles mesmos, têm uma orientação política por mais implícita que ela possa parecer. Dito de outro modo: toda e qualquer manifestação na esfera pública é uma atividade política em termos, seja ela baseada no trato das questões mais subjetivas ou privadas de um indivíduo que sofre, seja baseada nos grandes conflitos políticos da esfera pública. Assim, o engajamento é também o estabelecimento de uma relação de maior verdade com os seus interlocutores, desmistificando e desmontando pretensas defesas de neutralidade ideológica ou de centrismo político.

Em segundo lugar, o intelectual consciente do seu engajamento através de uma reflexividade sobre o seu fazer não necessariamente busca sempre o experimentalismo em si e para si com o objetivo único de superar os resultados alcançados até então dentro da estreiteza de expectativas de se produzir uma “grande obra”, que vai, no máximo, abastecer os atuais aparatos e mercados de produção cultural. Em vez disso, o engajamento refletido teria como prioridade, por exemplo, desenvolver uma consciência pedagógica que articulasse o combate a manifestações reacionárias, a explicação das teses de uma plataforma programática e a defesa de um processo revolucionário com o mais exigente arsenal técnico para, a um só tempo, apresentar e representar, descortinando, assim, os nexos causais que envolvem determinadas situações e possibilitando que as pessoas envolvidas possam ver o mundo ao seu redor como uma produção dentro de níveis de intencionalidade variáveis. A propósito, é bom que seja recordado que o conceito de *Lehrstück* (peça didática)

pressupõe toda uma articulação entre teoria e prática não raramente vista como “um período de transição marxista vulgar no pensamento de Brecht”, exatamente por ignorar um princípio básico que determinou a peça didática: ela era originalmente construída para servir como ferramenta de processos de formação e aprendizado, a um só tempo, técnico e político dos envolvidos nas artes cênicas; ela, a peça didática, é voltada para os atuantes, e não para os espectadores (cf. KOUDELA, 2017, p. 1-4). A peça didática foi um marco na tomada de consciência do autor e do trabalhador do espetáculo como produtores, auxiliando na dominação dos meios de produção cultural por parte dos trabalhadores em vez de se deixarem dominar pelas suas próprias ferramentas de trabalho simplesmente operando-as como as receberam; sem essa prática consciente, os trabalhadores inevitavelmente pensarão que estão de posse de meios que na verdade os dominam (cf. BENJAMIN, 2017, p. 91-93).

Além do mais, não se pode perder de vista que parte da relevância do trabalho de Brecht advém justamente da sua postura de nos convidar a conhecer, ou quem sabe reencontrar, uma visão de mundo dentro da qual o conhecimento e a ciência são um pouco mais do que a especialização do termo “ciência” em línguas como português, francês e inglês (*science*) nos permite ver. Em alemão, *Wissenschaft* (conhecimento), por exemplo, é pensado “primeiramente e acima de tudo como fonte de prazer” (JAMESON, 1999, p. 4-6). Ou seja, a tendência de Brecht de não abrir mão do riso da sátira ou da canção (literalização de todas as relações da vida) e de outras formas populares *refuncionalizadas*, como a opereta e o cabaré, dentro do quadro de uma crítica social, econômica e política agudas, se dá porque ele acredita que o verdadeiro entendimento só é possível quando ligado a certo prazer e a certa satisfação. Daí o princípio didático estar subordinado a uma visão que deseja superar o “modo reificado”, ou desumanizado, como a ciência e o conhecimento são enxergados, experimentados e produzidos sob o signo da especialização e da fragmentação modernas. Desse modo, torna-se possível trazer para o primeiro plano o fato de o ato de conhecer não só intelectualmente, mas também manualmente estar imbricado com uma satisfação que pode e deve ser recuperada a partir de “um mundo em que a prática é prazerosa, e inclui sua própria pedagogia”. Caso esse programa de restabelecer a união entre conhecimento e prazer seja bem-sucedido, teremos como resultado a percepção de que “o ensino da prática” é “uma prática ela mesma”; sendo a prática consciente fonte de satisfação, o ensino dela não teria por que não ser igualmente uma prática prazerosa. Na realidade, o que parece de fato estar em jogo aqui é a historicização da produção intelectual e artística humana, recuperando que “o taboo sobre o didatismo na arte (que nós modernos, nós modernos ‘ocidentais’, tomamos como certo) é de fato uma característica da nossa própria modernidade” (idem, p. 4-6). Ou seja, a separação rígida entre estética e moral, arte e política ou cultura e pedagogia não deixa de ser uma expressão

da especialização da modernidade capitalista, e que pode e deve ser superada.

Obviamente que isso não exclui o fato de que a submissão do processo de construção formal à racionalidade de meios e fins, dominante no mundo burguês, também pode se traduzir em um prejuízo no que se refere à sua capacidade de esclarecimento dos meandros da formação social da qual emerge. Mas será que é mesmo possível se situar acima da racionalidade de meios e fins dominante no mundo burguês simplesmente através de uma vontade ou da aposta em um espontaneísmo, autonomismo ou liberalização abstratos? É nesse ponto que nos aproximamos de um dos argumentos mais convincentes do ensaio de Schwarz, pois ele reformula o idealismo da relação entre meios e fins em uma pergunta politicamente muito mais relevante: supostamente, a tomada de consciência da necessidade da revolução é até fácil, em especial quando contraposta à pergunta ainda mais premente de como, afinal de contas, fazê-la? Isto é, até que ponto a centralidade de uma pedagogia revolucionária ou anticapitalista é efetiva em um momento em que o horizonte revolucionário não está ainda colocado? Esse questionamento é, sem sombra de dúvida, algo que deve ser levado em consideração por todos aqueles interessados na militância de maneira geral. Uma tentativa de resposta temporária para essa indagação poderia ser a certeza de que não pautar a superação, ainda que imaginária e formalmente, só pode redundar em uma degradação em série, pois abandonar essa perspectiva necessariamente se traduz em um rebaixamento contínuo e em uma resignação impotente, que deixam exploradores e estruturas opressivas ainda mais seguros.

Já a segunda dimensão nuclear do ensaio – Brecht e a história – colocaria uma ênfase maior na complexa e acachapante derrota histórica e política sofrida pela esquerda da qual Brecht fazia parte. Partindo da provável “capitulação política” por parte do dramaturgo alemão, Schwarz parece refletir sobre os desafios impostos às aspirações revolucionárias contidas na teoria e no teatro brechtianos, já na situação de integrado ao regime da Alemanha oriental.

Em 1948, pouco depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, Brecht tratou de se integrar ao recomeço da vida na Zona de Ocupação Soviética, que mais tarde seria a República Democrática Alemã. Fugia ao macarthismo nos Estados Unidos, que já o tinha na mira, e buscava participar na construção do socialismo, a respeito da qual vinha cheio de idéias próprias, nada convencionais. Como considerar essa associação, carregada aliás de reservas recíprocas, entre o luminar da vanguarda e o novo estado? Este último, sem o prejuízo de ser um regime policial, bem como uma imposição e um satélite da União Soviética, pretendia realizar uma aspiração histórica da humanidade. O

intricado verdadeiramente tenebroso da situação desaconselha o juízo pouco informado, como no caso seria o meu. O leitor dos Diários de trabalho e dos poemas daquela quadra entretanto sente, a par da força literária e da disposição crítica muito viva, às vezes estonteante, os momentos de ranço oficialista e os prenúncios de mumificação. (SCHWARZ, 1999, p. 117)

Ao tocar nesse assunto, percebe-se em Schwarz uma forte cautela, mas que não o impede de elaborar a contradição que ele, como leitor, enxerga nessa mudança de posição. Mais do que isso, ele diz ter identificado certa adesão por parte de Brecht ao discurso biônico e oficial de Moscou mesmo antes da guerra e afirma que, naquele instante de reconciliação com o partido, essa adesão se revelaria de maneira mais evidente, especialmente devido à força da sucessão e da justaposição dos episódios históricos. Daí o “ranço oficialista” poder ser traduzido como uma constante que vinha de maneira latente antes e que se manifesta na estadia de Brecht na Berlim militarmente ocupada pelo Exército Vermelho. Apesar de Schwarz admitir as “reservas recíprocas” entre o governo soviético e Brecht, ele não deixa de pontuar a antinomia de construir “uma aspiração histórica da humanidade” em um “regime policial”. Foi tendo isso em vista que, um pouco mais adiante no ensaio, retomando *A Santa Joana dos matadouros*, ele declara que vai “comentar algumas das extraordinárias verdades de sua configuração” sem deixar de pontuar “que também aqui existem os aspectos que a experiência histórica tornou difíceis de aceitar” (idem, p. 134). O primeiro exemplo que ele dá é bastante eloquente:

Lembremos que a Santa Joana é anterior ao predomínio do stalinismo no interior da esquerda, e que a tentativa brechtiana de encontrar poesia na linguagem partidária – anônima, padronizada e autorizada – expressava um sentimento histórico e uma aposta: os militantes ilegais, com sua disciplina e abnegação, estariam entre as figuras-chave da luta pela nova era de liberdade. Ora, a vizinhança desse clima com o absolutismo stalinista, que começava a ocupar o campo, salta aos olhos de hoje e torna difícil a separação completa das águas. Veja-se a propósito dessa ambiguidade o terrível elogio do heroísmo, ou sacrifício, dos revolucionários profissionais. (idem, p. 135)

O fato de nosso crítico notar certos flertes com o stalinismo, já em *A Santa Joana*, se expressa nas ideias de “sentimento histórico” e “aposta”, pois se o primeiro retoma uma noção de constância, o segundo revela uma projeção

para o futuro. Embora seja quase um consenso a sujeição política de Brecht aos ditames mais gerais do Partido Comunista durante o seu exílio forçado na “República Democrática Alemã” ou “DDR”, há uma controvérsia em relação à certeza de que esse sincretismo contaminou as convicções artísticas do dramaturgo. De fato, é aí que reside o coração da polêmica que envolveu críticos como Hannah Arendt e Theodor Adorno e que, nesse ensaio, é recuperada por Schwarz: o trabalho estético de Brecht estaria ou não impregnado de uma defesa, mesmo que velada, da política do Estado soviético?

Efetivamente, tais insinuações, desqualificações e acusações foram uma constante na vida de Brecht e se acentuaram dramaticamente na Alemanha Ocidental ocupada pela CIA e pelo exército estadunidense nos anos 1950, bem como no próprio Estados Unidos pelas mãos da professora de filosofia política, já de reputação internacional, Hannah Arendt, que chegou ao ponto de afirmar em jornais nos 1960, sem nunca ter provado ou se retratado, que Brecht havia escrito “odes a Stalin”, certamente com o intuito mesquinho de neutralizar toda a sua obra e teoria a partir de uma suposta adesão ideológica ao stalinismo (cf. WILLET, 1998, p. 227-234).

Ora, é visível que Schwarz enxerga em certo princípio didático e no comprometimento com uma causa e programa políticos uma contaminação com o quadro de stalinização da esquerda nos anos 1930, principalmente se aqueles trabalhos forem lidos retrospectivamente. A pergunta que se coloca remete ao primeiro eixo do ensaio a que nos referimos mais acima – afinal de contas, seria o engajamento intelectual e artístico um desvio em si ou seria a “vizinhança” com o “absolutismo stalinista” o problema real? Será que é de fato possível associar as peças didáticas ao realismo socialista stalinista sem uma brutal descaracterização quase completa de ambas as experiências?

Acreditamos que uma especificação da espécie de engajamento de Brecht durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) seja essencial nessa discussão do trabalho de Schwarz sobre Brecht não somente por ser um tema recorrente dentro do “marxismo ocidental” desde pelo menos a redação e a recepção de *O que é a literatura?* (1948), de Jean-Paul Sartre, além de aparecer no âmbito da crítica que Adorno dirige a esse livro de Sartre, a Charles Chaplin e a Brecht em seu ensaio “Engajamento” de 1962 – citado por Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht” –, mas fundamentalmente porque a metamorfose de certa visão das relações entre prática e teoria, engajamento e autonomia parece estar subjacente às duas circunstâncias de redação dos ensaios lidos nesse artigo e à rejeição ao engajamento e à militância estético-política.

Como esperamos ter demonstrado, de 1982 para 1999 Schwarz adotou outra postura diante da problemática do engajamento; mudança a qual acaba por cumprir um papel importante na sua reavaliação do trabalho de Brecht e

que tem a ver com a maior plausibilidade que o negativo indeterminado beckettiano do absurdo, da desarticulação da linguagem e da ausência de sentido parecia ganhar no mundo pós-bomba atômica e em plena Guerra Fria. Porém, não há dúvida de que a atitude de Schwarz – muito mais cuidadosa para com as virtudes críticas do teatro épico –, embora pareça sofrer muita influência de Adorno, não deixa de destoar dela, já que os argumentos são não apenas estéticos, mas sobretudo históricos e políticos. Nesse mesmo ensaio, o próprio Schwarz remete seu leitor a uma opinião divergente da sua e que pode ser um contraponto complementar no quadro que estamos buscando formar, pois recoloca alguns dados sócio-históricos da maior importância:

Uma possível explicação para a leitura de Adorno, tão sumária e tão presa ao conteúdo, talvez se encontre em sua convicção arraigada a respeito da subserviência de Brecht ao Partido Comunista, o que já não era nos anos 20 nem nos anos de exílio. Após a guerra, a adesão formal do dramaturgo ao partido, com direito a cargo e a patrocínio para o Berliner Ensemble, teve antes características de capitulação estética. O ex-apátrida Brecht não escreveu uma única “peça nova” depois de obter da Alemanha Oriental, a duras penas, a carta de cidadania que lhe foi negada por Moscou e por todos os países do ocidente consultados, inclusive e sobretudo a Alemanha ocupada pelo mesmo exército americano, cujos serviços de informação não opuseram nenhum obstáculo ao retorno dos veteranos da Escola de Frankfurt. Se o filósofo tivesse duvidado um pouco de suas certezas a respeito da atitude política proposta pelo dramaturgo nesta peça, ele poderia ter percebido no plano da composição (e distribuição dos materiais) a presença quase insignificante do partido em relação ao conjunto. (COSTA, 1998, p. 226-227)

Ao que tudo indica, o fato de Brecht não ter escrito uma única “peça nova” entre 1949 – ano em que se muda para a Berlim Oriental – e 1956 – ano de sua morte – é muito significativo. Essa é uma espécie de demonstração da percepção histórica e política de Brecht que impacta decisivamente a sua produção. Aliás, diga-se de passagem, uma das suas últimas peças, *Vida de Galileu*, de 1938, não à toa, coloca no centro a visão complexa, crítica e dura do intelectual que toma a decisão de capitular diante do poder das forças históricas do seu tempo. É como se a nazificação social da Europa, a Segunda Guerra Mundial e a recomposição social do segundo pós-guerra radicalmente

impusessem preocupações, ênfases, possibilidades e expectativas distintas daquelas dos anos 1920 e 1930. Embora os princípios da *Lehrstück* e do teatro épico jamais tenham desaparecido, é difícil negar que a produção tardia de Brecht já se voltava menos para a construção de toda uma prática política alicerçada no que poderia ser o futuro das artes cênicas imersas em uma práxis social vital do que para um realismo que se contentava em refletir um detalhado diagnóstico estético de época e da situação política. Em outras palavras, a capitulação ocorre, mas não nos termos em que foi colocada pelos seus detratores supracitados. O que estamos tentando sugerir é que o recuo se dá no âmago do que foi a formação do teatro épico e que é indissociável da luta e da organização do proletariado – a bem da verdade, desde o exílio em 1933, a distância física entre Brecht e os trabalhadores alemães foi fatal e colocou uma série de limites objetivos e subjetivos à sua prática teórica e estética. Com a erosão das condições sócio-históricas, que lhes conferiam sentido, as peças didáticas e o teatro épico paulatinamente deixam de ser dimensões de um projeto político que visava nada menos do que a construção de uma nova sociabilidade permanentemente revolucionária para se estabilizarem no horizonte artístico burguês de reprodução crítica da realidade. Vejamos as linhas gerais desse processo:

Nos dois lados da cortina de ferro, pelo menos um objetivo político era (aliás, continua sendo) comum: impedir a qualquer custo que a classe operária deixe de ser massa passiva e portanto mantê-la sob controle e sobretudo desprovida de liberdade e capacidade crítica. Em uma palavra: desorganizada. Não se poderia imaginar terreno mais hostil à simples sobrevivência do teatro épico, quanto mais ao seu desenvolvimento. Isso significa a regressão às várias formas transitórias do drama moderno, no caso dos dramaturgos mais consequentes.

É assim que, quando Brecht consegue voltar de seu exílio, encontra uma Alemanha dividida e ocupada pelos quatro exércitos que destruíram Hitler (e a própria Alemanha)[...] sua volta não foi exatamente fácil: desde a intimação para depor diante da Comissão de Atividades Antinorte-americanas em 1947 até seu estabelecimento na Berlim Oriental em outubro de 1948, o dramaturgo enfrentou sérios percalços. É dessa época a redação de seu Pequeno Organon para teatro. Este e outros textos posteriores mostram como, bem ou mal, o maior teórico do teatro épico, ao adaptar-se a condições incompatíveis com esse tipo de teatro, acaba, digamos assim, “adaptando” sua teoria e práti-

ca a essas novas condições. Para estabelecer algum vínculo com certo tipo de discurso aparentemente marxista, essa adaptação é apresentada como a superação dialética do teatro épico, até porque tal termo agora lhe parece quase formal. Aliás, ele chega mesmo a dizer que não pode mais “afirmar que a dramaturgia, à qual por determinadas razões qualificara de não aristotélica, e a correspondente técnica épica de interpretação representem a solução” para o problema de reproduzir o mundo de hoje no teatro. Tais mudanças de orientações explicam por que no Pequeno Organon, mesmo conservando técnicas de estranhamento e distanciamento, Brecht simplesmente recupera a ideia de que a ação é o coração do espetáculo teatral junto com seu pressuposto, o indivíduo. (COSTA, 2017, p. 30-31)

Entretanto, esse quadro de lenta e permanente derrota de maneira alguma se traduz em irrelevância da produção artística de Brecht. Primeiramente porque essa trajetória em si é do maior interesse para conhecer meandros pouco explorados da história cultural do século XX – e quem sabe incentivar novas gerações a desfraldar e a atualizar bandeiras deixadas pelo caminho –, e em segundo lugar porque essas peças e encenações tardias são de alta qualidade e possuem vestígios daquele projeto muito mais ambicioso de que vínhamos falando. Basta lembrarmos que o trato formal que Brecht confere à tragédia, que é crucialmente político, reativa a crítica radical ao modo de produção capitalista. *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita em 1939 e encenada em 1941, bem como *Vida de Galileu*, escrita em 1938, reescrita em 1943 e em 1955, são exemplos de uma decomposição dos elementos que constituem o presente através de uma dialética em cena com o intuito de elaborar “uma visão complexa” da estrutura e da conjuntura do mundo em que nos encontramos. Elas abandonam a “inevitabilidade da tragédia como na tradicional aceitação trágica ou na moderna renúncia trágica”, pois “as escolhas são feitas em uma dimensão que é sempre potencial e, desse modo, a ação é continuamente encenada e reencenada” (WILLIAMS, 2002, p. 258). Isso equivale a dizer que a concepção de mundo que essa dramaturgia enseja é a de um universo desmontável e montável, de uma processualidade em vez de um ciclo de começo, meio e fim. Ademais, essas peças nos instigam a refletir mais sobre as condições de possibilidade das escolhas do que o que sentimos em relação aos problemas e às decisões tomadas diante deles – em ambos os casos a ênfase recai sobre o perceber e não sobre o sentir: “trata-se de perceber”, no caso da *Mãe Coragem*, “como trágica a avidez com que seres humanos se dispõem a viver dos restos da produção da morte em escala industrial”, uma vez que “é esse o significado da profissão de vivandeira e, para entendê-lo, nem seria preciso saber que em

seu diário Brecht escreveu que Coragem é a Alemanha” (COSTA, 2002, p. 18-19).

Em outras palavras, o momento de superação revolucionária explícito em *A mãe* (1930-1931; 1932), ou aparentemente inespecífico em *A Santa Joana dos matadouros*, é substituído pela ambivalência e pela complexidade da superação sem cair em um relativismo ou negativismo tragicamente resignados, que viriam a compor a ideologia dominante do pós-guerra: “em *A alma boa de Setsuan*, a bondade sob pressão, transforma-se em seu oposto, e então retrocede, e depois ambos estados coexistem”, já que se trata “agora não mais da pessoa boa contra a pessoa má, mas da bondade e maldade como expressões alternativas do mesmo ser” (WILLIAMS, 2002, p. 256) que tomará decisões, apesar de não ser dentro das circunstâncias que gostaria. Dito de outro modo, o momento dialético da superação encontra-se não necessariamente no conteúdo sócio-histórico manifesto, mas no arranjo formal que insiste na possibilidade de conhecimento da verdade histórica. Do contrário, ao menos do ponto de vista marxista, a rejeição indeterminada da passagem pela superação daria no mesmo que decretar algum tipo de fim da história e a vitória da superstição do fetichismo como fenômeno supra-histórico e insuperável.

No entanto, o que realmente conecta os dois núcleos – a crítica ao didatismo e a atualidade histórica – se estrutura a partir de uma desconfiança, ou discordância, a respeito do imbricamento entre desenvolvimento técnico e visão de mundo dentro do projeto brechtiano. Com efeito, Schwarz utiliza seu faro crítico e convincentemente identifica o que seria o centro ou a essência do mecanismo de funcionamento do engajamento político, teórico e estético de Brecht: o conceito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) entendido como técnica fundacional da teoria e da prática brechtianas. Para tanto, ele retoma a associação entre o dramaturgo e a “filosofia da prática”, ou, ao marxismo:

O ponto de partida da argumentação de Roberto Schwarz foi o conceito de distanciamento, apresentado como núcleo fundamental da teoria brechtiana. Ao mostrar o vínculo entre a proposição estética central de Brecht e a teoria marxista da desnaturalização, ao mostrar que o conceito-chave da poética cênica de Brecht se liga ao método materialista da desmontagem ideológica, de dissolução da aparência de naturalidade (e imutabilidade) das representações a partir do choque com a sua perspectiva histórica material, Roberto nos sugeria também que a confiança épica na transformação precisará ser repensada nos dias de hoje por um grupo que adota Brecht como modelo para um teatro radical. Isso por duas razões ligadas a um mesmo processo: por um lado, o Socialismo histórico se modificou, deixando – segundo ele – de ser a referência direta

para uma crítica anticapitalista; e por outro lado, o modo de produção capitalista teria se tornado a grande força dinâmica da sociedade atual, o que lançaria uma suspeita sobre o elogio da mutabilidade [...] Roberto nos perguntava: para onde nos remete agora a crítica anticapitalista se ela já não indica com clareza um quadro socialista como superação histórica da etapa anterior? Como incorporar o fato de que o capital se tornou um fator dinâmico na atualidade também no plano simbólico, aparecendo hoje pouco associado a ideologias de ares conservadores? (CARVALHO, 2006, p. 169)

A primeira coisa a ser esclarecida é justamente que o distanciamento brechtiano não tem um caráter meramente técnico; ele é, antes de tudo, “um efeito que se realiza na percepção social gerada pela representação”, um procedimento que tem uma sensibilidade sócio-histórica bastante ativa em função de o seu imperativo técnico e político ser uma relação a ser desenvolvida que procura dificultar que a imagem cênica seja enxergada apenas subjetivamente, e encoraja o olhar histórico em relação a ela:

O efeito de distanciamento se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico (e vivo) entre palco e plateia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional. O efeito não se completa sem que a imagem cênica ofereça consigo uma possibilidade de indagação sobre a sua percibibilidade, sua transformabilidade histórica, ou sobre a causalidade social do acontecimento mostrado ou sugerido pela cena. (idem, p. 169-170)

Isso equivale a dizer que o próprio dinamismo pode e deve ser estranhado, porque o estranhamento, diferentemente de outras correntes artísticas do mesmo período, não é concebido como algo em si e para si; justamente o contrário, uma vez que a intenção é a reversão da reificação, que a primazia da técnica implica, subordinando-a ao social e ao humano. Aqui reside a diferença entre a elevação do distanciamento a um tipo de princípio formal e a condução ao lugar mais humilde de ser reconhecido como um efeito desejável. É nesse sentido que em Brecht o distanciamento é um efeito de decomposição dos componentes de determinada situação sócio-histórica, de modo a mostrá-los como montáveis e desmontáveis de acordo com interesses, sejam eles mais conservadores, sejam entusiastas de certo dinamismo. Mais: há ainda o fato de não ser inteiramente correto afirmar que não existem forças que traba-

lham em direção a uma “neonaturalização” do capitalismo. Ora, tanto certo conformismo trágico encapsulado “na famosa imagem da ‘máquina cega’” de certo pós-estruturalismo quanto a “ignorância histórica” podem muito bem ser enxergados como formas contemporâneas de naturalização do Capital, que destoam da propaganda direta do discurso ideológico laudatório e do conjunto de crenças burguesas tradicionais, tal como o idealismo clássico (cf. CARVALHO, 2006, p. 171).

Contudo, além dos questionamentos em relação ao procedimento mais propriamente formal, Schwarz avança contra a tematização da revolução como superação, intuindo – através de um *pathos* trágico tipicamente adorniano e em permanente estado de desqualificação da prática coletiva – que a vitalidade do capitalismo tem sido, e que provavelmente será por um tempo indeterminado, irresistível. Passemos a palavra para Schwarz para vermos como ele mesmo insiste nessa paixão por aquele tipo muito peculiar de negatividade e que, não por acaso, é elemento-chave de um fluxo trágico muito familiar na história, o qual, por sua vez, é perfeitamente associável a “uma ordem social agonizante e a uma classe social agonizante” (WILLIAMS, 2007, p. 96):

O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer de autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligiu a suas expectativas. Esquemáticamente, a transformação brechtiana do teatro – concebida nos anos 20 – pressupunha que estivesse em curso a superação do capitalismo pelo comunismo, ou, em faixa paralela, o seu travestimento pelo fascismo. Dirigidos contra este último, os procedimentos anti-ilusionistas ensinavam a sobriedade mental anti-kitsch, capaz de lhe denunciar as imposturas. Quanto ao capitalismo, a posição distanciadora punha em relevo a sua irracionalidade obsoleta, que os trabalhadores – ou seja, a revolução – iriam superar. Ora, como hoje é do conhecimento geral, a experiência histórica feita em nome do comunismo se afastou imensamente dos propósitos iniciais e levou a pior no confronto com a ordem do capital. Há diferentes explicações para a derrota, mas, sejam quais forem, ficou difícil imaginar que no campo do “socialismo real” se estivesse gestando uma sociedade de tipo superior.

[...] *É claro que na construção brechtiana essa progressão negativa – o idealismo superado pela esperteza que se revela*

cegueira – vem complementada por um movimento positivo: ao se tornar insustentável, a crise faz fermentar a revolução proletária, e com ela a superação do impasse. O leitor de hoje, esaldado pelo destino que tiveram as revoluções, não dá de barato esse esquema e procura mais precisões na constituição interna da peça que lhe permitam avançar um pouco. Até onde vai a minha leitura, ele dirá que há mais evidência na configuração do impasse e de seu aprofundamento que na saída revolucionária, limitada à determinação de vencer, ou de resistir e talvez morrer, para que outros trabalhadores vençam mais adiante. Digamos que falta substância específica à perspectiva de superação, o que não desmancha nem atenua as irracionalidades a que respondia, as quais na ausência de alternativa tangível tomam feição de desastre em permanência. (SCHWARZ, 1999, p. 125-126; p. 146-147)

A aversão a toda e qualquer síntese, por mais parcial ou temporária que ela seja, é rapidamente descartada por ser “um movimento positivo” e, portanto, não servir. Tal postura, por outro lado, desemboca em uma positividade exacerbada do negativo através da celebração do inumano e da impossibilidade de representar, apesar de o próprio Adorno saber muito bem que qualquer processo mental exige a representação, seja ela narrativa, seja de outra natureza. Aliás, a *irrepresentabilidade*, bem como a impossibilidade de narrar, são produtos de uma representação ou tematização da irrepresentabilidade. Em suma, tal como Adorno fez anteriormente, Schwarz traça um sinal de equivalência entre socialismo (seja ele o dito real ou não) e revolução, estabelecendo o chamado à revolução como algo necessariamente atado a uma ideia, ora mais ora menos, preconcebida de ordem social e de socialismo. Além do mais, enquanto o conteúdo social manifesto conscientemente é visto como ideologizante, a desorientação da aporia trágica de um Beckett, por exemplo, é alçada à posição de suprassumo da autonomia estética em sintonia com a verdade em relação à matéria histórica exatamente por se conformar com uma descrição social e esteticamente estática da aparência da situação de então do mundo (a descobrir se somente o europeu ou da totalidade do globo).

A bem da verdade, Schwarz, diferentemente de Adorno, parece não cair na armadilha de declarar fins de linha absolutos; na realidade, Schwarz, ao que parece, está mais interessado em identificar quem, do seu ponto de vista, consegue dar forma ao mundo pós-apocalíptico do segundo pós-guerra, o qual teria destruído as bases da filosofia existencialista, bem como do marxismo do movimento operário europeu, ambos transformados em ideologia:

A peça de Beckett pertence a esse mesmo horizonte histórico de Brecht, só que um pouco adiante, porque esta possibilidade de remontagem dos homens é um resultado crítico do teatro de Brecht e está associado à possibilidade de se lutar por uma sociedade mais justa, enquanto que isso no universo de Beckett é a última. Do ponto de vista da evolução das formas, Adorno procura associar a posição do Beckett, à passagem da música atonal de Schönberg para a música serial. (SCHWARZ, 2009, p. 169)

Essa decretação da impotência da prática humana, para além das intenções propaladas, tem como consequência objetiva uma espécie de nova naturalização do regime do Capital diante do inegável poder avassalador da reificação, ou desumanização, da vida sob o jugo dele. O perigo de tal descarte da ação humana em nome do grande nada (materializado do teatro beckettiano), entretanto, é não historicizá-lo como o ponto de vista mais conveniente de uma classe e de uma cultura de fato crescentemente impotentes e moribundas – a consagração de Beckett e da desorientação aleatória pós-moderna subsequente, por parte da crítica burguesa, parece apontar para um imbróglio de jogos de interesse que ainda deve ser criticamente revisitado por mãos mais experientes.

Porém, por ora podemos lançar algumas pistas: o “modernismo tardio” de Beckett já foi convincentemente caracterizado como um *produto* bastante peculiar de um momento de paralisia das lutas sociais e de estabilização dos dois grandes sistemas em disputa durante a Guerra Fria. Isto é, estamos nos referindo ao “final de toda uma era de transformação social e, na verdade, de desejos e antecipações utópicas”, sobretudo tendo em vista que “o que se pretendeu no Ocidente e no Leste stalinista, com exceção da China revolucionária, foi a estabilização dos sistemas existentes e o fim daquela forma de transformação propriamente modernista” (JAMESON, 2005, p. 194). Mais ainda: não é à toa que Beckett é normalmente identificado como uma espécie de último dos modernistas e o primeiro dos pós-modernistas, já que ele daria consequência àquela virada formalista conservadora que surgiu ainda dentro do movimento modernista dos anos 1930 e que serve de marcador histórico das derrotas dos trabalhadores europeus perante as forças fascistas. Em outras palavras, a experimentação beckettiana – a de fusão e de implosão dos *gêneros* artísticos, por exemplo – traz como a sua verdadeira grande novidade o uso dessas técnicas simplesmente para criar uma tautologia estética desorientada, resgatando técnicas e procedimentos, ao mesmo tempo que os esvazia dos seus respectivos conteúdos políticos para que se transformem, finalmente, em

técnicas e procedimentos em si mesmos. Qualquer semelhança com o pastiche pós-moderno não é meramente uma coincidência, porque o modernismo tardio “transforma a velha experimentação modernista num arsenal de técnicas testadas e verdadeiras, e não na luta mais pela totalidade estética ou pela metamorfose sistêmica e utópica das formas” (idem, p. 194).

Por fim, pode-se ainda dizer que a elevação do teatro de Samuel Beckett ao ponto de chegada do teatro comprometido com a crítica é deveras coerente com o espírito filosófico que se estabelece desde então. Sem comprar todo o pacote, é bom retomarmos, pelo menos mais uma vez, a imagem famosa que Georg Lukács usou para descrever a atitude da inteligência alemã, incluindo Adorno, do fim da era da Europa, a qual, não por acaso, é a do “Grande Hotel Abismo”: “Um belo hotel”, diz Lukács (2007, p. 18), “provisto de todo conforto, à beira do abismo, do nada, do absurdo... e o espetáculo diário do abismo, entre refeições ou espetáculos comodamente fruídos só faz elevar o prazer desse requintado conforto”.

Todavia, não podemos perder de vista que essa não é a última palavra de Schwarz sobre Brecht, já que, pelo movimento do próprio ensaio, é possível perceber, por alguns instantes passageiros, um ímpeto de “mútua correção entre Adorno e Brecht” por parte de Schwarz. Isso é demonstrado sobretudo no momento em que o crítico reconhece no movimento dialético de aproximação e de distanciamento entre os elementos constitutivos do espetáculo, o qual marca principalmente a forma de caracterização das personagens do dramaturgo, um ganho crítico de alta relevância: “a dinâmica do capital, em sua autodevorção e autorrecriação contínuas” (CARVALHO, 2006, p. 172-173). Sérgio de Carvalho consegue perceber que Adorno e Beckett não podem ter o monopólio da negatividade pelo simples fato de não haver apenas uma negatividade. Com efeito, o próprio processo do ator brechtiano de se afastar e de se aproximar da personagem traz em si uma sorte de negatividade ligada à impermanência e ao descarte do sujeito moderno dentro do cativo capitalista, o qual ganha ainda mais poder antecipatório e explicativo se pensarmos no advento mais contemporâneo do sujeito flexível já sob a administração produtiva toyotista.

É nesse sentido que, tendo Brecht, segundo Schwarz, se posicionado dentro da “penúltima etapa da fetichização” de modo a produzir a sua própria versão da representação da desumanização sob o capitalismo, ele recusa e isola o fetichismo, como se estivesse em um laboratório estudando o fetichismo, e, graças a isso, não permite que o processo fetichista se complete por inteiro nem que a “neonaturalização” do capital pela perspectiva trágica resignada se imponha como o fim da história.

BRECHT E A DETERMINAÇÃO IRRESISTÍVEL DAS FORÇAS PRODUTIVAS

“Ora, a peculiaridade da construção do materialismo histórico está em sua negação da autonomia do pensamento; em sua insistência, ela mesma um pensamento, no modo pelo qual o pensamento puro funciona como forma mascarada de comportamento social; em sua incômoda referência à realidade material e histórica do espírito. Assim, como objeto cultural, o marxismo se volta contra a atividade cultural em geral para desvalorizá-la e pôr a nu os privilégios de classe e o ócio que ela pressupõe para seu deleite. Deste modo, o marxismo se destrói como mercadoria espiritual e interrompe o processo de consumo cultural no qual, no contexto ocidental, veio a se engajar. É, portanto, a própria estrutura do materialismo histórico – a doutrina da unidade do pensamento e da ação, ou da determinação social do pensamento – que é irreduzível à razão pura ou à contemplação; e tal irreduzibilidade, que a tradição ocidental burguesa pode entender apenas como “falha” no sistema, nos recusa no próprio momento em que imaginamos recusá-la.”

Fredric Jameson, *Marxismo e Forma*

Outra maneira de desmontar os principais argumentos dessa querela em torno da obra de Brecht e remontá-los nas suas devidas abrangências é refletirmos sobre a determinação histórica e material da discussão como um todo. Isto é, a polêmica em si mesma – por mais rica que ela seja do ponto de vista das elaborações que a compõem – não chega nem perto de dizer tudo a que veio sem o complexo de determinações das suas circunstâncias. Aparentemente foi por ter isto em vista que Iná Camargo Costa foi buscar na história do desenvolvimento técnico das “artes do espetáculo” a maneira de demonstrar a relevância de Brecht mesmo hoje em dia e o porquê de boa parte do seu legado ter se convertido em mensagem na garrafa.

Para a autora (2012, p. 142), “o *Processo de três vinténs* demonstra até que ponto avançou o processo de transformação de valores intelectuais em mercadoria”, basicamente porque esse experimento sociológico é o registro da tomada de consciência, por parte de Brecht, de que os grandes estúdios, capitalizados pela grande finança, proprietários dos meios técnicos mais desenvolvidos não só de produção, mas também de distribuição e de garantia de exibição das artes cênicas – o cinema –, significavam um grave impedimento ao desenvolvimento estético como um todo, já que “o avanço tecnológico sobre a produção literária é irreversível” (idem, p. 142). Entre outras razões porque desde pelo menos os

anos 1930 os detentores desses equipamentos não estavam interessados em experimentalismo ou em desenvolvê-los até o limite que fosse possível, pois, da perspectiva dos negócios, o enlatado segue sendo, via de regra, mais vantajoso. Isso significa que, caso a obra de Brecht não seja colocada dentro da luta pelos “novos instrumentos de trabalho”, as discussões sobre a relevância de um escritor como ele não fazem muito sentido, especialmente porque muitas das suas experiências ficaram pela metade ou caíram naquela prateleira de mensagens na garrafa para gerações futuras (de que falávamos mais acima), que eventualmente consigam disputar o processo produtivo artístico com o grande capital – J. P. Morgan, Rockefeller etc. –, que até hoje subordina as forças produtivas ao mero entretenimento ou às sinestesias e experiências sensoriais do *show business*. Aliás, esse chamado à “libertação da força produtiva do cinema” e demais “meios de produção intelectual” é imperativo que se impõe com cada vez mais força perante as limitações evidentes da produção independente e da “proletarização dos artistas e intelectuais” (idem, p. 144-150). Os filmes *A ópera de três vinténs* (1931) e *Kuhle Wampe* (1932) demonstram de maneira cabal o grande cineasta que Brecht poderia ter sido e que não foi, exatamente porque esbarrou não só com o nazismo, mas também com o cativo das forças produtivas – a relevância de seu trabalho só pode começar a ser imaginada nesses termos.

É graças a tudo que foi exposto até aqui que nos atrevemos a rascunhar uma hipótese interpretativa da leitura que Schwarz faz de Brecht. Isto é, não somente os dois textos, mas também a justaposição dos dois dentro dos seus respectivos contextos nos levam a crer que havia uma nova qualidade, uma nova determinação para o olhar crítico de Schwarz, que é perceptível de muitas maneiras, inclusive em relação ao resultado da mistura entre a obra e o engajamento brechtianos. A passagem da “abertura democrática” durante os anos 1980 para a “abertura econômica” instala uma mudança de paradigmas, ou até mesmo de horizontes de expectativas, que não é de menor importância. Não se deve pensar que uma interpretação seja uma questão fadada a morrer na praia do acerto ou do erro, mas, ainda mais nesse caso, parece se tratar de uma tentativa de atender ao primeiro requisito do pensamento dialético: responder aos ares do tempo sócio-histórico. Em vez disso, podemos pensar em como cada leitura revela muito da sua localização e do seu ponto de vista dentro de um todo social complexo em determinado instante. Até mesmo porque, independentemente do juízo que façamos de análises do passado, elas nunca deixam de expressar um momento de verdade por mais parcial que porventura seja. As leituras de Schwarz trouxeram questões importantes que proporcionaram material de reflexão para outros, mesmo com visões contrárias às suas, notadamente as de Iná Camargo Costa e Sérgio de Carvalho, o que sem sombra de dúvida fez com que eles avançassem nas suas respectivas elaborações graças

ao diálogo crítico travado. Hoje é sabido que os anos 1990 foram marcados por uma ofensiva permanente e é bastante provável que as indagações de Schwarz façam parte de uma sistematização sem a qual o legado de Brecht não poderia se rearticular. Por ora, talvez seja interessante encerrar com a certeza de que os questionamentos de Schwarz são incontornáveis:

Uma das sequências brasileiras do livro de Roberto Schwarz é um ensaio muito a propósito chamado “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. Ali se encontram importantes determinações da recepção deste dramaturgo entre nós e se iluminam algumas das mais pesadas sombras que ainda pairam sobre sua obra, em parte significativa expressão de nossa parca experiência estética e política. São também tratadas as múltiplas assimilações da teoria, lembrando por exemplo que, tomado em si mesmo (isto é, desvinculado de seus propósitos estético-políticos), o vanguardista “efeito de distanciamento” hoje faz parte do repertório da publicidade. Uma implicação prática desta intervenção pode ser formulada nos seguintes termos: quem ainda continua interessado em Brecht tem que se haver com problemas incontornáveis. (COSTA, 1999, p. 9) ■

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 01/08/2019

LINDBERG CAMPOS FILHO – Possui graduação, mestrado e doutorado em Letras na FFLCH/USP. É professor no Lycée Pasteur de São Paulo. Este texto é a versão expandida de uma comunicação apresentada durante o evento “40 anos de *Ao Vencedor as Batatas* de Roberto Schwarz”, realizado na FFLCH/USP entre os dias 12 e 15 de setembro de 2017. Contato: lindberg.filho@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. (1966) "O autor como produtor". In: *Ensaaios sobre Brecht*. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 85-99.

CARVALHO, Sérgio de. "Questões sobre a atualidade de Brecht". *Sala preta*, São Paulo, n. 6, p. 167-173, 2006.

COSTA, Iná C. "Brecht, Adorno e o interesse do engajamento". In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 215-237.

COSTA, Iná C. "Prefácio: Dialética em Brecht". In: JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 9-12.

COSTA, Iná C. "Tragédia no século XX". In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7-21.

COSTA, Iná C. "Brecht no cativeiro das forças produtivas". In: *Nem uma lágrima*. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão popular, 2012.

COSTA, Iná C. Dias Gomes. *Um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Unesp, 2017.

JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. London & New York: Verso, 1999.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht*. Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LUKÁCS, Georg. "Prefácio". In: *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 7-19.

SCHWARZ, Roberto. (1990) *Machado de Assis*. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. (1987) "A Santa Joana dos Matadouros". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 87-106.

SCHWARZ, Roberto. "A dialética da formação". In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIO, Luiz A. Calmon Nabuco (orgs.). *Experiência formativa e emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009. p. 163-186.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Sequências brasileiras*. Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-150.

WILLET, John. (1984) *Brecht in context*. London: Methuen, 1998.

WILLIAMS, Raymond. (1966) *Uma rejeição à tragédia*. Brecht. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 247-264.

WILLIAMS, Raymond. (1979) "Afterword to Modern tragedy". In: *Politics of modernism*. Against the new conformists. London: Verso, 2007. p. 95-105.

DE “NOTAS DE CRÍTICA LITERÁRIA” A “QUATRO ESPERAS”:

ANTONIO CANDIDO LEITOR DE NARRATIVAS FICCIONAIS

— ANDRÉ BARBOSA MACEDO

RESUMO

Contemplando parte de pesquisa mais abrangente sobre a recepção crítica de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa desde a crítica de jornal, o objetivo do artigo é abordar questões de método quanto à leitura de prosa de ficção na crítica de Antonio Candido. O *corpus* é formado por escritos que vão de “Notas de crítica literária” (anos 1940) até “Quatro esperas” (1990). Nesse sentido, identificamos as sete principais referências de Candido para esse tipo de leitura e realizamos considerações sobre sua *mentalidade junctiva*.

Palavras-chave: Recepção crítica; Teoria literária; Literatura brasileira; Antonio Candido.

ABSTRACT

Contemplating part of a more extensive research on the critical reception of Graciliano Ramos and Guimarães Rosa since newspaper criticism, the aim of this paper is to deal with questions of method regarding the reading of prose fiction in Antonio Candido's criticism. The corpus is based off of writings from “Notas de crítica literária” (1940s) to “Quatro esperas” (1990). In this sense, we have identified the seven main references of Candido for this kind of reading and we make considerations about his junctional mentality.

Keywords: *Critical reception; Literary theory; Brazilian literature; Antonio Candido.*

Ao tratar de Álvaro Lins, em 1946, Antonio Candido afirmava: “A crítica de ficção é a pedra de toque para se reconhecer o verdadeiro crítico, aquele que funde sensibilidade com poder de analisar. É a mais complexa e a mais delicada...” (CANDIDO, 1947, p. 13). Dessa forma, as duas primeiras partes de *O discurso e a cidade* podem ser tomadas como o ápice da crítica daquele que assim pensava quando ainda se encontrava na condição de jovem crítico de rodapé. No que concernia às questões de método para a leitura de narrativas ficcionais, Candido ia mais diretamente a elas na “Introdução” de *Formação da literatura brasileira* e em cinco ensaios: “Crítica e sociologia”, “Literatura-Sociologia”, “Estrutura literária e função histórica”, “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”. Foi nesses escritos que o crítico formulou suas teorizações mais precisas quanto às relações literatura-sociedade, definidas como primordiais. Se o desafio de abordar tais relações já estava estabelecido desde a revista *Clima*, Candido procurava a melhor maneira de transitar entre impressão e juízo através do “trabalho paciente da elaboração”:

A crítica propriamente dita consiste nesse trabalho analítico intermediário, pois os dois outros momentos são de natureza estética e ocorrem necessariamente, embora nem sempre conscientemente, em qualquer leitura. O crítico é feito pelo esforço de compreender, para interpretar e explicar; mas aquelas etapas se integram no seu roteiro, que pressupõe, quando completo, um elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio, um elemento voluntário final. Perceber, compreender, julgar. (1959, p. 25)

Embora esse “trabalho analítico intermediário” já fosse bastante elaborado quando da publicação de *Formação da literatura brasileira* e de ensaios mais ou menos contemporâneos, como “Ficção e confissão” e “O sertão e o mundo”, interessa aqui acompanhar como a concepção que se fazia dele se complexificou e se aprimorou nos referidos cinco ensaios.

Nesse sentido, ainda na “Introdução”, as “orientações formalistas” eram tidas como “técnicas parciais de investigação” – além da palavra já destacada, vale frisar também “parciais”, ou seja, necessárias, mas insuficientes; “constituí-las em método explicativo é perigoso” (idem, p. 26). Portanto, em três níveis (“fatores externos”, “fator individual”, “texto”), o “eixo do trabalho interpretativo” era assim definido:

[...] *descobrir a coerência das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo.*

Por coerência, entende-se aqui a integração orgânica dos diferentes elementos e fatores, (meio, vida, ideias, temas, imagens, etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como fórmula, obtida pela elaboração do escritor. É a adesão recíproca dos elementos e fatores, dando lugar a uma unidade superior; mas não se confunde com a simplicidade, pois uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente, se as suas condições forem superadas pela organização formal. (idem, p. 30)

Candido já se valia de noções e expressões como “estrutura” e “estrutura interna”; entretanto, “fórmula” e “coerência” ocupavam o centro da teorização. Uma obra “é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários”. A coerência, por sua vez, “é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. Um, não o traçado, pois pode haver vários, se a obra é rica” (idem, p. 26-31). A primeira das noções (fórmula) vai passar por mudanças e tornar-se “redução estrutural”. A segunda (coerência) vai persistir e servir para elucidar “Quatro esperas”, um dos últimos grandes ensaios.

SETE REFERÊNCIAS

[1] Wellek e Warren: a edição em inglês (1949) era indicada em bibliografia (cf. CANDIDO, 2006, p. 160). Leavis, Forster, Muir: as referências são fornecidas em CANDIDO, 2007.

[2] Sobre Auerbach e Lukács, tratamos das referências e da maneira como eram lidas adiante.

[3] Candido chegou a anotar em seu exemplar: “Terminado pela 4ª vez na Faz. Sta. Isabel em 25 de janeiro de 1961 (as 3 primeiras leituras foram feitas num exemplar de Jorge de Sena, em Assis, entre maio e junho de 1960)” – é oportuno salientar que o título do livro foi traduzido como *A técnica da ficção*, mas, como aparece em passagens da própria tradução, poderia ser, em nuance menos formalista, “o ofício da ficção” (cf. LUBBOCK, 1976).

Retornando ao final dos anos 1950, a essa altura, no que se referia ao “trabalho analítico intermediário” especificamente quanto a narrativas ficcionais, seis referências principais de crítica moderna certamente norteavam Antonio Candido: Wellek e Warren (*Teoria da literatura*), F. R. Leavis (*The great tradition*), Forster (*Aspectos do romance*), Muir (*A estrutura do romance*)¹, Auerbach (*Mimesis*) e Lukács (ensaios diversos)². Nos anos de 1960 e 1961, o crítico lia meticulosamente, fazendo muitas anotações nas páginas, mais uma importante referência, a sétima: *The craft of fiction*, de Percy Lubbock³. Dessa forma, Candido empreendia um paciente percurso de leituras que não foram realizadas ou satisfatoriamente assimiladas por críticos de rodapé como Lins, Milliet e Oliveira – Wilson Martins, caso à parte, não as incorporou substancialmente à sua crítica predominantemente jornalística.

Examinando cinco dessas principais referências (Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir, Lubbock), verificamos que, segundo a distinção do próprio Candido, elas estavam em algum ponto entre formalismo e estética: “enquanto aquele se fecha na visão dos elementos de fatura como universo autônomo e suficiente, esta não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada” (CANDIDO, 1959, p. 23).

Assim sendo, em alguma medida imprecisa e variável, talvez até para o próprio Candido, elas forneciam ao crítico “*técnicas* parciais de investigação” (idem, p. 26). E, vale assinalar, essas cinco referências englobavam a base daquilo que Afrânio Coutinho viria a sistematizar didaticamente, anos depois, no livro *Notas de teoria literária* (1976). Assim, a leitura de narrativas ficcionais, em escritos como aqueles dedicados a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, beneficiava-se do aproveitamento de discussões sobre “princípio de organização” (LEAVIS, 1948), “recursos” (WELLEK; WARREN, 2003), “aspectos” (FORSTER, 1969), “romance estruturado pelo princípio da ação” (fórmula que Candido usava para se referir ao livro de Muir; cf. CANDIDO, 2007), “ponto de vista” (“descrição” e “drama” – ou: “pictórico” ou “panorâmico” e “cênico”) (LUBBOCK, 1976).

As leituras e releituras que Candido fazia dessas obras proporcionaram um importante deslocamento que o crítico operou da noção de “fórmula” (central na “Introdução” de *Formação*) para as de “princípios estruturais” (CANDIDO, 2008a, p. 16) e “princípio organizador” (CANDIDO, 2008b, p. 186); “princípio geral” (CANDIDO, 1964, p. 134); “princípio estrutural”, “princípio importante na estruturação”, “princípio válido de generalização” e “redução estrutural” (CANDIDO, 2004a, p. 17-46); e, ainda, por fim, simplesmente “estruturação” (CANDIDO, 2004b, p. 109). A quarta leitura da obra de Lubbock, cuja circunstância levou Candido a fazer mais anotações e sublinhados do que o costumeiro no próprio livro – lido numa fazenda em período de férias dos trabalhos universitários (terminado em 25 de janeiro de 1961) –, permite afirmar que Candido empenhava-se nessas leituras de Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir e Lubbock tanto quanto naquelas de Lukács e Auerbach. Aqui, trataremos apenas das leituras de Lukács e Auerbach. As demais ficam para outro texto.

AUERBACH (ASSISTEMATICIDADE) E LUKÁCS (SISTEMATICIDADE)

Em “Crítica e sociologia”, Candido referia-se sucintamente a *Mimesis*, mas de maneira a colocar o livro à parte depois de longa revisão de bibliografia relativa ao tema do ensaio. O método “estilístico-sociológico” de Auerbach estava num “plano menos explícito e mais sutil”, “fundindo os processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fatos da literatura”. Numa afirmação que certamente abarcava ele próprio, Candido propunha que aperfeiçoar tal método, desfazendo a dicotomia externo-interno, seria a tarefa da segunda metade do século. Nessa linha, concluía com cautela: “Veremos, então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2008a, p. 24)⁴. Embora generosas, eram poucas as palavras para o autor que Leopoldo Waizbort sustenta ser o de maior importância para todo o percurso crítico de Candido. Assim sendo, é

oportuno compreender em que consiste o método “estilístico-sociológico” e, depois, relacioná-lo à investigação aqui em andamento.

No “Epílogo” de *Mimesis*, Auerbach explicava que seu objetivo foi acompanhar a quebra da regra estilística clássica – “mistura do real cotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades” (AUERBACH, 2009, p. 493). Inicialmente, o filólogo-historiador constatou que a regra clássica da separação dos níveis (grotesco/sublime, baixo/elevado) havia sido quebrada por Balzac e Stendhal na representação da realidade cotidiana e prática. Depois, decidiu investigar o problema a partir de Homero e do Antigo Testamento – numa atitude de amplo interesse pela realidade representada na literatura ocidental desde os primórdios; interesse que, nas palavras finais do livro, Auerbach considerava haver também em seus leitores, “aqueles que conservaram serenamente o amor por nossa história ocidental”. Assim sendo, para atingir o referido objetivo, o filólogo-historiador vinculava seu método filológico à literatura de Joyce, Proust e Woolf. Nisso, explicava que, como tais escritores, opunha-se a tratamento sistemático e cronológico, nunca “poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu”, teria se afogado em diversas discussões, sobretudo “acerca da definição do conceito de Realismo” (idem, p. 493-502). Portanto, a posição de Auerbach era assistemática:

o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso. Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. (idem, p. 494)

Posição assistemática na qual o método mimetiza declaradamente a literatura. É possível, ainda, dizer que o método de *Mimesis* consistia em uma particularização de método mais geral, que “pode servir a intenções mais diversas”, para “o estudo de um problema específico”, proposto em *Introduction*

[4] Certamente havia um aproveitamento de Spitzer nessa constatação. Mas o mais importante é que as formulações de Auerbach englobam e levam adiante as de Spitzer (cf. SPITZER, 1968; MENESES, 2014.)

aux études de philologie romane – traduzido como *Introdução aos estudos literários* (AUERBACH, 1972). Tratava-se, portanto, de uma ênfase no qualitativo em vários aspectos: a extensão do texto é reduzida, a análise é microscópica, o olhar é à Caeiro (de “pasma essencial”), a erudição é vasta e, por fim, o faro é raro. Os textos a serem analisados, de “extensão limitada” (expressão usada na *Introduction*), são tomados como “sínteses” (palavra usada em *Mimesis*). Assim sendo, a assistemática do “método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada” ganha contornos mais precisos e se mostra, na verdade, de difícil consecução, requer do crítico habilidades díspares desenvolvidas somente com anos de dedicação – e conta, ainda, com a imprevisibilidade de *insights*, isto é, como diz o historiador Carlo Ginzburg, leitor de Auerbach, “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (GINZBURG, 1989, p. 179)⁵. No caso de Antonio Candido, a intuição dizia respeito à possibilidade de o externo tornar-se interno e, mais ainda, de um método satisfatório para abordar essa internalização, tanto na literatura brasileira quanto na ocidental.

Por outro lado, foi em Lukács que Candido procurou discussão com fundamento sistemático para a relação externo-interno. O crítico brasileiro reconhecia o húngaro “como teórico, extraordinário”, mas ressaltava: “Nunca adotei a crítica marxista, acho, por exemplo, a crítica de Lukács, como crítica, lamentável. Um homem que diz que Romain Rolland é mais importante que Proust... não dá, é por questão de preconceito teórico.” (CANDIDO, 1997, p. 17). Em “Crítica e sociologia”, citando o jovem Lukács (“antes de adotar o marxismo”), Antonio Candido identificava o “núcleo do problema” em discussão sobre o teatro moderno: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida? Ou ‘seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele?’” (CANDIDO, 2008a, p. 14)⁶.

Para Candido, a adesão posterior ao marxismo levaria Lukács a “concentrar-se demasiadamente nos aspectos políticos e econômicos da literatura” (idem, p. 14). Esse ponto, que remetia aos escritos de *Saggi sul realismo*, foi sintetizado por Irenísia Torres de Oliveira em um parágrafo que se faz aqui bastante esclarecedor:

A partir dos anos 30, Lukács desenvolve uma teoria do romance estreitamente vinculada com uma noção de realismo. Este se torna a forma interna do romance por excelência e implica não uma cópia fotográfica do mundo, nem mesmo uma apreensão naturalista da vida social, mas uma série de pressupostos formais, entre os quais refiro alguns mais importantes: o ponto de partida em uma situação social concreta, a escolha dos

personagens entre os que melhor pudessem desvelar, em suas vidas e com suas ações de indivíduos, as relações petrificadas no capitalismo; a perspectiva a partir de uma visão de mundo que obrigasse à coerência ideológica; a predominância da ação como procedimento narrativo, em detrimento da descrição ou da alegoria; o encadeamento lógico preciso e convincente entre as ações. A ação ganha aqui uma importância central. Ela e só ela era o mecanismo que desmascarava as ideologias e recompunha o sentido por trás da aparência reificada do mundo. O valor desse tipo de narrativa e o modelo de tal procedimento de análise podem ser encontrados no O 18 Brumário de Luís Bonaparte, de Marx. Neste, o momento decisivo, que empurra todos à ação, é também o momento da verdade, no qual as verdadeiras posições tornam-se evidentes e dissipam a confusão dos discursos e a falsidade das aparências. Da mesma forma, esperava-se do grande realista que ele soubesse intuir entre os atores e situações presentes aqueles que pudessem conduzir a narrativa a um momento decisivo, no qual todas as máscaras cairiam e as verdadeiras posições seriam reveladas. O crítico devia saber reconhecer e apontar nas obras o seu realismo, ou seja, os mecanismos que lhes permitiam narrar e revelar as relações reificadas na sociedade capitalista. (OLIVEIRA, 2011, p. 16)

A compreensão que Candido tinha disso era que se tratava de “certas limitações do sectarismo político”, mas, quando Lukács não incorria nelas, indicava convincentemente que, por exemplo, “*I Promessi Sposi*, de Manzoni, é um supremo romance histórico porque a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita (*Der Historische Roman*)” (CANDIDO, 2008a, p. 23). E, se o crítico brasileiro tinha restrições quanto à crítica do húngaro, considerava-o, como citamos, um extraordinário teórico. Uma referência importante nesse sentido certamente era o tópico de “Arte e realidade objetiva” que o professor Candido debatia com alunas e alunos. Tratava-se de “III. O espelhamento artístico da realidade”⁷. Quatro passagens do referido tópico, sem tradução, foram encadeadas por Candido na página de rosto de seu exemplar para discussão em seminário. Os trechos selecionados por Candido ressaltavam o fato de a obra de arte criar um “mundo próprio” e, ao mesmo tempo, precisar “espelhar todas as determinações essenciais e objetivas que determinam objetivamente o fragmento de vida que ela configura” (LUKÁCS apud WAIZBORT, 2007, p. 242)⁸. Candido, entretanto, valia-se de Lukács à sua maneira. Nos ensaios do brasileiro, não encontramos, por exemplo, o uso de expressões como “espelhamento” ou “reflexo” nem de “objetividade da forma artística”⁹. O autor de “Dialética da malandragem” adotava atitude de recusa

[5] Um dos muitos “golpes de vista” de Ginzburg foi o estudo sobre a história do moleiro Menocchio.

[6] A referência da citação indicava: Georg Lukács, *Zur Soziologie des Modern Dramas*, in *Schriften zur Literatursoziologie*, Herman Luchterhand Verlag, Neuwied, 1961, p. 262.

[7] No original: “III. Die künstlerische widerspiegelung der wirklichkeit”.

[8] cf. exemplar de Candido na Biblioteca Florestan Fernandes (USP).

[9] cf. as principais (muito provavelmente) referências de Candido: LUKÁCS, 1950, 1955, 2000.

à linguagem técnico-filosófica característica dos dois Lukács, o jovem e o marxista¹⁰.

CANDIDO, A LITERATURA E O MARXISMO

O distanciamento entre Candido e o marxismo não passou despercebido a intelectuais marcadamente marxistas que o tomam como um importante antecessor. Roberto Schwarz, o primeiro assistente de Candido na Universidade de São Paulo, depois de dizer que “apesar da nenhuma semelhança vocabular, estamos na área de tradição alemã e influência lukácsiana”, constatou que não havia, em “Dialética da malandragem”, qualquer indicação de aproximação com Marx. Assim, “é natural que a melhor peça da crítica dialética brasileira – aquela em que pela primeira vez a dialética de forma literária e processo social deixava de ser uma palavra vã – esteja vazada numa terminologia e mesmo em noções de outra órbita” (SCHWARZ, 1979, p. 150).

O autor de *Um mestre na periferia do capitalismo* chegou até a discernir um materialismo “fraco” e outro “forte” no ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* – o “forte”, propriamente afim com a vertente marxista, “situa o momento dinâmico da forma na prática social, cuja lógica é a referência longínqua, mas atuante (ainda que sem intenção de ninguém) das novidades na esfera cultural”; através dela “se explica a originalidade substancial de uma obra, e não através da sistematização das diferenças no plano da própria literatura (sistematização que aliás ganha, por sua vez, em ser vista à luz daquela prática)” (idem, p. 146) – posição essa que, ao ser confrontada com a prática crítica no ensaio sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, parece ter sido bastante atenuada.

Tal posição também foi atenuada no ensaio sobre “De cortiço a cortiço” ao conceder que há um diálogo com outras obras nos termos propostos por Candido (*L'Assommoir*, *Memórias de um sargento de milícias*). Entretanto, Roberto Schwarz insiste no primado do materialismo “forte” e repete afirmações de *Um mestre*: “A forma de que falamos aqui é inteiramente *objetiva*, com o que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor”; as intenções “no âmbito dela são apenas *matéria* sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine” (SCHWARZ, 1999, p. 141).

Paulo Arantes, por sua vez, mesmo mencionando que “De cortiço a cortiço” é “com razão considerado por muitos o momento mais alto da ‘teoria’ literária no Brasil” (ARANTES, 1992a, p. 246), observa que quis “o andamento irônico da experiência intelectual brasileira que coubesse ao discípulo o passo adiante na retificação em parte da lição do mestre” (ARANTES, 1992b, p. 19). Arantes refere-se a Schwarz. Para ambos, o ponto a ser valorizado em Candido, a despeito do que mais possa haver em seus ensaios, é a parte que cumpre o programa da crítica marxista, na qual o básico está na “dialética de forma literária e processo social” (SCHWARZ,

[10] No original: “Widerspiegelung” e “Die Objektivität der künstlerischen Form”.

1979, p. 133). E, no caso brasileiro, não é possível, em momento algum, deixar de lado o fato de que se trata de “um país tão mal-acabado” (ARANTES, 1992a, p. 248).

Voltando à compreensão de Candido especificamente quanto ao marxismo de Lukács, cabe citar a discordância manifesta em “De cortiço a cortiço”:

O leitor d'O Cortiço fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do Naturalismo foi não “espelhar” de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria. Não creio que assim seja e registro que a alegoria não ocorre no Naturalismo em geral. Nós não a encontramos, por exemplo, na obra de Verga nem nos romances naturalistas de Eça de Queirós; mas a encontramos sem dúvida nos de Zola, cabeça-de-turco de Lukács, que a partir deles procedeu a uma extrapolação. Talvez por influência de Zola nós a encontramos também nos de Aluísio, sendo em ambos os casos, a meu ver, elemento de força e não de fraqueza. (CANDIDO, 2004b, p. 116)

Numa passagem que pode ser tomada como a fundamentação prévia dessa discordância, Candido dizia que, com as teorias do húngaro, “o elemento social se torna fator de constituição da estrutura”; assim, operando no “plano profundo”, o marxismo “não apenas abre caminho para a análise das ideologias, mas permite estratificar a compreensão do texto, estabelecendo a possibilidade de existência de mais um nível de significado” – de dois níveis, o primeiro é de “articulação formal, produto sobretudo da independência do autor e de sua adequação às normas estéticas vigentes”; o segundo nível é de “articulação propriamente estrutural, devido a impregnações vindas da sociedade e escapando ao governo racional do autor”. Entretanto, mais uma vez, ponderava que “nem sempre Lukács explorou devidamente esta seara estimulante” (CANDIDO, 2002, p. 53-54). Ou seja, num texto originalmente de 1975, proveniente de conferência intitulada “Literatura-Sociologia”, uma espécie de desenvolvimento do ensaio “Crítica e sociologia”, os dois níveis remetiam ao que Schwarz veio a chamar de materialismo “fraco” e “forte”. Candido, todavia, valorizando nos dois níveis o choque dos contrários, tomava-o, para repetir as palavras do ensaio sobre *O cortiço*, como “elemento de força e não de fraqueza”; portanto, tinha em alta conta, “sobretudo”, “a divergência dialética entre ambos, o que enriquece muito a visão crítica, devido ao senso das tensões” (idem, p. 54). Assim sendo, o húngaro era

mais que uma referência, era um interlocutor de relevo. E o que antes ganhava a formulação de “princípio geral”, “princípio estrutural” ou “redução estrutural” passava a interessar preponderantemente sob a designação de “estruturação” – palavra que enfatiza o elo entre estrutura e processo, recusa do anti-histórico.

Segundo a leitura de Candido, Lukács colaborava nesse passo, “sobretudo porque ele se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra” (idem, p. 53). Uma síntese pormenorizada dos termos em que se dava a interlocução, inclusive com a numeração dos muitos passos, foi realizada por Candido em um parágrafo denso:

A esta altura podemos tentar um apanhado geral, dizendo que os problemas propostos pelo positivismo crítico e retomados de maneira muito mais requintada pelo marxismo levam a constatar, no domínio das relações entre literatura e sociedade, que: (1) há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor; (2) este vínculo consiste basicamente na possibilidade de exprimir os traços desta sociedade, fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior; (3) ao passarem de “fato” a “assunto”, os traços da realidade exterior se organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota a sua dependência em relação à realidade; (4) há portanto uma deformação criadora, devida à tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar; (5) esta deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e atuação de forças por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a constituição de um subsolo debaixo da camada aparente de significado; (6) tais forças determinantes se prendem sobretudo às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo modo de ver o mundo; (7) o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa eventualmente para outro o significado profundo, diversificando o texto verticalmente e dando-lhe uma profundidade que obriga a complementar a análise estética pela análise ideológica; (8) na medida em que a superfície aparente do texto é a sua organização formal, a sua camada estética propriamente dita, ela comanda o trabalho analítico sobre a camada profunda, que só se configura através dela, mas por sua vez a esclarece, de torna-viagem. (idem, p. 55-56)

Os passos que iam de um a sete condensavam a especificidade da proposta de Candido: a articulação autor-obra-sociedade, ou seja, termos mais abran-

gentes que os de *Formação*, autor-obra-público. Afinal, o objetivo da proposta, diferentemente da obra em que se tratava da “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 1959, p. 19), era o desejo do crítico de compreender com acuidade a “formalização ou redução estrutural dos dados externos” (CANDIDO, 2004a, p. 28). No passo oito, o final, voltamos mais uma vez ao que em *Formação* foi definido como “trabalho analítico intermediário”.

MENTALIDADE JUNTIVA

Ao desenvolver seu pensamento sobre esse trabalho intermediário, Candido colocava questões relevantes quanto à junção das sete referências que mencionamos ao longo deste texto. As cinco referências localizadas em algum ponto entre formalismo e estética (Wellek e Warren, Leavis, Forster, Muir, Lubbock) proporcionavam o aprofundamento, através da recepção de bibliografia de língua inglesa, daquilo que em outro texto delimitamos como *método básico*. No que se referia à leitura de prosa de ficção, o *método específico* de Candido consistia no cruzamento desse *método básico* – enriquecido sobretudo por essas cinco referências, além da *explication de texte* embutida em *Mimesis* – com as propostas de Auerbach e Lukács para as relações realidade-literatura, sociedade-ficção – e ainda, como veremos adiante, uma especificidade a mais, brasileira, no âmbito dessas relações.

A tentativa desse cruzamento já estava no horizonte de Candido desde o capítulo “O aparecimento da ficção”, quando identificava dois dogmatismos. Um em Lukács (“grande realismo”), outro em Leavis (“visão ética”). Para o crítico brasileiro, os “melhores momentos” do romance em sua história “são aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável” (CANDIDO, 1959, p. 109). Isso tinha “alguma coisa de semelhante” aos dois dogmatismos, mas “com mais flexibilidade” (idem, p. 109). E um caso exemplar dessa postura de flexibilidade, muitos anos depois, foi o acerto de contas com Proust¹¹ pela via de um acerto também com a relação realismo-realidade: paradoxalmente “talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos” (CANDIDO, 2004c, p. 135).

Voltando a “Literatura-Sociologia”, vemos que Candido argumentava contra uma mentalidade “disjuntiva” entre duas opções: de um lado, “conceber o texto como todo autônomo, a ser estudado na sua estrutura, sem referência necessária ao contexto cultural e social”; de outro, conceber o texto “como aspecto da cultura, inteligível apenas na medida em que referido a ela e à sociedade”. Quanto às linhas da primeira opção, dizia-se:

[11] Candido havia dito num rodapé que “Proust envelheceu”, “passou”, “não tem mais razão de ser”, “é uma sobrevivência de museu” (CANDIDO, 1943, p. 5).

Convém lembrar a propósito que os progressos feitos nessa investigação [específica dos textos literários] estiveram, frequentemente, ligados a uma posição anti-histórica e portanto anti-sociológica. Com efeito, eles foram devidos em parte a uma reação contra o excesso de espírito histórico, que tinha levado a exacerbar a concepção do texto como produto de fatores externos e, portanto, a desconhecer os seus aspectos específicos. Não obstante, é preciso lembrar que o método excelente da explication de texte apareceu na França em pleno fastígio do positivismo crítico e da história literária nele baseada; e a explication de texte, quando bem conduzida, preserva simultaneamente a integridade estética (por meio da análise gramatical e estilística) e as vinculações históricas.

De modo geral, no entanto, as posições que mais contribuíram para renovar os métodos de análise e chamar a atenção para o texto enquanto literatura, não enquanto fato cultural ou documento histórico (que ele é também), se fizeram em reação contra a história de cunho positivista, e às vezes com reservas quanto à conveniência de abordar as vinculações sociais. Foi o caso da estilística de Spitzer, a partir do decênio de 1910, em que pese o seu senso agudo do momento e o seu gosto pelas grandes extrapolações culturais; do formalismo russo do decênio de 20, que ficamos conhecendo quase meio século depois; do New Criticism dos anos 40, etc. (CANDIDO, 2002, p. 59)

Para um crítico marcado, desde o início de suas atividades na revista *Clima*, pela obsessão de relacionar realidade e literatura, concluíam-se que as duas opções extremas eram “ângulos possíveis”, mas “uma posição totalizadora os engloba dialeticamente”. Naquele momento (“nossos dias”), Candido considerava perceber isso “mais claramente” (idem, p. 59). Entretanto, ele evitava a mentalidade disjuntiva desde os anos 1940, sempre englobando dialeticamente os extremos, procedimento que Paulo Arantes subestima ao minimizar a contribuição de Eliot como “chave apenas formal” de “tradição acolhedora”, com “visão cordata e afirmativa” (ARANTES, 1992, p. 238-239) – argumento ao qual Leopoldo Waizbort (cf. 2007, p. 171) se alinha.

O fato é que Candido não subestimava¹²; englobava com sutileza os extremos, e englobava, também, nessa tentativa de posição totalizadora, as interpretações sobre a realidade brasileira. Se “Literatura-Sociologia” pode ser tido como continuidade das reflexões mais gerais de “Crítica e sociologia”, o ensaio sobre *Caramuru* pode ser considerado como a retomada pontual das teses centrais de *Formação da literatura brasileira* – vale assinalar, oportunamente,

[12] Eliot era o único autor nomeado por Candido em seu *Memorial*, o que certamente tinha em vista a importância e amplitude das reflexões do crítico inglês; para além disso, é possível identificar afinidades com a postura de Eliot pela via da recusa a uma “teoria geral” (cf. WELLEKKK, 1988, v. 5, p. 289-290).

que o crítico veio a declarar que “Estrutura literária e função histórica” foi onde pela primeira vez conseguiu mostrar “como os dados da personalidade e os da sociedade se transformam numa realidade estética autônoma” (CANDIDO; JACKSON, 2002, p. 129). E convém acrescentar: tratava-se de realidade especificamente brasileira, portanto, uma junção da tríade autor-obra-público com a tríade autor-obra-sociedade; ao desejo dos brasileiros (ter uma literatura) unia-se o desejo do crítico (explicar a relação realidade-literatura).

Nesse ensaio-marco, Candido revisitava as teses da dialética de Arcadismo e Romantismo e de particular e universal, aprofundando-as em todos os sentidos: social, cultural, ideológico, literário. Os primeiros românticos leram a epopeia como “uma espécie de pré-romance indianista” (CANDIDO, 2008b, p. 199) – tendo sido precedidos não apenas pela leitura, mas pela tradução novelística que um francês realizou sob a designação de “*roman-poème*” (idem, p. 193). O que tornou isso possível foi a ambiguidade estrutural que caracterizava *Caramuru*, a qual se fundava em três princípios estruturais (colonização, natureza, índio) e em um princípio organizador (religião, uma ideologia). Princípio este que possibilitava a fusão do local e do universal – “a sua natureza de branco assimilado ao índio, e que ao mesmo tempo o assimila” (idem, p. 189). Assim, o procedimento de Candido pode ser entendido como um vaivém temporal em vários momentos da realidade à cata de um *modo de ser brasileiro* e, claro, da sua compreensão pelos envolvidos no processo – como ele assinalava, não identificando precisamente o fim do processo: o que “fomos, e talvez ainda o sejamos” (idem, p. 190).

O Diogo real, o Álvares, viveu a maior parte de sua vida ainda na primeira metade do século XVI – o colonizador era um português fora de Portugal. Durão publicou a sua obra, com o Diogo fictício, o *Caramuru*, no final do século XVIII, portanto, mais de dois séculos depois – o escritor era um súdito nascido nos domínios do reino português mas não em Portugal. Os românticos, como Gonçalves de Magalhães, leram no Diogo fictício sobretudo o *Caramuru*, meio século depois da publicação da epopeia, pouco mais de dez anos após a Independência – os escritores já estavam, assim, em nação brasileira. Candido, por sua vez, leu e releu a obra, identificou a ambiguidade estrutural do Diogo-Caramuru, e isso mais de um século após os românticos, quase dois séculos depois da publicação (1945-1961) – o crítico procurava, no trânsito entre o real e o alegórico, a “realidade estética”, especificamente brasileira e autônoma:

Se Diogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, à busca de uma síntese frequentemente difícil, mas que se torna possível pela redução de muitas diferenças ao padrão básico da cultura portuguesa, lido por onde fluímos e engrossamos, e que Diogo exprime, ao exprimir a adaptação do branco à América. (CANDIDO, 2008b, p. 190)

O foco no “impacto de civilizações díspares” da “realidade estética” foi tratado, nesse ensaio, com a nítida predominância do cultural e do ideológico sobre o social, embora Candido tecesse importantes considerações sobre a “classe dominante”, que se aproveitou, entre outras produções intelectuais “em sentido nacional”, de *Caramuru*, e embora, ainda, apontasse o “curioso trabalho de *limpeza*” que Durão empreendeu quanto ao Diogo real. Uma gradação mostra que a dimensão do social cresce progressivamente nos ensaios “Dialética da malandragem” e “De cortiço a cortiço”. Antes de passar a eles, duas questões ainda sobre esse ensaio demandam atenção.

Uma é a distinção entre “princípios estruturais” (no plural) e “princípio organizador” (no singular). Como vimos, Schwarz argumentava que a terminologia de Candido estava fora da órbita marxista. E, de fato, termos e expressões axiais dessa terminologia provinham sobretudo das obras que estavam em algum ponto entre formalismo e estética, como as de Lubbock e Leavis. Mas, aqui, “princípios estruturais” estavam para “princípios constitutivos” assim como “princípio organizador” estava para “princípio estrutural”, ou seja, as sutis diferenças do ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* reforçam ainda mais a hipótese do empréstimo terminológico proveniente de passagens, por exemplo, de *The craft of fiction* – o “princípio estrutural” (no singular) equivalia, por outro lado, ao “princípio geral” de “O homem dos avessos”, expressão que aparecia em Lubbock.

As “orientações estéticas” não deixam de incluir um livro que se revelou digno de repetidas releituras por parte de Candido, o de Lubbock – mas o crítico brasileiro viria a ser, anos depois, como vimos, mais explícito quanto ao lugar que para ele cabia às “orientações estéticas”, o objetivo era englobá-las. A relação entre “estrutura” e “função histórico-literária” vincula-se a discussões quanto à recepção literária ao longo do tempo – retornaremos a esse ponto em outro texto. Por ora, precisamos acompanhar os desenvolvimentos acerca da “realidade estética autônoma” e do *modo de ser brasileiro*.

Depois de tratar de obra que foi apropriada pelo Romantismo sobretudo no período 1836-1845, com “uma edição de três em três anos” (CANDIDO, 2008b, p. 197), Candido decidiu-se por retomar outra obra que também já constava na *Formação*. Publicado bem no início da segunda metade do século XIX, *Memórias de um sargento de milícias* aparecia num capítulo significativamente intitulado “O triunfo do romance”, ao lado de, entre outros, Alencar. Entre “uma espécie de pré-romance” (*Caramuru*) e um romance triunfante, as referências de Wellek e Warren, Forster, Muir, Lubbock, Lukács e Auerbach mostravam-se certamente de maior proveito. Agora não se tratava de epopeia com “substância novelística” (CANDIDO, 2008b, p. 196), mas, propriamente, de romance.

Havia, novamente, um vaivém na realidade histórica, pautado, claro, pela autonomia estética da obra: o tempo da ficção, “tempo do rei” (D. João VI, rei entre 1816 e 1822); o tempo da publicação, do “triunfo do romance” (1852-1853,

como folhetim; 1854, como livro); o tempo das críticas anteriores (1894, Veríssimo, romance de costumes com “uma espécie de realismo antecipado”; 1941, Mário de Andrade, “um romance de tipo marginal”; 1956, Darcy Damasceno, romance de costumes, nem picaresco, nem histórico, nem realista); o tempo da crítica de Candido (mais ou menos 1946-1970, romance malandro e representativo).

Assim, em mais ou menos quarenta anos, no trânsito entre um período prévio à Independência (o *status* político do Brasil era de Reino Unido) e outro de nação politicamente independente havia três décadas, o autor de “Dialética da malandragem” procurava no interior da realidade estética o que “fomos, e talvez ainda o sejamos” (idem, p. 190). Nisso, como vimos brevemente no tópico anterior, a dialética do local e do universal era reposta de maneira mais precisa, pois o crítico delimitava dois estratos: um “universalizador”, sem mais (“situações e personagens de cunho arquetípico”); outro “universalizador de cunho mais restrito” (CANDIDO, 2004a, p. 31).

Esse segundo estrato era especificamente brasileiro. O ponto aqui não era mais “exprimir a adaptação do branco à América” (CANDIDO, 2008b, p. 190), o objetivo era identificar o teor desse segundo estrato que, como no caso de Diogo-Caramuru, revelava uma ambiguidade persistente. Embora Candido não voltasse a usar a palavra *ambiguidade* e não se trate exatamente da mesma coisa, o pensamento era dialético (*aufheben*, conservar-suprimir):

Nas Memórias, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores.

Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. (CANDIDO, 2004a, p. 31)

Assim, enquanto no *Caramuru* colonial o catolicismo (a ideologia) era a “argamassa que liga as partes e solve as contradições” (CANDIDO, 2008b, p. 185), no Brasil independente da “primeira metade do século XIX”, uma “sociedade jovem”,

a dialética da ordem e da desordem apresentava-se como contraideologia. O romance é “talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante” (CANDIDO, 2004a, p. 44). O escritor suprimiu o trabalho (o escravo) e as classes dirigentes. Enformou literariamente o restante: “uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo” (idem, p. 38). O choque de “civilizações díspares” produziu algo novo em que a ordem não estava internalizada – “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado” (idem, p. 40). A *ambiguidade estrutural* era o ascendente dos *pares reversíveis*. Candido já havia falado em “síntese frequentemente difícil” (CANDIDO, 2008b, p. 190). E se a comparação do ensaio de 1961 se fazia em relação ao português de classe dominante, que se sobressaía na dialética do local e do universal, aqui ela se voltava para um setor intermediário, foco da labilidade, “uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural” (CANDIDO, 2004a, p. 45).

Além de não exprimir uma visão da classe dominante, essa fecundidade servia também para um contraste do específico brasileiro quanto a “uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas”. Assim, o procedimento contraideológico definia-se pela indefinição do “valor real de pares antitéticos” (lícito-ilícito, verdadeiro-falso, moral-imoral, justo-injusto, esquerda-direita); demonstrava, por um lado, ganho (flexibilidade), e, por outro lado, perda (inteireza e coerência). Uma sociedade menos rígida que poderia facilitar “a nossa inserção num mundo eventualmente mais aberto” (idem, p. 45).

A labilidade configurada na primeira metade do século XIX continuava em voga, portanto, no momento em que Candido escrevia. E o crítico apontava para o futuro (o mundo aberto que Schwarz indaga se seria o socialismo). O que não ficava claro era a dimensão dessa “dimensão fecunda” no interior da sociedade brasileira ao longo do tempo, afinal, a sociedade da primeira metade do século XIX não equivalia àquela em que se encontrava o crítico em 1970. Por mais que houvesse (e haja) persistências, para ficar apenas em um ponto, as relações de trabalho passaram por mais de uma redefinição. Literariamente, em mais um tempo, que não indicamos anteriormente, Candido argumentava que a “dimensão fecunda” fortaleceu-se depois do modernismo, era o que registrava o número de edições das *Memórias*. Nisso, o romance foi favorecido pelos congêneres *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, definidos como de maior “virulência e estilização”, romances em que comicidade e “tolerância corrosiva” atingiam as suas “expressões máximas” (idem, p. 45).

Em resumo, o que Candido esforçava-se por valorizar no romance de Manuel Antônio de Almeida e em sua linhagem modernista era a “desmistificação que o aproxima das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo” (idem, p. 42). Portanto, o crítico acompanhava o movimento que se dava no interior de certas formas sociais, no âmbito do espontâneo,

caracterizado pela referida dialética da ordem e da desordem. Em “De cortiço a cortiço”, o movimento não privilegiava mais esse âmbito, saía dele, e propunha outra abordagem, a dialética do espontâneo e do dirigido. No ensaio sobre *Caramuru*, sobressaía certo dirigismo tanto na estrutura literária quanto na função histórica, embora o significado tenha variado de acordo com a classe dominante que se projetava no horizonte da produção (glorificação portuguesa) e, depois, no da recepção (glorificação brasileira). E, se no ensaio sobre as *Memórias* sobressaía a espontaneidade, o terceiro deles, sobre *O cortiço*, vai completar o movimento e dar conta de outra configuração histórica e literária.

Civilizações (agora “raças”), natureza, espontaneidade, explorado e explorador estavam representados na realidade romanesca que Candido tomava como alegoria do Brasil. O vaivém temporal do ensaio abarcava mais de dois séculos, os marcos eram as versões de um dito nada tolerante registrado por Antonil (início do século XVIII) e, depois, difundido humoristicamente no Rio de Janeiro (fim do XIX): “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” (CANDIDO, 2004b, p. 109). Entre um marco e outro, passando pelas publicações do *Caramuru* e das *Memórias*, o romance de Azevedo foi editado no ano de 1890 e o desenrolar da sua ação concentrava-se num lapso de tempo em que o movimento abolicionista “princiava a formar-se em torno da lei Rio Branco” (AZEVEDO, 1997, p. 26)¹³. O dirigismo do português João Romão, o explorador, disciplinava a mescla de desordem circundante encarnada nos habitantes do cortiço. Na obra, os explorados, que seriam condicionados pelos imperativos de raça e natureza, sucumbiam aos efeitos espontaneístas da aclimação – o “abrasileiramento é expressivamente marcado pela perda do ‘espírito da economia e da ordem’, da ‘esperança do enriquecer’” (CANDIDO, 2004b, p. 120).

Os termos, como é evidente, não eram os mesmos dos dois ensaios precedentes, isso em função justamente do romance em questão. E o crítico chegava mesmo a ressaltar a diferença em relação a *Memórias* ao dizer que o romance de Azevedo, ao mostrar o mecanismo de formação da riqueza individual, tinha presente “o mundo do trabalho, do lucro, da competição, da exploração econômica visível, que dissolvem a fábula e sua intemporalidade” (idem, p. 128). Nesse sentido, os termos naturalistas dessa dissolução eram:

Um duplo movimento, portanto, ou dois movimentos complementares: um, centrípeto, é a pressão do meio e da raça pesando negativamente sobre o cortiço e fazendo dele o que é; outro, centrífugo, é o esforço do estrangeiro vencendo triunfalmente as pressões. Um leva ao cortiço; outro, sai dele. Aquilo que é condição de esmagamento para o brasileiro seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e

[13] A Lei Rio Branco, de 1871, era a Lei do Ventre Livre.

a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza. De qualquer modo, o movimento social parece o mesmo que o movimento da narrativa, porque, como vimos, o cortiço é ao mesmo tempo um sistema de relações concretas entre personagens e uma figuração do próprio Brasil. (idem, p. 119)

No jogo do espontâneo e do dirigido, Candido via, dessa vez, “momentos de um processo que sintetiza os elementos antitéticos”. Se a síntese era difícil, aqui ela ocorria. Diferentemente das *Memórias*, a comicidade não era tolerante e o dinheiro não “brota meio milagrosamente”. Assim, no âmbito desse romance, o que antes era dialética da ordem e da desordem estava em processo de transformação. O crítico não dizia isso explicitamente, mas dois pontos permitem fazer a inferência: a observação quanto à dissolução da fábula e a localização da espontaneidade na “maneira de sociabilidade inicial do cortiço, fortemente marcada pelo espírito livre de grupo”. Mas o cortiço era e não era o cortiço. Alegoricamente, era o Brasil; aquele espaço figurava “em escorço as condições gerais do país, visto como matéria-prima de lucro para o capitalista” (idem, p. 128). Nesse ponto, novamente, o que não ficava claro era a dimensão dessas “condições gerais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma interpretação possível para as diferenças entre um ensaio e outro é que o país era (e é) grande, diverso, marcado pela diversidade espaço-temporal. E nele certamente havia (e há) brasileiros para a persistência da labilidade (“uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural”) e para a atuação do projeto econômico sobre as “condições gerais do país” (“matéria-prima de lucro para o capitalista”). O movimento dos três ensaios, depois de deter-se sobre um tempo pouco moderno de trânsito entre colonização e independência (*Caramuru*) e sobre um tempo, mais moderno mas nem tanto, de memórias imemoriais que puxavam para o atemporal (*Memórias*), detinha-se finalmente sobre um tempo e um foco de modernização mais ou menos intensa (por exemplo: o cortiço ainda era horizontal; havia proximidade espacial entre as classes).

De outro lado, há uma dialética real-irreal nos escritos de Candido sobre os dois principais ficcionistas brasileiros do século XX. Tal dialética estaria ligada às oposições que é possível estabelecer entre, de um lado, os ensaios sobre *Caramuru* e *Memórias* e, de outro lado, “De cortiço a cortiço”. Assim, a diversidade temporal da realidade brasileira, oscilando entre o século XX e as persistências dos séculos anteriores, teria sido literariamente enformada pelos dois escritores de maneira a alçar a literatura brasileira ao plano da melhor literatura mundial. A diversidade de tempos – um dos importantes fatores de complexificação da

[14] No âmbito das ciências humanas, o tempo foi o domínio que coube à História como a sua especialidade. Assim sendo, as melhores referências para a sua compreensão estão nas obras de historiadores.

[15] Nos escritos de Antonio Candido, um exemplo significativo e elaborado da maneira complexa como o tempo pode ser tratado está nas considerações sobre a obra de Proust (cf. CANDIDO, 2004, p. 137-141).

[16] “Prefácio” de *Tese e antítese* (cf. CANDIDO, 1964, [s.p.]).

[17] Tratava-se do “poema ‘Esperando os bárbaros’, a narrativa ‘A construção da muralha da China’, os romances *O deserto dos tártaros* e *O litoral das Sirtes*”. “Prefácio” de *O discurso e a cidade* (cf. CANDIDO, 2004, p. 10).

realidade¹⁴ e da literatura¹⁵ –, caracterizada pelo encontro de mais de um momento do moderno e, também, do não moderno, contribuiu para que Graciliano Ramos e Guimarães Rosa superassem o impasse que Candido identificou no final do ensaio sobre *O cortiço*: a “necessidade de representar o país por acréscimo, que não se impunha a Zola em relação à França, diminui o alcance geral do romance de Aluísio, mas aumenta o seu significado específico” (idem, p. 129).

As indicações dos prefácios de *Tese e antítese* e de *O discurso e a cidade* reforçam essa hipótese. No primeiro livro, de 1964, os dois escritores brasileiros eram colocados em pé de igualdade com Dumas, Eça de Queirós e, sobretudo, Joseph Conrad. Isso se devia à abordagem que os cinco faziam de “problemas de divisão ou alteração, seja na personalidade do escritor, seja no universo da sua obra”. Essa “divisão do ser” seria a “componente própria do homem moderno”¹⁶. No prefácio do segundo livro, de 1993, Candido separava em duas partes ensaios sobre obras do século XIX e do XX. As da primeira – *Memórias*, *L’Assommoir*, *Malavoglia*, *O cortiço* – “procuram reproduzir a realidade”. As obras da segunda parte – de Cavafis, Kafka, Buzzati, Gracq – “desejam transfigurar a realidade”¹⁷.

Ora, em obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa era possível encontrar, fundidos, real e irreal, oscilação entre, de um lado, lugar e tempo precisos dos romances do século XIX e, de outro, transfigurações do século XX, nas quais também se infiltravam dramas e angústias. Não à toa, um dos termos de comparação dos quais Candido se valia era, justamente, Kafka.

Voltaremos ao assunto em outros textos. ■

Recebido em 25/06/2019

Aprovado em 12/07/2019

ANDRÉ BARBOSA MACEDO – Professor da Universidade Federal do Pará (Letras/Português). Possui graduação em Letras e em Filosofia, mestrado em Educação (2010) e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2015). Realizou período sanduíche na Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin) para pesquisas no âmbito da Teoria Literária e da Literatura Comparada. Suas linhas de pesquisa são: Literatura Brasileira, Teoria Literária, Literatura Comparada, Ensino-aprendizagem de Literatura e de Português, Literatura do Século XX. Contato: andredilim@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

ARANTES, Paulo. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In: D'INÇÃO, M. A.; SCARABÓTOLO, E. F. *Dentro do texto, dentro da vida*. P. de Caldas; S. Paulo: I. M. Salles, Casa de Cultura de P. de Caldas; Companhia das Letras, 1992a.

ARANTES, Paulo. "Sentimento dos contrários". In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b.

AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. "Vinte anos e..." *Folha da Manhã*. São Paulo, p. 5, 4 mar. 1943.

CANDIDO, Antonio. "Um crítico". In: LINS, Alvaro. *Jornal de Crítica*: 5ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.

CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia. Editora Nacional, 1964.

CANDIDO, Antonio. "Entrevista com Antonio Candido". *Investigações*, Recife, v. 7, p. 8-39, set. 1997.

CANDIDO, Antonio. "Duas vezes 'A passagem do dois ao três'". In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem"; "De cortiço a cortiço". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)". In: *Recortes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004c.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008a.

CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008b.

CANDIDO, Antonio; JACKSON, Luiz Carlos. "Entrevista a Luiz Carlos Jackson". In: JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fapesp, 2002.

COUTINHO, Afrânio. "Gênero de ficção". In: *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 30-51.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEAVIS, F. R. "The great tradition". In: *The great tradition*. Londres: Chatto & Windus, 1948. p. 1-27. (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.)

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976.

LUKÁCS, György. *Saggi sul realismo*. Turim: Einaudi, 1950.

LUKÁCS, György. *Probleme des Realismus*. Berlim: Aufbau, 1955. (Exemplar de Antonio Candido, Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP, São Paulo.)

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. "Sob o signo de Hermes". In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa (orgs). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 29-44.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. "Forma imanente e história na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18, 2011.

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'".

In: ARINOS et al. *Esboço de figura*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. "Adequação nacional e originalidade crítica". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-45.

SPITZER, Leo. "Linguística e história literária". In: *Linguística e história literária*. Madri: Gredos, 1968. p. 9-53.

WAIZBORT, Leopoldo. "Senso das coalescências e sentimento da realidade". In: *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 87-264.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WELLEK, René. "T. S. Eliot". In: *História de la crítica moderna*. v. 5. Madri: Gredos, 1988. p. 289-354.

AMOR VERSUS SOCIEDADE:

AS "NOITES DE ROMEU E JULIETA" E O MITO DE DON JUAN NA POESIA DE CASTRO ALVES

— TEREZA CRISTINA MAURO

RESUMO

Este ensaio focaliza a oposição estabelecida entre amor e sociedade na poesia de Castro Alves através de seu diálogo com o mito de Don Juan e com a peça *Romeu e Julieta*, identificando na noite o cenário privilegiado para a realização amorosa. Parte-se da hipótese de que a alusão à noite estaria relacionada à negação da rigidez da sociedade. Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo analisar, a partir da perspectiva da literatura comparada, de que modo esse diálogo contribui para uma concepção mais liberal do amor na obra do poeta baiano, profundamente atrelada aos seus poemas abolicionistas.

Palavras-chave: Romantismo; Literatura brasileira; *Romeu e Julieta*; Mito de Don Juan; Castro Alves.

ABSTRACT

This essay focuses on the opposition established between love and society in the poetry of Castro Alves through his dialogue with the myth of Don Juan and the play *Romeo and Juliet*, identifying in the night the privileged setting for the amorous realization. It is assumed that the allusion of the night is related to the denial of the rigidity of society. Thus, this article aims to analyze, from the perspective of comparative literature, how this dialogue contributes to a more liberal conception of love in the work of the Bahian poet, deeply linked to his abolitionist poems.

Keywords: Romanticism; Brazilian literature; *Romeo and Juliet*; *Myth of Don Juan*; Castro Alves.

I.

Tendo em vista os ideais democráticos que permeiam tanto a poesia social quanto a lírica amorosa do poeta Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), contribuição marcante de sua obra ao Romantismo brasileiro, este ensaio visa identificar a presença sutil de certo apelo libertário em alguns de seus poemas amorosos a partir do diálogo com o mito de Don Juan e com a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, o que pode apontar para uma concepção de amor como veículo de contestação da sociedade.

Tomado como um dos principais representantes da terceira geração romântica, também denominada *condoreira*, Castro Alves abre novas direções à poesia, ancorado na ascensão de princípios liberais no Brasil a partir da década de 1860 e na repercussão crescente da obra de Victor Hugo entre seus contemporâneos. Para Antonio Candido, a particularidade fundamental apresentada por sua poesia em relação à geração precedente reside em projetar sobre o mundo o conflito que antes dobrava o escritor sobre si mesmo: “Assim enquanto Junqueira Freire e Álvares de Azevedo, depois de Gonçalves Dias, viam a desarmonia como fruto das lutas interiores, ele a vê sobretudo como resultante de lutas externas: do homem contra a sociedade, do oprimido contra o opressor [...]” (2007, p. 583).

Fausto Cunha observa de modo muito pertinente que a centralidade do poeta baiano no Romantismo brasileiro deriva do fato de ele ter operado em sua obra uma junção de vertentes, ao retomar a tradição azevediana, afirmando a estética romântica frente ao tímido movimento de retorno ao Neoclassicismo notado à época, ao mesmo tempo que acena com uma percepção diferenciada da realidade na poesia brasileira (cf. 1971, p. 58).

Castro Alves rompe, dessa forma, com a melancolia resultante do amor não realizado, típica da geração romântica anterior. A terceira geração, da qual ele é o poeta mais representativo, marcada por uma mentalidade mais liberal, tem como características essenciais o culto ao progresso, os ideais republicanos e o abolicionismo, presentes nos poemas políticos e sociais de Castro Alves. Daí se depreende que a liberdade constitutiva desses poemas é um traço que também se faz presente na lírica amorosa castroalvina.

É dentro da mentalidade liberal referida anteriormente que se processa o rompimento com a rigidez moral da sociedade na obra do poeta baiano. No contexto específico do sentimento amoroso, essa ruptura justifica o diálogo de Castro Alves com o mito de Don Juan e a peça *Romeu e Julieta*, na medida em que seus protagonistas priorizam seus interesses individuais em detrimento das normas sociais.

No tocante à lírica amorosa, Castro Alves logra unir as esferas espiritual e sexual do amor, tidas como díspares na geração anterior, ao representar em parte considerável de seus poemas a realização sexual do amor sublime, além

de construir uma *persona* poética que se declara a várias mulheres de maneira dignificada.

Essa concepção de amor está profundamente vinculada à mentalidade liberal da década de 1860, como enfatiza Luiz Roncari (cf. 2002, p. 483). Para Jamil Almansur Haddad,

Castro Alves, na vida sentimental brasileira, marca a hora da Revolução. Dele vem a lição de que o amor é a maior grandeza. Dele a sugestão de que o sexo não desonra. [...] Ao poeta estava reservada a missão de violar a paz dos lares brasileiros com a mensagem de que o amor deve ser gozado em plenitude e liberdade, sem restrições, limitações, deformações. (1953, v. 1, p. 176-7)

Concebido nesses termos, o amor choca-se com a moral patriarcal brasileira ao fazer aflorar o homem como indivíduo que age obedecendo às suas demandas mais íntimas, muitas vezes contrárias à ordem necessária à manutenção daquela sociedade. O que não quer dizer que em sua obra o poeta baiano tivesse por objetivo solapar toda e qualquer norma, e o próprio diálogo com o mito de Don Juan e com a peça de Shakespeare comprova isso.

Esse desafio ao instituído é inerente ao Romantismo e configura-se como um meio de busca por uma sociedade livre. De acordo com Octavio Paz,

O sonho de uma comunidade igualitária e livre, herança comum de Rousseau, reaparece entre os românticos alemães, aliado como em Hölderlin ao amor, só que agora de uma maneira mais violenta e explícita Todos estes poetas veem o amor como transgressão social e exaltam a mulher não apenas como objeto, mas sim como sujeito erótico. (1993, p. 368, tradução minha)

Ao definir o amor como um dos aspectos essenciais à conquista da liberdade individual, estendida ao âmbito social, Castro Alves recorre muitas vezes ao mito de Don Juan e à história de *Romeu e Julieta* para tecer as relações amorosas em sua poesia, na medida em que tais personagens são emblemáticos da irrupção do individualismo moderno.

II.

Desde os primórdios da literatura, o amor muitas vezes foi tido como um instrumento de desafio à ordem social estabelecida. Uma das lendas mais emblemáticas desse desafio foi a de *Tristão e Isolda*, compilada no século XII

por Joseph Bédier. Prometida para se casar com o rei Marcos, da Cornualha, Isolda toma por engano junto com Tristão uma poção que faz com que ambos se apaixonem irremediavelmente um pelo outro, levando-os ao adultério. As constantes perseguições acabam levando à separação dos amantes, que morrem de amor.

Em estudo dedicado à lenda celta, Denis de Rougemont demonstra que, por trás dos obstáculos e desafios muitas vezes criados pelos próprios amantes, o objetivo final de ambos era a morte, que os livraria definitivamente do feitiço. Essa morte estaria profundamente atrelada à paixão pela noite, cenário privilegiado dos encontros dos amantes (cf. 2003, p. 63-64). Noite suprema como revelação, libertação das amarras da sociedade através do amor e da morte.

Essa íntima relação entre o amor e a morte aparece de forma muito contundente na peça *Romeu e Julieta*, que seria o apogeu do mito ocidental do amor a dois também presente em *Tristão e Isolda*, de acordo com Julia Kristeva (cf. 2003, p. 91-92). A peça data aproximadamente de 1595, em pleno período da Contrarreforma empreendida pela Igreja católica, embora remeta a certa noção de individualismo que tem origens no Renascimento. A trágica história de amor entre dois jovens de famílias inimigas revela um anseio de legitimar um amor proibido a partir da desconsideração das regras sociais impostas, sendo que a morte novamente atua como protagonista, primeiramente de modo simbólico e em seguida de modo irremediável. Segundo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo,

O que a peça, por meio da “origem do amor”, estará conotando, é a origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado, sob a espécie de sua dimensão interna, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos. (1977, p. 142)

Trinta e cinco anos mais tarde, Don Juan aparece pela primeira vez na peça *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, atribuída a Tirso de Molina. Nela, o célebre sedutor é um nobre que conquista várias mulheres a fim de desonrá-las e de manter a fama de homem temerário, sendo castigado por um elemento sobrenatural. Até o século XIX, o mito passa por diversas releituras, das quais se destaca o épico inacabado escrito por Byron entre 1818 e 1823, no qual o autor cria um efeito irônico ao fazer de Don Juan um jovem seduzido. Por ora, focalizemos a peça original.

Ao tratar das manifestações do individualismo renascentista em *Don Quixote*, *Don Juan* e *Fausto*, Ian Watt salienta que “[...] todos eles adotam a atitude

ego contra mundum. E acima de tudo levam suas vidas de modo a não se deixarem afetar – ou sequer serem notados – pelas normas destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam” (1997, p. 130). Mais à frente, o autor relaciona as punições sofridas pelos personagens ao contexto da Contrarreforma, mostrando que o conceito de individualismo, apesar de acentuado nas três obras, ainda não era operante de modo pleno (cf. idem, p. 144), o que, sem dúvida, pode ser estendido a *Romeu e Julieta*.

Tanto na peça de Shakespeare como na de Molina, os protagonistas não possuem um caráter revolucionário, no sentido de destruir a ordem vigente; apenas atribuem um valor maior às suas pulsões, que acaba por se sobrepor involuntariamente ao domínio coletivo.

No caso de Don Juan, Ignacio Arellano (cf. 1995, p. 349) sublinha que a transgressão operada pelo célebre sedutor não faz parte de uma rebelião consciente, pois ele não pretende alterar uma estrutura social que lhe proporciona privilégios e o mantém impune; daí o fato de somente uma força ultraterrena pôr fim aos seus abusos.

Quanto a *Romeu e Julieta*, se por um lado o amor entre eles a despeito da longa inimizade de suas famílias é contrário à lógica que dividia a cidade de Verona em duas facções, por outro a morte de ambos põe fim à luta familiar, reestruturando a ordem ao permitir que o príncipe exerça de fato seu poder sobre a cidade, conforme ressaltaram Castro e Araújo (cf. 1977, p. 163).

Se em ambas as peças o desejo individual não aniquila a ordem social, ele ao menos expõe suas contradições. Como o objetivo não é estabelecer outra ordem *concreta*, os personagens criam uma espécie de universo paralelo, abstrato, que tem na noite o seu cenário privilegiado.

Ao apontar semelhanças entre *Romeu e Julieta* e a lenda medieval de *Tristão e Isolda*, Denis de Rougemont toma como base a natureza clandestina do amor inspirada pela heresia cátara do século XII, que definia a noite como o verdadeiro dia incriado, intemporal: “A vida, com efeito, é o dia terrestre dos seres contingentes e o tormento da matéria; mas a morte é a noite da iluminação, o desvanecimento das formas ilusórias, a união da Alma com o Amado, a comunhão com o ser absoluto” (2003, p. 148).

Ao eliminar as fronteiras diurnas representativas da sociedade, a noite aparece como espaço propício à manifestação do amor, especialmente daquele que é vetado pelo mundo das leis humanas, incidindo na dissolução da identidade dos amantes. Na peça de Shakespeare, Romeu nega seu nome para transformar-se simplesmente no *amor* na aclamada cena do balcão. Em *El Burlador*, Don Juan aproveita-se da penumbra noturna para fazer sexo com a duquesa Isabela, disfarçado de seu noivo, Don Octavio. Quando ela descobre o engodo e lhe inquirir a identidade, o sedutor alega ser “Un hombre sin nombre”.

Dentro dessa perspectiva, cumpre delinear de que modo Castro Alves

reporta-se a essas duas peças com o intuito de desenvolver em seus poemas um amor contraposto à sociedade, ao valer-se de procedimentos como a despersonalização, a recorrência da noite, o motivo do amor proibido, além da construção do idílio amoroso na natureza.

III.

Antes de percorrer alguns desses poemas, convém mencionar o seu drama inacabado, *D. Juan ou a prole dos Saturnos* (1869), ocasião em que o mito de Don Juan e a história de Romeu e Julieta estão intimamente imbricados. O drama desenrola-se a partir da morte forjada da Condessa Ema, então casada, graças a um narcótico oferecido pelo médico Marcus, a fim de que ambos pudessem se amar evitando as consequências do julgamento social.

Nesse drama, a visão depreciativa do casamento está atrelada a um movimento de saída das convenções, mediante dois procedimentos: a estratégia do narcótico e a sedução. O narcótico, certamente, remete à peça de Shakespeare não apenas por sua presença física, mas pelo significado atribuído ao seu uso, como meio de apartar os amantes da sociedade. Em *Romeu e Julieta*, esse artilheiro se radicaliza na morte real dos protagonistas, graças a informações desconhecidas. Já no drama do poeta baiano, temos uma morte *simbólica*, na medida em que, ao ingerir o narcótico, Ema deixa de existir apenas para a sociedade, renunciando a uma parte de sua identidade. Isso fica explícito quando Marcus a desperta no caixão: “— Marcus: [...] Quando minha boca dizia lugubrememente: ‘A condessa morreu para o mundo’... meu coração murmurava: ‘Ema, desperta para mim’” (ALVES, 2004, p. 218, grifos meus).

Com base na peça de Shakespeare, Castro e Araújo afirmam que “o amor implica perda de identidade; *social*, em um primeiro momento, *peçoal*, como se verá, em nível mais profundo” (1977, p. 150). Somente ao abandonar seu lugar na sociedade, representado pela posição de *Condessa*, Ema ressurgiu em sua essência feminina, denunciando a arbitrariedade das convenções.

Pode-se atribuir a Marcus o papel de *sedutor*, visto que é o agente responsável por esse movimento de saída da sociedade, encarnando a figura de Don Juan. Em ensaio no qual analisa o mito, Renato Mezan discorre acerca dos significados da sedução. Ao mesmo tempo que leva ao desvio do *bom* caminho (aspecto ético), a sedução se reveste de uma dimensão encantatória (aspecto estético), implicando, ainda, uma oposição ao poder vigente: “Em outros termos, o Sedutor aqui é aquele que recusa a boa ordem, a ordem natural, e pretende implantar outra, antinatural” (1988, p. 88-89).

Como foi visto, a implantação de *outra ordem* não ocorre de modo explícito, nem nas peças nem na obra de Castro Alves, sendo simbolizada num plano abstrato pela atmosfera noturna. Isso já aparece de certa forma nas

palavras sedutoras de Marcus:

— Marcus: [...] *Ontem era no baile... As flores, as luzes, os sons da orquestra, como outras tantas vozes do céu, murmuravam-lhe aos ouvidos: Ama, condessa, ama!... Estátua divina e orgulhosa... é tempo!... Camélia pálida, abre o teu seio às borboletas douradas do amor!... E depois... era no terraço..., eu de joelhos beijava o arminho de teu vestido enquanto a lua beijava o arminho negro de teus cabelos... e a noite... o céu... as estrelas...* (p. 220-221)

Ele atua de modo semelhante a Don Juan ao conceber a natureza tanto como conspiradora para a realização amorosa quanto como metáfora para designar a amada – camélia, cuja abertura ao amor encerra forte imagem sexual. A mulher é convertida em noite pela escuridão de seus cabelos, interagindo amorosamente com a lua, que por sua vez representa o próprio Marcus. Esse artifício aponta, como se verá, para a despersonalização dos amantes.

Nesse drama, amor e sociedade não formam apenas os termos de uma dicotomia, mas acabam por excluir um ao outro, como fica evidente na fala de Marcus: “— Marcus: [...] Condessa Ema... ainda é tempo... Ali está a sociedade... aqui está o amor... ali está o seu leito nupcial, que é um túmulo, aqui está um túmulo, que é o seu leito nupcial... Escolha...” (p. 221). A associação entre o túmulo e o leito nupcial remete ao desfecho de *Romeu e Julieta*, sugerindo que a morte parece ser o único meio para uma realização amorosa que rompe com os laços sociais.

Na lírica amorosa de Castro Alves, esse conflito comparece de modo mais velado, corroborado por alusões a momentos-chave da peça *Romeu e Julieta* e do mito de Don Juan. A isso se agrega a atmosfera noturna de certa parcela de seus poemas, como contraponto às normas do dia.

No Romantismo, a noite transforma-se não apenas em palco de episódios malignos ou sobrenaturais, mas ainda desponta como espaço ideal para a realização amorosa, sendo preferível ao dia terrestre, tal como foi formulado por Novalis em seus *Hinos à Noite*, publicados em 1800:

Terá a manhã sempre que voltar? Não terminará jamais o poder da Terra? Agitação nefasta consome o celeste pousar das asas da Noite. Jamais ficará a arder sem fim a secreta oferenda do amor? O tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço. (NOVALIS, 1998, p. 23)

Essa sugestão da existência de um mundo avesso ao instituído atravessa alguns dos poemas de *Espumas flutuantes* (1870). Em “Os três amores”, o sujeito

lírico desdobra-se em três personagens que condicionam três modos diferentes de amar. Na primeira estrofe, ele encarna o poeta Tasso, símbolo do amor impossível pela sempre distante Eleonora; na segunda, a alusão a Romeu diz respeito a um amor mais próximo, dotado de uma sensualidade que se intensifica na última estrofe, na qual a presença de Don Juan evoca o amor sexual. O ambiente noturno aparece como pano de fundo destas duas estrofes:

II

*Meu coração desmaia pensativo,
Cismando em tua rosa predileta.
Sou teu pálido amante vaporoso,
Sou teu Romeu [...] teu lânguido poeta! [...]
Sonho-te às vezes virgem... seminua [...]
Roubo-te um casto beijo à luz da lua [...]
— E tu és Julieta [...]*

III

*Na volúpia das noites andaluzas,
O sangue ardente em minhas veias rola [...]
Sou D. Juan! [...] Donzelas amorosas,
Vós conheceis-me os trenos na viola!
Sobre o leito do amor teu seio brilha [...]
Eu morro, se desfaço-te a mantilha [...]
Tu és — Júlia a Espanhola! [...] (ALVES, 1997, p. 94)*

O fato de ambas as estrofes focalizarem justamente os episódios desses mitos nos quais o amor se recobre de uma aura de proibição adquire grande relevância nesse contexto. A segunda estrofe remeteria à cena do balcão, lugar do primeiro encontro secreto de Romeu e Julieta, enquanto a terceira alude ao amor adúltero entre Don Juan e Dona Júlia no épico de Byron. Para Julia Kristeva, “A infração à lei, o desafio, constituem a condição primeira da exaltação amorosa [...]” (2003, p. 96).

Ao acobertar amores ilícitos, a noite desvela um mundo em que eles se tornam possíveis. Basta atentar na estrofe II para o campo semântico referente à imaterialidade de Romeu – caracterizado como *pálido*, *vaporoso*, *lânguido* – que, associada ao domínio noturno, produz a sensação de desvanecimento das formas concretas, representativas das leis humanas. Já as noites de Don Juan decorrem de modo muito mais acelerado, adequado à multiplicidade delirante de seu amor. Mas, ao travar contato com Júlia, o mundo exterior é suspenso, transferindo-se para o leito. Nesse sentido, o verbo *morrer* – que poderia muito bem associar-se ao *desmaiar* de Romeu – facultaria a irrupção de outro universo.

Essa outra esfera realiza-se na série de poemas “Os anjos da meia-noite”, na qual o sujeito lírico, em uma noite de febre e insônia, passa a ver as sombras das amadas de seu passado, dedicando-lhes sonetos. O poema que abre a série enfatiza a quebra do mundo empírico pela atmosfera noturna:

*Quando tudo vacila e se evapora,
Muda e se anima, vive e se transforma,
Cambaleia e se esvai...
E da sala na mágica penumbra
Um mundo em trevas rápido se obumbra...
E outro das trevas sai... (p. 170)*

Enquanto em “Os três amores” esse movimento era apenas sugerido, aqui as imagens etéreas borram as formas da realidade circundante de modo a introduzir de fato um mundo permeado por outra lógica. Mais adiante, o sujeito lírico encarna a figura de Don Juan ao invocar as diversas mulheres que amou: “Anjos louros do céu! virgens serenas! / Madonas, Querubins ou Madalenas! / Surgi! apareci!” (p. 171).

Essa variedade de perfis femininos engloba desde virgens (Querubins) a prostitutas (Madalenas), tendo continuidade ao longo da série com a evocação de mulheres de origens distintas. De acordo com Roncari, “Em Castro Alves o amor transcende as condições sociais e as particularidades raciais da mulher que se ama” (2002, p. 485). Ao dialogar com o mito de Don Juan, o poeta baiano instaura certo apelo igualitário em sua lírica amorosa, nivelando diferentes camadas sociais por meio do amor.

Desses perfis femininos, contemplaremos apenas o soneto dedicado a *Marieta*, no qual o diálogo com *Romeu e Julieta* é evidente. Nos dois quartetos iniciais, o sujeito lírico desliga-se completamente de si ao descrever a sensualidade da amada no leito, cujas formas são reveladas pela luz da lua. A alusão direta à peça de Shakespeare está expressa pelos dois últimos tercetos, trazendo à tona a oposição entre o amor e a lei:

*[...] Furtivos passos morrem no lajedo...
Resvala a escada do balcão discreta...
Matam lábios os beijos em segredo...*

*Afoga-me os suspiros, Marieta!
Oh surpresa! oh palor! oh pranto! oh medo!
Ai! noites de Romeu e Julieta!... (p. 171)*

Embora o foco seja a relação entre o sujeito lírico e *Marieta*, a presença da

sociedade é insinuada aqui através de um campo semântico ligado à proibição. O segredo se faz sentir no próprio movimento da escada, que mal toca o balcão, convertendo-se em discreta testemunha do encontro amoroso. Segundo Kristeva, “Idealizador, o amor é solar. Condenado no tempo, estreitado no instante, mas ainda assim magistralmente confiante em seu poder, ele se refugia no que é cego, no escuro, na noite” (2003, p. 101). Ao invés de separar os amantes, o medo intensifica ainda mais a paixão, projetando esse breve instante para outra esfera por meio da perda dos sentidos, denunciada pelos verbos *matar* e *afogar*. A noite acaba, assim, por anular as normas arbitrárias que impediriam a vivência plena do amor.

Se o caminho para o balcão está indicado nesse soneto, no poema “Boa-noite” vemos em detalhes o que ocorre dentro da alcova a partir da referência à cena V do Ato III de *Romeu e Julieta*, expressa desde a epígrafe.

Tal cena trata do despertar dos célebres amantes após a primeira noite de amor. Ao se dar conta do amanhecer, Romeu prepara-se para partir, mas é retido por Julieta, que tenta convencê-lo de que ainda é noite:

*Mas já quer ir? Ainda não é dia.
Foi só o rouxinol, não a cotovia
Que penetrou seu ouvido assustado.
Toda noite ele canta entre as romãs.
Verdade, amor; foi só o rouxinol.* (SHAKESPEARE, 2004, p. 123)

Após alguma relutância, Romeu deixa-se enganar para permanecer com a amada:

*Então, que eu fique, e seja executado;
Concordo, se é assim que você quer.
Esse cinza não é o olhar da aurora,
Mas só o reflexo pálido da lua.
Não ouvi cotovia, cujo canto
Reboa até a cúpula do céu.
Que me importa partir. Quero ficar [...] (idem, p. 124)*

A fala de Julieta citada acima corresponde à epígrafe; o argumento principal do poema consistiria no desenvolvimento dessa fala de Romeu. Castro Alves retoma a tópica da Alba, também explícita na peça de Shakespeare, ao reconstruir a cena do despertar dos amantes, transformando a confusão do sujeito lírico entre dia e noite em convite para um novo ato amoroso.

Nas duas estrofes iniciais, o Eu tenta desvencilhar-se dos braços da amada, denominada Maria, que o seduz para persuadi-lo a ficar. O fato de a mulher

tomar uma postura ativa no ato sexual é indício da transgressão operada pelo poeta baiano no plano artístico. A partir da terceira estrofe, o diálogo com a peça se faz notar no modo como o sujeito lírico passa a designar a amada:

*Julieta do céu! Ouve... a calhandra
Já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...
...Quem cantou foi teu hálito, divina!*

*Se a estrela d'alva os derradeiros raios
Derrama nos jardins do Capuleto,
Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
“É noite ainda em teu cabelo preto...”*

*É noite ainda! Brilha na cambraia
— Desmanchado o roupão, a espádua nua –
O globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua... (p. 122)*

A visão depreciativa do dia aparece implícita nessas estrofes pelo engano voluntário do sujeito lírico atrelado à referência direta a *Romeu e Julieta*. Na peça, o dia é preterido na medida em que representa a ordem instituída, responsável pela separação dos amantes; tanto que, se Romeu fosse descoberto, seria executado. Embora nesse poema não haja menção direta a um perigo iminente, a expressão destacada *nos jardins do Capuleto* poderia sugerir que o amor entre o Eu e sua *Julieta* ocorre numa esfera igualmente proibida, o que explica a recorrência à tópica da Alba a fim de imortalizar o encontro amoroso.

Rougemont salienta em nota que “As ‘albas’ eram um gênero regular. Compreende-se sua necessidade numa visão de mundo dominada pela hostilidade entre o Dia e a Noite” (2003, p. 121). Como foi visto, a negação total do dia se radicaliza no Romantismo. Daí o fato de a noite surgir nesse poema como espaço ideal para a consumação do amor, ou como o único possível, se levarmos em conta a hipótese da proibição implícita.

Interpretadas como o engano deliberado do sujeito lírico, as estrofes anteriores trazem uma peculiaridade significativa em relação à fala de Romeu que as inspirou, haurida em procedimentos poéticos característicos de Castro Alves. Se, na peça de Shakespeare, Romeu encobria a aurora utilizando-se de elementos da própria natureza, em “Boa-noite”, o sujeito lírico, apesar do amanhecer, reconstrói a noite no corpo feminino através de uma linguagem altamente sedutora, encarnando a figura de Don Juan.

Jon M. Tolman ressalta dois processos recorrentes no Romantismo, obser-

vados por John Keats, que são fundamentais para a compreensão da poética de Castro Alves. O primeiro deles é a *capacidade negativa* e consiste na “capacidade de anular o ‘eu’ na procura da essência do objeto”, ao qual se coaduna o da *imaginação simpática*, que reside na “capacidade de projeção imaginativa dentro do objeto, seja qual for a sua qualidade: pedra, pássaro, mulher, tempestade” (1975, p. 30).

Em “Boa-noite”, o sujeito lírico desliga-se de si pela *capacidade negativa* ao projetar-se totalmente na amada, fundindo-a com a natureza. Se fora da alcova a noite já finda, ele a recupera nos cabelos pretos e no seio da mulher – este representando a lua, aqueles a escuridão – para lançar o convite amoroso. A *imaginação simpática* permite, mais à frente, que o sujeito lírico se transforme na luz da lâmpada que *lambe* os contornos femininos, metaforizando o ato sexual. No ápice do gozo (alegorizado pela imagem da *cavatina do delírio*), o Eu troca o nome da amada para Marion (célebre cortesã inspiradora do drama de Hugo, *Marion Delorme*), para em seguida denominá-la Consuelo (protagonista do romance homônimo de George Sand):

*Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando:
— Boa noite! —, formosa Consuelo!... (p. 123)*

Essa troca de nomes ao longo do poema denota certo anseio donjuanesco de multiplicidade. Nesse âmbito, tanto a visão fragmentada da mulher como a facilidade demonstrada pelo Eu em desligar-se de si podem apontar para a dissolução da identidade dos amantes, necessária à consumação do ato amoroso fora da esfera social. A irrupção definitiva da noite nos cabelos da amada, na última estrofe, é indício da capacidade do sujeito lírico em anular o mundo exterior. Completamente projetado na figura feminina, ele perde a noção do tempo e do espaço, penetrando num universo regido pela lógica noturna, que condiciona uma morte *simbólica*, alegorizada pelo sono dos amantes no final do poema¹.

De acordo com essa perspectiva, o dia é equiparado à sociedade; a noite, ao amor. Desse modo, a insistência recorrente do sujeito lírico em afirmar que é noite, negando o dia nascente, revelaria uma visão depreciativa da sociedade, reforçada pela menção a *Romeu e Julieta* e pela encarnação do personagem de Don Juan.

Essa questão adquire contornos explícitos nos momentos em que a lírica amorosa e a poesia social estão imbricadas na obra de Castro Alves, como no poema “Manuela”, de *Os escravos*. Aqui, o sujeito lírico identifica-se como um tropeiro, provavelmente um escravo liberto, que narra aos companheiros sua paixão frustrada pela escrava Manuela, incluindo uma cantiga dedicada a ela, na qual encarna a figura de Don Juan:

*Tu bem sabes que Maria,
Fria
É p’ra outros, não p’ra mim...
Que morrem Lúcia, Joana
E Ana
Aos sons do meu bandolim... (p. 269)*

Haddad já havia reconhecido a relevância do mito nesse poema ao referir-se à estrofe anterior: “Não faltou sequer à senzala africana a presença andaluza de um Dom João Tenório de ébano” (1953, v. 2, p. 185). Nesse caso, a própria multiplicidade amorosa inerente ao personagem configura-se como artifício indispensável à sedução. O poeta baiano passa a relacionar a figura do célebre sedutor à busca pela universalização do sentimento amoroso, entendido não mais como um privilégio de classe, mas sim como um direito de todas as camadas sociais, inclusive dos escravos.

O diálogo com o mito é perceptível em outras passagens:

*Vamos pois... A noite cresce
Desce
A lua a beijar a flor...
À sombra dos arvoredos
Ledos
Os ventos choram de amor...*

*Vamos pois... ó moreninha
Minha...
Minha esposa ali serás...
Ao vale a relva tapiza
Pisa...
Serão teus Paços-reais!*

*Por padre uma árvore vasta
Basta!
Por igreja – o azul do céu...
Serão as brancas estrelas
– Velas
Acesas p’ra o himeneu. (p. 269-270)*

A noite descortina um ambiente convidativo ao amor, compondo a argumentação do sujeito lírico para Manuela entregar-se a ele. A dimensão idílica é dada por uma natureza que compartilha dessa atmosfera, como mostra a ima-

[1] Kristeva vê na imagem derradeira de *Romeu e Julieta* mortos a representação do sono dos amantes (cf. 2003, p. 119).

gem sugestiva da lua beijando a flor. Os elementos noturnos chegam inclusive a substituir as instituições sociais, ao realizarem um casamento a céu aberto, sinalizando a existência de um mundo abstrato.

No entanto, nesse poema, o amor é barrado pela estrutura escravocrata, pois o sujeito lírico revela aos companheiros que Manuela tornara-se amante do senhor de escravos. Segundo Tolman, “[...] para Castro Alves a essência da escravidão tem base amorosa. Não é a falta de liberdade política nem material que define a escravidão, mas sim a falta do direito de amar plenamente” (1975, p. 31). Isso justifica a necessidade de recorrer à noite para garantir esse direito, ainda que numa esfera abstrata.

Ao formular a questão nesses termos, o poeta baiano apresenta o amor como um instrumento de contestação à estrutura patriarcal e escravocrata vigente, colocando-a em tensão permanente com um universo regido pela lógica noturna. Nesse caso, a alusão ao mito de Don Juan e à história de Romeu e Julieta funcionaria como a procura de um meio para a vivência plena do amor numa sociedade como aquela, ao menos na dimensão poética. ■

Recebido em 02/07/2019

Aprovado em 26/07/2019

TEREZA CRISTINA MAURO – Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (2014). Autora de *Entre a descrença e a sedução: releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves* (Crítica literária. Editora Rafael Copetti, 2015). Contato: terezac212@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ALVES, Castro. *Obra completa* (edição comemorativa do sesquicentenário). Organização, prefácio e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- ALVES, Castro. *Teatro completo* (ed. Elizabeth Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “Poesia e oratória em Castro Alves”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Editora Saraiva, 1953, 3 v.
- KRISTEVA, Julia. “Romeu e Julieta ou o amor fora-da-lei”. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Trad. de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MEZAN, Renato. “Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei”. In: RIBEIRO, Renato Janine. (org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NOVALIS. *Hinos à Noite*. Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- PAZ, Octavio. “Los hijos del limo”. In: *Obras completas* (Edición del autor). v. 1. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TOLMAN, Jon M. "Castro Alves, poeta amoroso". *Revista do IEB*, São Paulo, n. 17, 1975.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ENSAIOS DE CURSO

SATÃ, O PACTO E O SACRIFÍCIO NA LITERATURA OCIDENTAL

— LUCAS MATTEOCCI LOPES

RESUMO

O pacto demoníaco é um antigo tema da tradição ocidental, fortemente presente em sua literatura. Ele apresenta muitas variantes, mas associá-lo à discussão do sacrifício, como estudado por René Girard, pode ajudar a compreender alguns de seus aspectos presentes desde os Evangelhos até as obras da tradição fáustica. Alguns desses aspectos são o nível de realidade da existência do demônio, a perda da alma como sacrifício pelo pacto, o sacrifício de inocentes como parte do preço a ser pago e a relação do pacto, do sacrifício e da estruturação do poder social. Essas questões se colocam de modo particularmente complexo no *Fausto* de Goethe, em que podemos ver a trajetória do personagem como uma representação da razão no Ocidente e a aposta sobre sua alma como uma reflexão sobre seus destinos.

Palavras-chave: Tradição literária; Pacto demoníaco; Sacrifício; René Girard; *Fausto*.

ABSTRACT

The demonic pact is an ancient theme within Western tradition, strongly present in its literature. It presents many variants, but associating it with the discussion of sacrifice, as studied by René Girard, may help to understand some of its aspects present since the Gospels to works from the faustian tradition. Some of these aspects are the level of reality of the existence of the devil, one's damnation of its soul as a sacrifice for the pact, the sacrifice of innocents as part of the price to be paid for such sacrifice, and the relationship between pact, sacrifice and the structuring of social power. These questions are particularly complex in Goethe's Faust, where we are able to see the trajectory of the character as a representation of reason in the West and the bet made on his soul as a reflection of his destinies.

Keywords: *Literary tradition; Demonic pact; Sacrifice; René Girard; Faust.*

A interpretação que René Girard faz da visão presente nos textos do Novo Testamento acerca de Satã, ou Diabo, e de outros seres demoníacos parece estar marcada por alguns equívocos, ainda assim sendo de grande interesse. A fonte principal de tais imprecisões, parece, é a tendência do autor a ver uma correspondência excessiva entre a visão dos textos – bíblicos ou mais propriamente literários – e a dele próprio sobre as questões que o interessam, enquanto, em geral, poderia ser mais produtivo assinalar proximidades entre elas, mas também diferenças. Assim, mais do que como uma interpretação direta dos textos bíblicos, neste trabalho tomaremos a leitura feita deles por Girard, principalmente em *Je vois satan tomber du ciel comme l'éclair* (1999), como um fecundo diálogo.

Girard parece negar a crença efetiva dos primeiros autores cristãos na existência autônoma de Satã e de outros espíritos malignos. Não considera, porém, que Satã seja apenas um símbolo, no sentido de metáforas que se referem a outras realidades, mas acredita que eles o vejam de fato como uma realidade autônoma: a violência mimética que se apodera de uma comunidade, estando além da compreensão e do controle de qualquer um de seus membros. Desse modo, Satã não é um ser, mas é um agente real, o que corresponderia a uma das correntes clássicas da demonologia, que vê o Demônio como um aspecto humano real, mas sem existência autônoma.

Por considerar que a dinâmica que dá origem a todas as culturas humanas e as mantém é o mecanismo sacrificial decorrente dessa violência mimética, que portanto seria a base do poder estabelecido, Girard considera ser este o motivo pelo qual Satã é chamado de Príncipe deste mundo, enquanto os demais demônios recebem denominações ligadas ao poder político, como potestades e principados. Mais correto, entretanto, parece ser que os evangelistas e apóstolos consideravam realmente tais entidades como espíritos detentores de uma existência espiritual própria, porém indissociavelmente ligados ao poder terreno, cujas instituições seriam sua manifestação direta, mesmo sendo de origem e responsabilidade humana. Algo, *mutatis mutandis*, próximo da “dupla motivação” que Vernant (2014) vê no modo de agir dos heróis gregos anteriores à tragédia, cujas atitudes eram a um só tempo decorrentes de seu caráter e inspiradas externamente pelas divindades.

Outro ponto no qual Girard parece exagerar é na ideia de que Jesus, e depois seus discípulos, tinham uma visão clara do mimetismo e do mecanismo sacrificial, os quais seriam diretamente expressos em certos conceitos evangélicos como o “escândalo”. Novamente, pareceria mais adequado considerar que os Evangelhos retratam as mesmas tendências humanas e fenômenos recorrentes que Girard estudou, porém sem sistematizar uma visão inteiramente acabada sobre eles, o que permite a utilização da teoria girardiana para interpretar tal representação.

Tendo isso em mente, examinemos brevemente a análise de Girard da atuação de Satã nos Evangelhos enquanto princípio mimético e sacrificial. O ponto de partida de toda a teoria girardiana é o desejo mimético. O desejo humano não se deve a qualidades próprias a seus objetos ou a um impulso espontâneo do indivíduo, mas é uma carência que busca satisfazer-se pela obtenção daquilo que parece a cada um desejado pelos demais. Cada indivíduo acredita que o outro está livre da carência que experimenta, e crê ser aquilo que possui ou faz o que lhe confere a plenitude desejada.

Porém, o modelo para o desejo se torna um obstáculo para sua obtenção visto que seria preciso tomar dele aquilo que se acredita ser a fonte de sua plenitude. Aquele que é tomado como modelo, por sua vez, também vive a carência, mas tem seu próprio desejo pelo objeto que possui reafirmado ao tomar o outro que almeja arrebatá-lo como novo modelo, assim, rivalidades recíprocas tendo origem, ocasionando a difusão da violência no interior da comunidade que abriga duplos miméticos, como os chama Girard. As leis, prescrições e tabus de toda cultura teriam por fim impedir tais rivalidades.

As precauções culturais, entretanto, não bastam para conter a dinâmica da violência mimética, que tende a se intensificar e a se generalizar, até que a crise mimética se resolva pela concentração de toda a violência em um indivíduo único, o bode expiatório, cuja morte ou expulsão, chamada por Girard de sacrifício, restabelece a harmonia, visto que o objeto do ódio coletivo é eliminado. Desse modo, o poder estabelecido na comunidade que passou pela crise mimética se reafirma, assim como suas leis, não sem que as transgressões e a rivalidade voltem a se produzir, dando origem a um novo ciclo mimético que se concluirá com um novo sacrifício.

É importante destacar que essa proposição não apresenta de forma alguma uma visão idealizada da lei, localizando na transgressão a fonte da violência. Ao contrário, ela mostra como a própria lei nasce da violência, ela e a transgressão tendo a mesma origem problemática, que não se trata de condenar fantasiosamente, mas que deve ser reconhecida como uma tendência geral da humanidade com a qual cada cultura procurou lidar a seu modo, com resultados insuficientes, mas indispensáveis, pois do contrário as comunidades humanas sucumbiriam à própria violência.

Seria por representar essa dinâmica que Satã seria a um só tempo o senhor do poder estabelecido – e, portanto, da lei – e o da transgressão, visto ser ela que conduz ao sacrifício que refunda seu reinado. Como já dito, é o título de Príncipe deste mundo e a afirmação do próprio Satã de que possui o poder sobre todos os reinos da Terra o que justifica este de seus dois aspectos; quanto à sua regência também sobre a transgressão, por surpreendente que possa parecer, a questão é menos óbvia. A mim parece que esse lado de seu papel está apenas esboçado nos Evangelhos, sendo muito mais à lei que ele se liga.

De todo modo, um dos elementos nos quais se fundamenta a interpretação de Girard a esse respeito é a acusação que Jesus lança contra seus opositores de serem filhos do Diabo, como Satã é chamado em João. Para o intérprete francês, isso significa que os adversários de Jesus tomam Satã como modelo para sua ação, ou seja, se comportam segundo a lógica da dinâmica sacrificial que este hipostasia. A alternativa a isso seria tomar o próprio Jesus como modelo não conflitivo, como este faz com Deus, que por isso é Pai, de acordo com a lógica de oposição entre as formas de comportamento em questão.

Nesse mesmo momento, Jesus afirma que o Diabo foi homicida e mentiroso desde o princípio, mas até aí a transgressão não parece estar em jogo, visto ser justamente por seu modo de obedecer à lei que aqueles a quem Jesus ataca o condenam e terminam por levá-lo à morte, assim como o fazem a outros, por exemplo, na famosa cena da mulher adúltera que Jesus salva do apedrejamento. Assim, como o próprio Girard interpreta, o homicídio em questão é a adesão à lógica de condenação de bodes expiatórios, que não se opõe à lei, e a mentira é a visão mitológica do mecanismo sacrificial, que apresenta suas vítimas como merecedoras da punição e seus algozes como inocentes de qualquer violência.

Poderíamos dizer que o mecanismo sacrificial pode se dar em diferentes níveis de amplitude. Mais comumente, o bode expiatório é alguém desvalido em maior ou menor grau, portador de estereótipos vitimários – como Girard chama as características físicas ou de outra ordem que favorecem a possibilidade de a violência coletiva recair sobre dado indivíduo –, como mulheres, órfãos, estrangeiros ou mendigos. Nesse caso, em sociedades de maiores dimensões, normalmente seu sacrifício terá efeitos pacificadores mais restritos e localizados, sendo quase um acidente cotidiano a lubrificar o mecanismo social. Em sociedades menores, e por vezes mesmo nas outras – como o prova o assassinato do mendigo em Efésio, comandado por Apolônio de Tiana¹ –, é mais fácil que sacrifícios como esses se ergam ao patamar de um assassinato realmente fundador, ou refundador, marcando a conclusão e o reinício de um ciclo mimético. Normalmente, para que isso se dê em sociedades como as maiores cidades de Roma, Grécia ou mesmo de Israel, é preciso que a vítima provenha de outro estrato privilegiado para o fornecimento de bodes expiatórios: os poderosos.

Aqueles que se destacam em uma comunidade, alcançando poder político, econômico ou religioso, por exemplo, se expõem ao risco de se tornarem os próximos bodes expiatórios, tanto para aqueles abaixo de si quanto para seus pares². Para evitá-lo, é preciso estar sempre atento aos movimentos da opinião pública, conduzidos em grande medida pelo mimetismo, adotando os bodes expiatórios do momento ou mesmo fornecendo um novo, evitando que sejam eles próprios a ocupar tal posição.

Ao descumprir essa regra e se opor à lógica sacrificial, assumindo a defesa

de suas vítimas, Jesus toma seu lugar. Ele que, como não é raro, possui traços de ambos os grupos, sendo de origem pobre, de uma região desvalorizada – lembre-se a famosa frase “algo de bom pode vir de Nazaré?” – e sem vínculos com o poder instituído, mas, por outro lado, tendo alcançado grande prestígio popular enquanto pregador e fazedor de milagres, atrai sobre si a hostilidade daqueles que aderem à lei sacrificial e o elegem deliberadamente como bode expiatório, o que leva o mesmo povo que pouco antes da crucificação o aclamara ao entrar em Jerusalém a pedir sua morte durante seu julgamento.

Que Jesus não é o único exposto ao risco de se tornar bode expiatório, mas também os poderosos que o matam, fica particularmente claro no personagem de Pilatos. O fato de que ele não queria matar Jesus não se deve, como é lido por muitos, a uma relativa superioridade moral de sua parte. De início, ele não o quer pelo fato simples de não haver verdadeiramente base legal para a condenação de Jesus e, pouco depois, ao que parece, por temer que ele possa ser um semideus à moda greco-romana e que sua morte possa acarretar punição divina. Ele procura se furtar à necessidade de prosseguir com a execução, mas os que entregaram Jesus à sua autoridade o convencem pelo medo ao dizer que, caso não o entregasse, poderia haver revolta em Israel, e Pilatos se tornaria objeto do desagrado do Imperador. Assim, ainda que o contexto dificilmente permitisse que Pilatos se tornasse uma vítima direta do povo de Israel, caso não aderisse à unanimidade contra o bode expiatório de então, tornar-se-ia também um, sendo sacrificado ao menos no plano político.

Mas para Girard a morte de Jesus não foi um entre tantos desfechos “bem-sucedidos” do mecanismo sacrificial. Que ela seja narrada nos Evangelhos sem que se aceite em nada a culpa da vítima e de modo a revelar a dinâmica do mecanismo sacrificial significa um golpe fatal contra esse mecanismo, pois a transfiguração mítica que apresenta a vítima como culpada e não reconhece a violência como proveniente dos seres humanos, enquanto indivíduos e comunidade, é indispensável para seu bom funcionamento. O sacrificalismo continua regendo as sociedades desde a morte de Jesus, mas a revelação do princípio antissacrificial presente nos Evangelhos teria tornado cada vez mais difícil uma aceitação total da vítima como merecedora de seu destino, ocasionando uma tomada de posição a seu favor cada vez maior. Este seria o significado, na leitura girardiana, da afirmação do Novo Testamento de que a morte de Jesus foi uma vitória sobre Satã, principados, potestades etc., no momento mesmo em que este acreditava vencê-lo. Igualmente este seria o significado da ideia da “Epístola aos Hebreus” – que de início Girard condenava, mas que posteriormente passou a reconhecer igualmente como um texto antissacrificial – de que ela seria um “sacrifício perfeito para que não haja mais sacrifícios” (segundo formulação de Franz Hinkelammert), ou seja, para que cessassem tanto os sacrifícios rituais de animais praticados no

[1] Girard estuda essa passagem da vida do famoso mago pagão em *Je vois satan tomber comme l'éclair* (1999).

[2] cf. *A rota antiga dos homens perversos* (GIRARD, 2009).

judaísmo e na religião romana quanto o sacrifício dos bodes expiatórios humanos.

Entretanto, apesar desse espírito antissacrificial, que Girard e outros veem como sendo o centro do Novo Testamento, este sofreu na cristandade uma interpretação sacrificial equivalente ao espírito sacrificial dos demais mitos. Assim, não houve apenas uma sobrevivência dos mecanismos sacrificiais enfraquecidos, mas o cristianismo criou suas formas próprias de sacrificalismo, entre elas uma das mais terríveis, se baseando justamente no trecho de Hebreus citado: o que Franz Hinkelammert chama de sacrifício dos sacrificadores, ao qual retomaremos ao discutir *A aranha negra* (GOTTHELF, 2017).

Agora passaremos a analisar o elemento sacrificial na literatura em que há a presença do tema do pacto. Antes, porém, traçaremos um paralelo entre este e a obtenção do poder pela adesão à lógica sacrificial. Para isso, começaremos pelo que talvez seja o primeiro protótipo do pacto na tradição ocidental: a tentação de Cristo no deserto.

Após o batismo, os quarenta dias passados no deserto marcam o início da atuação pública de Jesus – muito sucinta em Marcos, em que apenas se afirma que durante esse tempo fora tentado por Satã, convivera com as feras e fora servido pelos anjos. Já nos Sinóticos, o episódio é bem mais desenvolvido, tornando-se um verdadeiro teste para Jesus. Satã, cujo principal atributo na tradição judaica anterior era o papel de tentador, que procurava levar os servos de Deus a se voltarem contra ele e se tornarem culpados a seus olhos, faz algo similar com Jesus, mas de modo distinto.

Enquanto no livro de Jó – em cujo prólogo posteriormente acrescentado faz sua aparição mais destacada – ele provoca a tentação por meio da desgraça, procurando fazer com que a vítima decaída e marginalizada pela sociedade amaldiçoe Deus³, nos Evangelhos a tentação se dá por meio do poder. Trata-se de uma tentação tríplice, cada uma de suas partes representando uma das principais esferas de poder: na primeira, Satã diz a Jesus que transforme pedras em pão, simbolizando o poder econômico⁴; na segunda, de acordo com Mateus, e na terceira, em Lucas, há o desafio para que pule do templo de Israel para ser salvo pelos anjos, representando o poder religioso que se pretende fundamentado no sobrenatural; a última, e mais famosa, representa muito diretamente o poder político, e nela nos deteremos um pouco mais.

Satã leva Jesus ao alto de um monte e lhe apresenta todos os reinos da Terra. Como mencionado, ele afirma ter poder sobre todos e os oferece a Jesus caso este se curve diante dele. Das três tentações, esta é a que se apresenta propriamente como um pacto, visto consistir em uma aliança na qual Jesus se perderia para obter poder terreno. Ao recusá-lo, alegando estar escrito que é apenas a Deus a quem se deve servir, Jesus não questiona que este pertença a Satã, desse modo estando implícito que o serviço a Deus implica a recusa ao poder.

Mesmo sem aceitar que os Evangelhos tenham uma visão clara e siste-

[3] No já citado *A rota antiga dos homens perversos*, Girard analisa sobretudo a parte principal e mais antiga do livro de Jó, mostrando como o central de sua mensagem não é a necessidade de fidelidade a Deus mesmo na adversidade, mas o questionamento da ideia extremamente difundida em diversas culturas de que todo sofrimento é acarretado pela culpa de quem o sofre, portanto o sofredor sendo uma vítima culpada e merecedora da punição.

[4] Claro que a alimentação de subsistência é um aspecto tão básico do econômico que mal poderíamos ver nisso “poder”, mas a interpretação se justifica no contexto. Além disso, a simbologia de todas as tentações, como de quase tudo na Bíblia, é complexa e apresenta outras facetas que aqui não vêm ao caso.

matizada de que o poder se fundamenta no mecanismo sacrificial, certamente eles apresentam uma relação entre a estrutura do poder e a marginalização e condenação das vítimas reabilitadas por Jesus. Assim, a não aceitação do pacto por poder significa a não aceitação do que aqui chamamos de sacrifício, e fica implícito que a vitimação dos bodes expiatórios é um preço constante a se pagar para mantê-lo.

Um elemento não diretamente presente nesse pacto bíblico é o mais destacado no imaginário posterior dos pactos diabólicos: o preço a se pagar com a própria alma. Claro que, na eventualidade de Jesus aceitar a proposta de Satã, isso implicaria sua condenação.

Mas, ainda que provavelmente não estivesse nos horizontes de Mateus ou Lucas ao conceberem a cena do pacto, podemos supor consequências mais diretas do que a condenação decorrente do pecado em geral. Unindo a ideia já discutida de que a aceitação do poder significa a aceitação do sacrifício dos excluídos como preço a pagar por ele à ideia tão presente na Bíblia da queda dos poderosos – seja a do rei de Tiro ou da Babilônia, erroneamente interpretadas como referentes à queda dos anjos, seja na aclamação de Maria ao Deus que “derruba os poderosos de seus tronos” –, que Girard interpreta como consequência intrínseca do mesmo mecanismo sacrificial, é possível considerar como uma consequência direta do pacto a destruição final daqueles que o aceitam pela mesma estrutura de poder cujo topo vêm a ocupar.

Reforçando: essa teoria do poder não está propriamente formulada nas cenas da tentação de Cristo, mas pode ser coerentemente sugerida a partir de elementos presentes nos Evangelhos. Com relação à tradição do pacto posterior, também ela não está presente, mas ora uns ora outros desses elementos estão.

Segundo Henry Ansgar Kelly em *Satã, uma biografia* (2008), também a ideia original de pacto com os demônios não assumia uma forma tão contratual quanto se consolidou posteriormente, sendo um sinônimo da prática de feitiçaria, vista sempre como uma aliança com os demônios, a danação sendo uma consequência “natural” do pecado, não necessariamente assumida conscientemente pelo pecador. Não obstante, ao menos desde *A legenda áurea* (VARAZZE, 2003), há exemplos de pacto incluindo mesmo contratos escritos, embora quase sempre rompidos com a ajuda da Virgem Maria. Nesses casos, podemos falar de um acordo em que o indivíduo se entrega ao demônio pela obtenção de poderes mágicos ou de dado objetivo, embora geralmente o poder político não seja, como nos Evangelhos, o seu objeto.

Na literatura de ficção, um interessante exemplo de como essa questão aparece é *A história trágica do Doutor Fausto*, de Marlowe (1604). Na peça, é em nome da satisfação intelectual e da obtenção de poderes mágicos que o protagonista firma o pacto, mas, inicialmente, também o poder político entra em suas considerações, embora esse elemento desapareça no desenvolvimento

da peça. O anjo mau, que disputa a consciência de Fausto com um rival benigno, diz ao protagonista que, caso este firmasse o pacto, seria na Terra como Júpiter no Olimpo, ou seja, um soberano a cujo arbítrio ninguém poderia se opor.

Já em outras obras – e ao que parece em certa tradição popular – está presente a ideia do sacrifício de outros como adição explícita no pacto ao preço pago com a própria alma. Assim, em *As bruxas de Salém* (MILLER, 1997), embora o pacto não seja real, a negra Tituba descreve seu lado do acordo, ao confessar por medo, como consistindo na obrigação de obter novas almas para o Diabo; na narrativa do caso de Bärbel e Heinz, situada no século XVI, presente em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (2015), igualmente uma mulher acusada de bruxaria afirma que deveria entregar o maior número possível de almas, reduzindo proporcionalmente seu padecimento futuro no inferno; e em *A aranha negra*, de Gotthelf (2017) – em que, aliás, a danação do pactário não é explicitada na proposta do Diabo –, uma criança não batizada deve ser entregue em troca dos serviços sobrenaturais oferecidos pelo tentador.

Já em obras mais conscientes e reflexivas inscritas na tradição do pacto, a questão do poder e a do sacrifício de outros se unem de modo mais sutil e interessante. No *Fausto* de Goethe (2013) ou em *Grande sertão: veredas* (1978), curiosamente, o pacto não é feito por poder, mas resulta nele. O protagonista goethiano, ao fim de suas múltiplas aventuras, recebe um feudo, o qual rege com mão de ferro ainda então não tendo em vista o poder em si, mas a glória de uma realização técnica extraordinária, a conquista de novas terras ao mar. Inesperadamente, ao conceber tal projeto, Fausto encontra-se com Mefistófeles no alto de um monte, mas não só não é o demônio que lhe oferece o poder como este se espanta com seus inusitados projetos. Riobaldo, por sua vez, buscava a morte de Hermógenes para vingar Joca Ramiro e poder viver em paz com Diadorim fora da jagunçagem, mas, ao fazer o pacto, se torna primeiro o chefe de seu bando e, posteriormente, um poderoso fazendeiro, o que, no contexto brasileiro, não se distingue em demasia do poder de um senhor feudal.

Já o pacto de Adrian Löwerkun, feito com o objetivo de revolucionar a arte musical, não conduz o compositor ao poder; entretanto, o paralelo traçado pelo autor entre ele e a entrega da Alemanha ao nazismo – a qual sim pode ser vista como um pacto demoníaco pelo poder – faz com que esse ponto também não esteja ausente na obra de Mann. Contudo, algo que o personagem em si compartilha com os dois precedentes é o fato de que o pacto, caso se queira atribuir realmente a ele os acontecimentos, o leva a perder aqueles a quem ama, seu caso sendo o único em que a proibição de amar é abertamente colocada.

Mesmo que não se queira levar em conta o sobrenatural, podemos ver a morte de Rudi Schwerdtfeger, que foi amante de Löwerkun, e o malogro dos planos de casamento do protagonista como decorrentes do pacto se considerarmos o próprio modo de vida do compositor – incapaz de amar, fechado

em seu ensimesmamento, voltado à criação artística –, pois certamente não se trata de fatalidades aleatórias. De passagem, é interessante notar que toda a relação de Adrian e Rudi pode ser lida na chave do desejo mimético. Quanto à morte do sobrinho Nepomuk, não parece possível vê-la como naturalmente decorrente dos atos de Löwerkun, tendo um caráter mais fortemente alegórico.

Já no caso de Goethe e de Rosa, com suas devidas diferenças, a perda de Margarida, para um, e a de Diadorim/Diadorina, para outro, são, antes, um preço adicional, não previsto no acordo, ironicamente adicionado ao que os pactários esperavam. Quanto ao caso de Fausto, voltaremos a ele em breve. Antes disso, gostaria de tratar rapidamente das duas maneiras distintas pelas quais a temática sacrificial vem se adicionar à do pacto em *A aranha negra* (2017), para ressaltar a diferença no modo como isso se dá em Goethe.

Como não raro na cultura cristã, há tanto um sacrifício positivo quanto um sacrifício culpável na obra de Jeremias Gotthelf, isso em um plano bastante explícito. Ambos se devem a uma utilização consciente do autor da tradição mítica e literária que o precede.

Sendo pressionados por seu perverso senhor a cumprir em um tempo ínfimo a tarefa de transplantar cem grandes árvores para o alto de um monte, criando assim um bosque artificial que os obrigaria a descuidar de seus campos e passar fome no inverno, os camponeses de uma pequena aldeia no vale Emental recebem do Diabo a proposta de, pelo preço da entrega de um bebê não batizado, terem a maior parte do serviço realizado por ele. Amedrontados, eles fogem, mas a estrangeira Cristina, vinda da Alemanha, firma o pacto por conta própria.

Eis o primeiro sacrifício, em sentido mais banal e óbvio: a oferenda de algo ou alguém a um ser sobrenatural em troca de seu favor. Que seja um sacrifício condenável fica extremamente claro pelo fato de ser feito ao Diabo e por vitimar o símbolo máximo da inocência, uma criança. Isso também permite associá-lo ao sacrifício pagão mais abominado na tradição bíblica, o infanticídio ritual.

Cristina descumpriria sua parte do acordo caso pudesse, mas a marca do beijo com que o Diabo selou o pacto, e que assumiu a forma de uma aranha, a tortura com terríveis dores, logo dando origem a inúmeros outros aracnídeos que provocam a morte do gado da região, obrigando os demais camponeses a ser coniventes com a estrangeira e a facilitar seu nefasto ato. É aí, porém, que entra o sacrifício positivo: o do padre da região, que, guiado por uma intuição divina, chega a tempo de impedir a entrega da criança, mas perde a vida em um combate contra a maligna aranha negra em que Cristina se converte ao ser interceptada. Essa morte, certamente, foi concebida com base no modelo da de Cristo, talvez até influenciada pela já citada passagem sobre a morte de Cristo ser um sacrifício perfeito para que não haja mais sacrifícios. Além de ter o fim de impedir o sacrifício diabólico, ela ainda apresenta a analogia, ainda mais evidente, de se dever à convivência coletiva com o mal, resultando na expiação

por essa culpa coletiva, mas não antes de se renovar, já que a aranha demoníaca inicia uma mortífera peste⁵, que só tem fim quando a mãe da criança salva entrega, também, a própria vida para selar a aranha em uma madeira.

A cadeia de sacrifícios não se encerra aí, já que séculos mais tarde, após uma crescente prosperidade devida à obediência aos preceitos de Deus, a decadência dos costumes possibilita a escapada da aranha, que mais uma vez traz a peste à região. Também então a crise provocada pela culpa coletiva terá fim com um autossacrifício expiatório: o de Cristiano, descendente da mesma família a que pertenciam Cristina e a mãe que primeiro morrerá pela comunidade. Assim, esses sacrifícios positivos são edificantes exemplos, mas certamente não rompem com a lógica sacrificial. Eles se ligam à tradição de interpretação sacrificial do cristianismo, que vê as crises periódicas que se abatem sobre a humanidade – sejam naturais, sejam sociais, fortemente ligadas ao imaginário cultural, e não inteiramente de modo ilusório, como estuda Girard – como punição divina à perversão moral, podendo ser combatidas com a aceitação de sofrimentos purificadores, cujo limite é o autossacrifício de um indivíduo; ou seja, trata-se exatamente da visão mítica de um ciclo sacrificial, que, tendo seu modelo em Jesus, já levou a três vítimas rememoradas na narrativa e que se projeta para o futuro com a ameaça constante de novos males representada pela permanência da aranha aprisionada na comunidade.

Entretanto, mais perigoso, por assim dizer, do que essa ideia de autossacrifício é o sacrificialismo inconsciente assumido pelo autor, representativo de sua adesão a tendências sacrificiais atuantes em seu próprio contexto histórico. Ele se manifesta na personagem de Cristina, que se torna um bode expiatório em sentido mais completo, concentrando em si tudo aquilo que Gotthelf condena.

Cristina possui estereótipos vitimários típicos, como ser estrangeira e mulher⁶, além de portar uma marca física, a mancha, que no livro é justamente o sinal sobrenatural de sua impureza. Sendo alemã, ela representa as tendências do autor contra a influência estrangeira, as quais correm ao menos o risco de se aproximarem da xenofobia.

Sua culpa não nega a culpa coletiva, mas, tendo sido ela a firmar diretamente o pacto com o Diabo, é ela a vítima individual que carrega essa culpa. Entretanto, sua morte não é sequer vista como uma morte substitutiva, que tem lugar para que a coletividade seja poupada; ela é a fonte da crise, e não possui qualquer capacidade de trazer de volta a ordem, inteiramente concentrada nas vítimas inocentes. Seu padecimento inicial e seu terrível destino, transformando-se na aranha ou sendo consumida por ela, são um lamentável exemplo, mas devem ser vistos como justos tanto pelos personagens da narrativa quanto por sua plateia – a história da aranha sendo uma narrativa enquadrada, contada por outro descendente da família dos heróis sacrificiais durante uma festa de batizado – e pelos leitores da obra, ou seja, idealmente resultando em uma una-

[5] Embora dificilmente isto fosse parte das intenções de Gotthelf, é interessante a adequação dos efeitos desse sacrifício interrompido da criança com os efeitos descritos por Girard para um sacrifício malsucedido, seja devido a falhas no ritual, seja, em casos espontâneos, por não terem se reunido as condições para que se forme a unanimidade em torno da morte de sua vítima. Nesses casos, a crise, que aqui seria a peste entre os animais, se intensifica, até que uma vítima adequada ponha fim ao ciclo.

[6] O fato de ser mulher pode parecer uma condição partilhada por indivíduos demais para que pudesse ser um facilitador da escolha de alguém como bode expiatório. Entretanto, Girard o mostra como um dos mais comuns em diversas culturas. Podemos nos lembrar de que a grande maioria dos condenados por bruxaria na cristandade eram mulheres, mas, para não pensarmos que seja algo exclusivo do cristianismo, é fácil ver o paralelo entre Cristina e Medeia, por exemplo, também uma mulher estrangeira em Corinto, vista como bruxa e tendo ligações com a peste.

nimidade absoluta contra o bode expiatório. Por fim, caso optemos por ver, na aranha, Cristina metamorfoseada, sua condição de vítima sacrificial demonizada se torna ainda mais completa, pois não seria possível maior demonização do que a transformação em um demônio e é, afinal, com sua expulsão/aprisionamento que a crise tem fim a cada vez.

Já no *Fausto* de Goethe, o modo como os elementos sacrificiais são tratados é totalmente diverso. Longe de dar representação a tendências sacrificiais que compartilham e abalizam, o autor representa essas tendências de modo crítico. No primeiro *Fausto*, o protagonista, desiludido do caminho em que investira toda sua vida, os estudos acadêmicos tradicionais, firma o pacto sob forma de uma aposta, em que, caso alcançasse algo que pudesse satisfazer seus anseios – coisa de que duvidava e mesmo desdenhava –, perderia e seria imediatamente levado ao inferno, considerando, porém, que nesse caso teria recebido uma paga justa por sua alma.

Rejuvenescido, o primeiro que se converte em objeto de desejo para ele é a jovem Margarida, que causará a sua morte. Ele termina por conquistar o seu amor, mas o processo conduz ao assassinato da mãe e do irmão da garota, que assim podem ser considerados vítimas do pacto efetuado. É a própria Margarida, porém, que se tornará um bode expiatório em sentido mais completo, e nessa condição representará um sem-número de jovens reais que ocuparam exatamente a mesma posição na sociedade de Goethe.

Com a fuga do amante após a morte do irmão, Margarida se descobre grávida e, desamparada, estigmatizada e marginalizada pela sociedade, pratica o infanticídio, sendo condenada à morte.

Embora essa fase não seja abordada em detalhes, fica claro que ela atraiu sobre si a condenação da população civil, religiosa e jurídica, tornando-se uma vítima unânime no âmbito da peça. A diferença, porém, está em que tal unanimidade se restringe ao plano ficcional, Margarida não devendo aparecer aos olhos do leitor como culpada, assim como Goethe era contra a condenação das infanticidas reais, embora devesse assinar suas sentenças na condição de ministro de Estado.

Outra importante diferença diz respeito à relação do sobrenatural com a condenação do bode expiatório. Em *A aranha negra*, a vítima é alinhada ao lado do Diabo, e sua condenação provém claramente de Deus, sem que a sociedade tome parte nela. Já em *Fausto*, a condenação de Margarida é consequência, ainda que indireta, do pacto, curiosamente a ação de Mefistófeles resultando, sem que pareça ser sua intenção, equivalente ao papel clássico de Satã na Bíblia, o de acusador, que procura fazer a vítima culpada aos olhos de Deus e da comunidade. A jovem é a seus olhos uma pecadora incontestada e, ao recusar a oportunidade que ele e Fausto lhe oferecem de se furtar à sua condenação terrestre, já está, como afirma, condenada. Ironicamente, porém, à sua afirmação “está julgada” a voz de Deus acrescenta: “salva” (GOETHE, 2007, p. 571), assim

invertendo o sentido de seu dito; desse modo, a visão presente na obra coloca o divino antes do lado da vítima do que dos condenadores.

Outro gênero bastante diferente de sacrifício presente em *Fausto*, este praticado mais diretamente pelo herói, me é de grande interesse, pois, à primeira vista, parece ser algo muito distinto do que Girard estuda como sacrifício, por outro lado não sendo difícil aplicar o termo, o próprio criador da teoria mimética o fazendo com relação a casos similares sem discutir o problema. Falo do sacrifício coletivo, a que já aludi, de uma massa anônima de trabalhadores para que o projeto colonial de Fausto venha a bom termo.

Não havendo, à primeira vista, traços de uma coletividade que se volte contra um bode expiatório, esse sacrifício estaria mais próximo à ideia presente em certos autores da teologia da libertação de um sacrifício massivo de vidas humanas a uma entidade abstrata idolatrada. Normalmente, para eles, trata-se do Mercado – com que os capitalistas lidam como uma entidade autônoma, dotada de vontade e meios diretos de ação, como a famosa “mão invisível” –, mas também poderíamos colocar em seu lugar o Progresso, que, certamente, com o Mercado e, talvez, ainda mais do que ele, já que aceito também no socialismo, é um dos ídolos máximos das sociedades industrialistas e pode ser visto como o objetivo de Fausto nessa última fase de sua carreira, motivo pelo qual há leituras que procuram associá-lo seja com o espírito capitalista, seja com o socialista. Seja qual for a abstração posta como valor absoluto, qualquer sofrimento e número de mortes será visto como um preço justo a pagar por sua obtenção ou manutenção, tal sacrifício sendo principalmente imposto às massas economicamente excluídas, convertidas em exércitos militares ou de operários explorados.

Mas, sem querer afastar-nos demais de nosso tema, podemos ver que nem mesmo a unanimidade contra a vítima está ausente de casos como esses. Se fizermos um exercício e transportarmos a situação de Fausto para um contexto histórico realista, veremos que não há apenas um governante a gerenciar com mão de ferro a exploração dos trabalhadores, mas toda uma classe burguesa intermediária, que se vê muito contente com o sacrifício constante dos trabalhadores em nome do Progresso e o considera condição necessária para a sustentação da paz e da ordem social. No momento em que as vítimas não suportassem mais sua condição e reagissem com uma revolta ou uma greve, por exemplo, esses cidadãos as veriam como criminosos culpáveis, fonte do mal que se abate sobre a sociedade como uma crise, e julgariam qualquer repressão policial que viessem a sofrer como um bem ou, na melhor das hipóteses, um mal necessário. Em todo caso, sua morte violenta, assim como o constante atentado contra suas vidas, seria considerada a exigência a pagar pela manutenção da paz. Exatamente o que se passa em *Germinal*, de Zola (1885).

Voltando ao segundo *Fausto*, podemos ver, talvez sem forçar demais a mão, que essa coletividade naturalizante do sacrifício, tão evidente no caso de

Margarida, não está inteiramente ausente. O sacrifício pelo progresso assumirá forma mais visível em duas vítimas individuais pertencentes a uma classe social totalmente distinta da dos trabalhadores, o casal de anciãos Fhilemon e Baucis. É dessas vítimas que parte a única denúncia contra o procedimento do mago colonizador, sendo apenas pela fala da mulher que temos alguma ideia do que está em curso. Por outro lado, o marido não enxerga a violência perpetrada contra tantos e não julga possível que o governo, o Imperador que concedera as terras a Fausto, pudesse se equivocar e permitir algo tão nefasto. Assim, embora não haja referência a qualquer outro que partilhasse posição semelhante à do casal, não é impossível supor que o velho Filemon represente uma visão partilhada por outros que, no melhor dos casos, fecham os olhos para a violência que ao fim pode se voltar mesmo contra eles.

A mera existência dos idosos que se recusaram a ceder suas terras ao colonizador é um tormento para Fausto, que, se outrora demonstrara grande consciência com relação à impossibilidade de obter a satisfação plena para seus anseios, agora considera que a remoção daquele único obstáculo poderia fazer com que suas incomensuráveis conquistas adquirissem valor para si. Em um ato displicente a ponto de levantar a suspeita de intenções inconscientes negadas por ele próprio, o protagonista ordena a Mefistófeles que remova os velhos, o que resulta em sua morte. Ao tomar conhecimento dessas vítimas, porém, ele se horroriza – a despeito de tantas outras que pontilham seu trajeto de vida –, afirmando não ter culpa e esperar apenas que os anciãos fossem transferidos.

A despeito dessa negação, a morte do casal atormenta Fausto, pois não creio que a subsequente visita da Apreensão seja um episódio desligado e desmotivado. Antes mesmo do contato direto com a aparição, o mago já era sua vítima, carregando consigo a inquietação que trouxera da cena precedente. Ele avista o espectro de sua torre e espera o confronto, mas, decidido a renunciar às suas práticas mágicas – acredito que atingido por uma insatisfação com o caminho que vinha trilhando, o qual apenas poderia se justificar pelo choque precedente –, Fausto se dispõe a encarar a Apreensão de frente, sem exorcizá-la.

Não se recusar a encarar a Apreensão é um símbolo forte, que não contradiz, mas mostra haver exceções importantes à afirmação de Negt⁷ de que após o pacto Fausto não transforma suas vivências em experiência, deixando-as para trás. Assim como durante sua relação com Margarida ele foi acometido por apreensões, questionando a validade dos próprios atos e vendo que, como a lava consumidora, sacrificaria a jovem à própria cupidez – como se vê na bela cena “Floresta e gruta” –, talvez possamos considerar que a morte do casal o leve a olhar de frente os remorsos e temores de que sempre fugira.

O resultado disso, porém, é ambíguo. O titã ouvirá as ameaças da Apreensão, mas se considerará superior a elas, sendo por essa arrogância cegado. E, nessa cegueira, o que Fausto fará é precisamente se reafirmar com redobrado

[7] Oskar Negt, Universidade de Hannover, estuda *Fausto* de Goethe há mais de 30 anos.

afã em seu curso de ação, desejando levar os trabalhadores a um ritmo ainda mais frenético para concluir sua visão de futuro.

Mas ainda nessa reafirmação do caminho já trilhado há alguma ambiguidade. No derradeiro momento de Fausto, ele vislumbra aquilo que poderia levá-lo à satisfação e a proferir as palavras que significariam, de um lado, sua derrota na aposta do pacto e, de outro, que este teria valido a pena. Essa visão é a de uma terra na qual as pessoas trabalhariam livremente, o que alguns interpretam como sendo sua descrição daquilo que já obteve⁸, mas que a mim parece, antes, ser a percepção daquilo que seus esforços deveriam buscar, o único objetivo que poderia justificá-los, embora tenha sido percebido tarde demais.

Nos termos deste trabalho, o ideal final de Fausto poderia ser descrito como o ideal de uma terra sem sacrifícios, já que, ele se desse conta ou não, seria o oposto daquilo que estivera construindo e que interpretamos como sacrificial. Assim, o que conferiria a plenitude ao pactário seria um ideal antisacrificial nascido de um reconhecimento, por parcial que fosse, de sua culpa com relação às vítimas que produziu. Entretanto, nenhum passo foi dado em direção a esse ideal, além de que resta a dúvida quanto à possibilidade de que ele pudesse ser atingido pelos meios mobilizados por Fausto, o que o coloca, talvez, como um ideal historicamente inalcançável. Se tomarmos a trajetória do personagem como uma alegoria do percurso da racionalidade no Ocidente, que, afastando-se dos saberes tradicionais medievais, volta-se para o mundo terreno no Renascimento e desemboca no racionalismo técnico industrialista, talvez possamos supor que esse ideal se aproxima do ideal socialista que começava a nascer e que Goethe conhecia através do saintsimonismo. Mas, na melhor das hipóteses, o estado de coisas vigente no momento da morte de Fausto representaria o contexto presente do autor, em que tal ideal não estava de forma alguma no horizonte imediato, como segue sendo o caso.

Estritamente, este trabalho poderia concluir-se aqui, mas não resisto a prosseguir com algumas considerações acerca de *Fausto*. Voltando a considerar Fausto enquanto indivíduo concreto, resta a questão de sua redenção. Do ponto de vista formal relativo aos termos do contrato do pacto, me parece que de fato Fausto não poderia ser condenado, já que ou ele julgava ter obtido o momento de satisfação plena que pagaria sua danação sem tê-lo de fato obtido, ou, como me parece mais condizente com o condicional empregado por ele, simplesmente o idealizou como uma possibilidade não realizada. Entretanto, esse aspecto não poderia passar de um exercício lúdico para Goethe e não teria peso real para a resolução de um problema que provavelmente levava bastante a sério.

Para começar, podemos nos perguntar se existiria lugar para a ideia de danação no panteísmo de Goethe. A redenção, sim, seria mais plausível, no sentido de integração na unidade que engloba toda a natureza, tal como aparenta ser, de fato, o destino de Fausto, que na última cena passa por um processo de

[8] Entre estes, Marshall Berman (2014), que em sua análise do quinto ato chega a deslocar esta frase, como se tal terra livre houvesse sido desde o início o ideal norteante do empreendimento colonizador de Fausto, partilhado pelos trabalhadores que explora, do que não me parece haver nenhum indício. O motivo disso parece ser a intenção de tornar mais diretos os paralelos entre o projeto fáustico e o socialismo histórico, embora ele também apresente Fausto como modelo do capitalismo.

ascensão até desintegrar-se como uma nuvem na mais alta esfera celeste. Entretanto, sem nos aprofundarmos neste ponto, podemos notar que, ao menos na representação literária, essa desintegração ou integração no todo não significa uma anulação do singular, que em algum nível se manteria, já que, entre muitas outras entidades espirituais, se manifesta a alma de Margarida, que, enquanto ser humano redimido, deveria partilhar destino análogo ao de Fausto.

Mas ainda essa visão se mostra bastante frustrante caso nos leve a ler a conclusão da grande obra goetheana como desfecho automático de um processo que, ao fim das contas, tornaria irrelevante todo o extraordinário movimento que compõe a peça. No entanto, ainda algumas considerações talvez pudessem tornar mais interessantes as possíveis variações quanto ao desfecho parcial, que não necessariamente poderiam alterar o resultado final. Por exemplo, o que poderia representar o inferno e a possibilidade de danação se realmente não houver lugar para sua existência factual na visão de mundo do autor?

Possivelmente o oposto contingente da bem-aventurança final. Ou seja: não a dissolução do eu na unidade de amor – pois o amor é constantemente reafirmado pelo coro de anjos que resgata a alma de Fausto e durante sua ascensão final –, mas sua continuidade indefinida e seu fechamento no anseio egoísta que jamais alcançará a plenitude, já que, tudo indica, no inferno a alma de Fausto manteria sua individualidade. Também o fato de que Fausto tenha escapado disso pode ser visto como mais do que o simples automatismo. Observando a aposta com Mefistófeles à luz de certa tradição filosófica extremamente antiga – ainda que não haja alusão explícita a ela na obra –, parece que o demônio fez mau negócio e só poderia perder, o que justificaria também a confiança de Deus ao fazer, por sua vez, a aposta do prólogo como mais do que a consciência de que passaria por cima de qualquer contrato mediante a força. Se assumirmos a ideia que ao menos desde Agostinho recebeu sua formulação cristã, mas decorre de ideias semelhantes presentes já em Platão e fora da cultura ocidental, de que o anseio humano jamais se satisfaz a não ser na comunhão com Deus, no sentido de um absoluto transcendente – mas também imanente – que não se oporia à concepção mais refinada de panteísmo e tampouco à ideia do Eterno Feminino presente no fim da obra, o pacto de Fausto significava que este só poderia, caso não enganasse a si mesmo, perder ao estar em comunhão com o amor divino, o que dificilmente permitiria sua ida ao inferno.

Para dar continuidade a essa linha de raciocínio, seria preciso, mais uma vez, fazer a opção de leitura que não considera a visão final de Fausto uma terrível distorção da realidade presente, mas o vislumbre de um ideal. Nesse sentido, essa visão de uma sociedade contingente, não inteiramente acabada, mas livre de opressão, “se não segura, ao menos livre” (GOETHE, 2007, p. 981), seria capaz de colocar Fausto em comunicação antecipada com o amor absoluto, abrindo-o para sua redenção, na qual também o amor humano de Margarida não se perdeu.

Mas é indispensável destacar que esta não é uma leitura perfectibilista da trajetória de Fausto, pois esta não aparece como uma condição necessária para a obtenção da harmonia final, o que justificaria sacrificialmente o sofrimento e as vítimas que produziu, muito menos, como um processo histórico positivo. Tal sofrimento e tais vítimas são fruto da ação humana e se mantêm enquanto tal a despeito de qualquer comunhão de amor absoluto que possa existir, o que leva o personagem de Dostoiévski Ivan Karamazov ao discutir com seu irmão Aliocha a mesma visão escatológica e a se revoltar contra a ideia de tal comunhão mesmo que não pudesse se furtar a tomar parte nela. Em todo caso, *Fausto* certamente não é uma obra sacrificial, mas uma profunda representação literária e denúncia de manifestações sacrificiais diversas, partindo do antigo tema do pacto. ■

LUCAS MATTEOCCI LOPES – Doutorando em Letras pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Mestre pelo mesmo departamento. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Configurações do pacto demoníaco: um motivo literário em perspectiva comparada”, ministrado pelo professor Marcus Vinicius Mazzari no segundo semestre de 2017. Contato: lucasmatteocci@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GIRARD, René. *Je vois satan tomber comme l'éclair*. Paris: Grasset, 1999.
- GIRARD, René. *A rota antiga dos homens perversos*. São Paulo: Paulus Editora, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia, primeira e segunda partes*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GOETHELFF, Jeremias. *A aranha negra*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Introdução de Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2011.
- MILLER, Arthur. *As bruxas de Salém*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FORMA ABIERTA EN MODO ÉPICO:

UNA LECTURA DE *GALÁXIAS* DESDE
LA TEORÍA DE LA NOVELA

— JORGE MANZI CEMBRANO

RESUMO

En este escrito se ha ensayado una aproximación a *Galáxias* de Haroldo de Campos basada en la noción de crisis de la objetividad elaborada en la teoría de la novela. Aunque *Galáxias* no sea una novela, hemos argumentado que su teoría, en especial la reflexión sobre los límites de la escritura épica en la modernidad capitalista, puede ofrecer un marco crítico relevante para leer este singular proyecto de nueva prosa. Para ensayar tal aproximación, hemos analizado detenidamente un texto de *Galáxias* escrito en 1966. En términos generales, el presente ensayo fue escrito buscando posibles puntos de contacto entre la teoría de la novela y una teoría de la forma abierta de orientación prosaica.

Palavras-chave: Teoría de la Novela; Haroldo de Campos; *Galáxias*; Forma abierta; Nueva Prosa.

ABSTRACT

In this text we have worked on an approach to Haroldo de Campos' Galáxias based on the notion of crisis of objectivity elaborated within the theory of the novel. Although Galáxias is not a novel, we have argued that its theory, particularly the discussion about the limits of epic writing in capitalist modernity, may offer a relevant critical framework for the reading of this singular new prose project. In order to test such an approach, we have analyzed, at length, a text of Galáxias written in 1966. In its most general level, the present essay was written seeking possible connections between the theory of the novel and a theory of the open form of prosaic orientation.

Keywords: *Theory of the Novel; Haroldo de Campos; Galáxias; Open Form; New Prose.*

CRISIS DE LA OBJETIVIDAD EN LA TEORÍA DE LA NOVELA¹

Comienzo refiriéndome al problema básico de nuestro ensayo: la orientación prosaica y empírica propia de la escritura épica. Y, más específicamente, la crisis moderna de esta orientación. En *Teoría de la novela* (1916), Georg Lukács afirmó que para la escritura épica “el mundo es, en todo momento, un principio fundamental; empírico en su base determinante más profunda, decisiva y trascendental” (2010, p. 38). En otro pasaje, señala que “[e]ste vínculo indestructible con la vida *tal cual es*, la diferencia crucial entre la épica y el drama, es consecuencia necesaria del objeto de la épica: la vida [...]” (idem, p. 39). Condensando al máximo su definición, afirma: “la épica es vida, inmanencia, lo empírico” (idem, p. 47). La novela, para Lukács, correspondería a la forma literaria que intentó retomar, bajo las condiciones de la modernidad burguesa, esta orientación prosaica y empírica propia de la escritura épica. Mikhail Bakhtin, otro de los fundadores de la teoría de la novela, optó asimismo por definir esta forma literaria a partir de su relación abierta con la vida y con el mundo empírico. Según el crítico ruso, la novela se habría apropiado por primera vez de una zona de máximo contacto con el presente: “un contacto vivo con la realidad contemporánea, inconclusa, aún en desarrollo (el presente abierto)” (2014, p. 7, traducción nuestra)². Se trataría de una “nueva zona abierta por la novela para la estructuración de imágenes literarias, esto es, *la zona de máximo contacto* (con la realidad contemporánea) en toda su abertura e inconclusividad” (idem, p. 11, cursivas nuestras, traducción nuestra)³.

A diferencia de Bakhtin, en la teoría de Lukács, que es la línea en la que basaremos nuestro argumento, la abertura de la novela a la objetividad de la vida moderna tiene un carácter problemático. Según el crítico húngaro, y según quienes han intentado seguir su pista, la materia propia de la novela correspondería a la objetividad social propia de la modernidad capitalista⁴. Esta contaría, en palabras de Lukács, como una “segunda naturaleza” que, pese a ser producto de nuestra actividad social, aparece frente al sujeto como algo extraño, cósmico, carente de sentido (cf. LUKÁCS, 2010, p. 56-59)⁵. No obstante, la novela se propondría transformar esta segunda naturaleza en sentido. Pues, como toda gran forma épica, habría hecho suya la siguiente pregunta básica: “¿cómo puede la vida volverse esencial?” (idem, p. 26). No obstante, a diferencia de las formas épicas antiguas, la resolución estética que la novela ofreció a esta pregunta resultó ser particularmente difícil, y, en la mayoría de los casos, negativa.

La novela sería la forma moderna elegida por escritores que aspiran a dar forma orgánica a la totalidad social cuando tal empresa ya no resulta posible. Al respecto, una cita clave es la siguiente: “[l]a novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada,

[1] La base de este texto fue un ensayo escrito en 2017 para el curso “O romance como crise e as crises do romance” dictado por los profesores Jorge de Almeida y Sandra Vasconcelos. Fue un ejercicio relevante para afinar la que sería mi aproximación definitiva a *Galáxias*, ensayada primero en en “La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de Galáxias” (cf. MANZI CEMBRANO, 2019b); y, en una versión más acabada y extendida, en los capítulos 6 y 7 de *Abstração e informalismo depois de 1945*: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos (MANZI CEMBRANO, 2019a).

[2] Versión inglesa: “a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)”.

[3] Versión inglesa: “the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact (with contemporary reality) in all its openendedness”.

[4] Al respecto, ver “Capitalist Epics. Abstraction, totality and the theory of the novel” (CUNNINGHAM, 2010) y *The philosophy of the novel. Lukács, Marxism and the dialectics of form* (BERSTEIN, 1984).

[5] Una cita relevante que permite captar el sentido de su noción de “segunda naturaleza” es la siguiente: “La segunda naturaleza, la de las estructuras creadas por el hombre [...] es un complejo de sentidos – significados – que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un cementerio de interioridades en descomposición hace ya tiempo” (idem, p. 58).

[6] Cita original: “In both possibilities – ‘narrowing down’ and ‘polemical impossibility’ – the work is constituted by failure when judged from the perspective of epic totality, but their essential forms of negativity in this regard are importantly different”.

en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, *pero que aún busca la totalidad*” (idem, p. 49, cursivas nuestras). En tal insistencia se basaría el carácter excesivo de la ambición del novelista. Para sostenerla, tendrá que incorporar la dificultad de su empresa a la forma. Pues, bajo las condiciones modernas, “una totalidad que pueda ser simplemente aceptada” ha dejado de ser un presupuesto de la forma épica:

por lo tanto, las formas deben estrechar o disipar todo a lo que se debe dar forma hasta el punto en que puedan abarcarlo. O bien deben demostrar polémicamente la imposibilidad de la realización de su objeto necesario y la nulidad interna de sus propios medios, introduciendo así la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas. (idem, p. 30-31)

El pasaje citado ha sido recuperado recientemente por David Cunningham para enfatizar que, en la teoría de Lukács, resulta posible identificar dos estrategias artísticas básicas del novelista para enfrentar la dificultad de su empresa. Al respecto, comenta que “[e]n ambas posibilidades – ‘estrechamiento’ e ‘imposibilidad polémica’ – la obra está constituida por una falla cuando juzgada desde la perspectiva de la totalidad épica, pero sus formas esenciales de negatividad presentan, en este aspecto, diferencias importantes” (CUNNINGHAM, 2010, p. 14, traducción nuestra)⁶. La primera, una vía que podríamos llamar minimalista, consistiría en un “estrechamiento” del material hasta llegar a un punto en que el novelista cree poder dominarlo o abarcarlo; la segunda, de carácter maximalista, consistiría en una incorporación masiva de la materia de la vida exterior que revelaría la “imposibilidad polémica” de dar forma a una totalidad épica. En definitiva, sea en su vía minimalista o maximalista, en la teoría de Lukács, la novela es una forma moderna en la que “[t]odas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de medios compositivos” (LUKÁCS, 2010, p. 54).

*

Consideramos que en los pasajes citados arriba aparece esbozado el problema que Theodor Adorno denominará *crisis de la objetividad literaria* en “Posición del narrador en la novela contemporánea” (1954), su intervención más conocida sobre la forma novela. Si Lukács, en su *Teoría de la novela*, se refirió a la producción novelística bajo las condiciones del capitalismo burgués liberal, Adorno actualizará las tesis básicas de tal teoría a las condiciones aún

más adversas del capitalismo tardío, monopolista, que prevalecería durante el siglo XX. De acuerdo al crítico, “[o] impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (ADORNO, 2012, p. 58). Centrándose en novelas de autores como Joyce, Kafka y Proust, Adorno deja abierta la pregunta de si, bajo las nuevas condiciones de impotencia subjetiva y de hegemonía incontestable de la objetividad social propias del capitalismo tardío, los propios presupuestos históricos de la novela no habrían encontrado ya su límite o fin de línea.

Siguiendo la pista de Lukács, para Adorno la materia propia de la novela refiere a un conflicto entre subjetividad y objetividad social cosificada (“segunda naturaleza”). No obstante, en la medida en que el proceso de la reificación avanza, y la superficie social se torna más y más impenetrable, cada vez resultaría menos convincente una empresa artística definida por la ambición de transfigurar la vida exterior en “esencia”. A partir de cierto momento histórico del proceso de reificación, “[s]e o romancista quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (idem, p. 57). Así, siguiendo el argumento de Adorno, bajo las condiciones del capitalismo tardío, sería una ingenuidad iniciar una empresa épica apostando, a la Bakhtin, por abrir una “zona de máximo contacto” con el mundo empírico tal como este se presenta frente al sujeto, con la vida *tal como ella es*. En definitiva, de Lukács a Adorno, la noción de crisis de la objetividad literaria referiría a una dificultad cada vez mayor de sostener estéticamente la orientación prosaica y empírica característica de la gran escritura épica.

En su ensayo, Adorno enfatiza que, como respuesta formal a esta crisis de la objetividad, algunos novelistas claves de inicios del siglo XX minaron la posición distanciada que había caracterizado a la figura del narrador. Al respecto, recordemos que, en la teoría de Lukács, la novela es la forma propia de la “madurez viril”, es decir, una forma sostenida por una perspectiva madura y distanciada en relación al material presentado (cf. LUKÁCS, 2010, p. 80-82). La distancia madura del narrador implicaba, para Lukács, una conciencia respecto a la imposibilidad de conciliar la objetividad social moderna con una noción orgánica de sentido⁷. Desde su posición distanciada, el novelista reconocerá una “victoria final de la realidad” por sobre orientaciones meramente subjetivas (idem, p. 81). Adorno, dando una vuelta de tuerca adicional a la teoría de Lukács, argumenta que, en las novelas que han procesado de manera más lúcida la presión creciente de la objetividad social, la posición distanciada del narrador de la novela habría entrado por su vez en crisis, siendo reducida o

[7] Dice Lukács: “la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad pero que, desprovista del mismo, la realidad se desintegraría en la nada de la inesencialidad”. (2010, p. 84)

colapsada por diversos procedimientos formales: *shocks*, mixturas temporales, montaje, movimientos constantes del punto de vista, reflexiones permanentes que interrumpen el flujo del relato, irrupción de la objetividad reificada en la propia intimidad del monólogo interior (ADORNO, 2012, p. 61-63).

De modo que, siguiendo a Adorno, la crisis de la objetividad presionaría al sujeto estético a abandonar presupuestos básicos de la escritura épica, forzándolo a asumir una nueva impotencia: “[o] sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas” (idem, p. 62). Novelas como las de Joyce y Kafka revelarían la primacía aplastante de una objetividad social extraña, incluso en aquellos espacios en los que el sujeto burgués liberal se consideraba a salvo: su esfera privada, su conciencia personal. Para Adorno, las novelas que aún importarían en esta fase posliberal del capitalismo funcionarían como “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido”. Una literatura que atestigua “o que sucedeu ao indivíduo da era liberal”. Este tipo de escrituras épicas, realizadas en fin de línea, contarían para Adorno como “epopeyas negativas” (idem, p. 62-63).

*

El argumento que presentaremos en las secciones siguientes responde a una estrategia general que tiene un carácter programático: creemos que la noción de crisis de la objetividad literaria, propuesta originalmente por Lukács, y actualizada en una versión más extrema por Adorno, puede servir como base para reflexionar sobre las posibilidades de la escritura épica al interior de la modernidad capitalista, más allá de su fase liberal clásica (siglos XVIII-XIX). Esta base podría ser aprovechada por una teoría crítica de la prosa literaria no restringida a la forma novela. Pues, si nos restringimos a la novela, una agudización de la crisis de la objetividad contaría como un posible fin de línea. No obstante, creemos que esta misma situación ha sido un punto de partida para autores que han apostado por nuevas formas, quizás mejor afinadas que la novela a las condiciones del capitalismo tardío posliberal que, en diversas modalidades, ha prevalecido durante los siglos XX y XXI. Para ensayar esta posibilidad, nos referiremos a *Galáxias*, el proyecto de nueva prosa que Haroldo de Campos inició a mediados de los 60.

FORMA ABIERTA EN MODO ÉPICO

Galáxias ciertamente no es una novela. Las coordenadas histórico-

artísticas en las que se enmarca corresponden a los debates sobre forma abierta propios de la década de 1950 y 1960. Estos debates tuvieron un carácter transversal entre las artes, con manifestaciones en música, artes plásticas y literatura. En su importante ensayo “A arte no horizonte do provável” (1963), escrito poco antes de iniciar el proyecto *Galáxias*, Haroldo de Campos se refirió en detalle al tipo de obras que suscitaban tales debates: nuevas formas que, en diferentes medios artísticos, se propusieron incorporar programáticamente el acaso y la contingencia a la forma artística⁸. Al respecto, me parece importante indicar que, en la época, el acaso funcionó como una categoría estética compleja que permitió a artistas y críticos apuntar hacia nociones como contingencia, accidente y pérdida de control. Adicionalmente, en muchos casos, permitió defender una nueva abertura del arte hacia la vida cotidiana. En tal sentido, fue una categoría clave para cuestionar, tanto en la práctica artística como en la teoría estética, el principio riguroso de autonomía que fundamentó buena parte de la producción modernista de las décadas que siguieron a 1945⁹.

Creemos que una dialéctica entre forma artística y acaso – una que habría sido procesada y concebida de diversos modos – funcionó como el motor básico de las formas abiertas (y de las poéticas abiertas) que, a partir de los 60, se tomaron la escena de vanguardia¹⁰. En lo que refiere a nuestra argumentación, es relevante indicar que muchos de los elementos que asociamos, en la sección anterior, a la crisis de la objetividad (p.e. inorganicidad, pérdida de distancia frente al material, imposición de la objetividad sobre las intenciones subjetivas, impotencia del sujeto estético) se tornaron problemas centrales para los artistas de la forma abierta de la década de 50 y 60. Adicionalmente, considero que, en muchos casos – pienso en John Cage, Pierre Boulez, Robert Rauschenberg, Hélio Oiticica y el propio Haroldo de Campos –, tales problemas fueron procesados en una llave más bien optimista: no como un fin de línea sino como una nueva aventura o programa artístico; como un nuevo punto de partida para formas abiertas. Por último, quiero indicar que una de las líneas principales del programa artístico “abierto”, una que mostró estar particularmente activa durante los 60, apuntó decididamente, tal como lo había hecho antes la novela, en dirección a la vida cotidiana, buscando incorporar a la forma la materia heterogénea proveniente del afuera prosaico.

A mi juicio, es dentro de las coordenadas de una *forma abierta de orientación prosaica*, que habría que entender el proyecto original de *Galáxias*. Sus principios básicos fueron condensados de modo notable por Haroldo de Campos en un breve texto publicado en 1964, en la revista *Invenção*, titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. En este texto, que no fue incluido en la edición definitiva de la obra (1984), ni en ninguna de las ediciones posteriores, el autor definió *Galáxias* como un proyecto de “nova prosa” que funcionaría como un *work in progress* de carácter serial¹¹. Haroldo de Campos

[8] El autor refiere a la producción contemporánea de Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen, a la propia poesía concreta, al neconcretismo de Lygia Clark, entre otros. Respecto a la teorización de estas nuevas formas, se refiere con aprobación a la categoría de “obra abierta” que Umberto Eco popularizó a inicios de los 60 (cf. CAMPOS, 2008).

[9] Respecto al peso que tuvo cierta doctrina de la autonomía artística en la producción tardo-modernista del período pos-1945, ver *A singular modernity* (JAMESON, 2012).

[10] La bibliografía sobre el tipo de prácticas artísticas que aquí llamamos formas abiertas es amplia. No obstante, indico aquí algunas lecturas básicas que han orientado nuestro argumento: “A poética da obra aberta” (Eco, 2013); *Silence. Lectures and writings* (CAGE, 2015); “Álea” (BOULEZ, 2008). En lo que refiere a la problemática de la forma abierta en la producción literaria, un libro que me parece fundamental es *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (PERLOFF, 1999).

[11] cf. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa” (CAMPOS, 1964).

[12] He comentado detenidamente la relevancia del epígrafe de *Le Livre* para entender el proyecto original de *Galáxias* en *Abs-tração e informalismo depois de 1945*: de Pedrosa y Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos (MANZI CEMBRANO, 2019a). Ver capítulo 6, especialmente p. 263-268.

se propuso completar, aproximadamente, 100 textos en prosa, publicando muestras de la obra, aquí y allí, durante el proceso de escritura. Si bien cada texto contaría como una unidad singular e irreplicable, permitiendo una lectura autónoma, formaban asimismo parte de un conjunto serial que obedecía a un mismo programa: cada uno debía limitarse estrictamente al espacio de una hoja o plano, siguiendo ciertos principios básicos en lo que refiere al asunto, al material y a la modalidad en que este podía ser incorporado y organizado. El autor definió *Galáxias*, por primera vez, en los siguientes términos:

prever um livro. de cem páginas. ou cerca de. [...] tudo anônimo e personalíssimo. [...] as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologia. coisas, gentes, visões. contextos. conexos. sem principiomeio-fim. [...] o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um novo realismo [...] tout au monde existe pour aboutir à un livre mallarmé. (CAMPOS, 1964, p. 112)

Las ambiciones épicas implícitas en este pasaje me parecen evidentes. El texto cierra con un epígrafe (“tout au monde existe pour aboutir à un livre”) tomado del ambicioso, e inconcluso, proyecto prosaico iniciado por Stéphane Mallarmé bajo el título de *Le livre*¹². Tal epígrafe desmesurado sirvió a Haroldo de Campos de consigna para iniciar un proyecto definido como una “nova prosa” que, a la Bakhtin, pretendía abrir y sostener una zona de máximo contacto con la realidad contemporánea, dando inicio, tal vez, a un “novo realismo”. Es decir, el autor se proponía retomar, a mediados de los 60, la orientación prosaica y empírica propia de la gran escritura épica. Entre las dos vías apuntadas por Lukács para la épica moderna, la nueva prosa que Haroldo de Campos se propuso ensayar en *Galáxias* se inscribía, claramente, en la vía maximalista: dar forma, en cada uno de los textos, al material heterogéneo, contingente y masivo proveniente de la vida cotidiana. No obstante, como podemos notar, no optó por ensayarla desde la forma novela. Tampoco se propuso retomar formas propias de la tradición lírica. Lo que propuso fue una forma prosística sin precedentes claros en la tradición literaria que denominó, simplemente, “nova prosa”.

Los 25 textos de *Galáxias* publicados durante los 60 en la revista *Invenção* – que son los que mejor responden al proyecto definido por el autor en 1964 – parecen soportes literarios capaces de incorporar cualquier tipo de material recogido a lo largo de un gran viaje cosmopolita por ciudades como

París, Granada, Madrid, Praga, Colonia, Stuttgart, Nueva York, Roma, Ciudad de México. Materiales encontrados fortuitamente en calles, bares y restaurantes, en museos y en espectáculos, en estaciones de tren, en aviones y en hoteles. Afinado con las tendencias propias de la neofiguración y del *pop* de mediados de los 60, el autor dio prioridad a aquello que presentaba cierto carácter *readymade*: anuncios, letreros, imágenes espectaculares y estimulantes, etiquetas y envoltorios de mercancías, muros rayados, *slogans*. Como en un *collage*, el material prosaico parece haber sido arrancado de su contexto original y distribuido, o arrojado, de modo crudo y semi-aleatorio, sobre los planos en prosa de *Galáxias*. No obstante, en lo que sigue intentaremos mostrar que una lectura atenta de los textos revela que todo este material ha sido objeto de una serie intrincada y compleja de mediaciones. Un tipo de mediaciones que, sin embargo, no cancela la sensación de aleatorismo y crudeza que la textura de *Galáxias* produce.

*

A modo de cierre de esta sección, quisiera insistir en que, a mi juicio, la definición original de *Galáxias* como un proyecto de nueva prosa orientada hacia la vida cotidiana, presentada en “dois dedos de prosa...” (y omitida en la edición definitiva de la obra), resulta clave para intervenir en los debates que han marcado su fortuna crítica. Pues, en buena medida, esta se ha dividido entre quienes han buscado afiliar *Galáxias* a la tradición de la poesía y de la lírica, leyéndola desde el lado de Mallarmé, y quienes han preferido afiliarla a la tradición de la narrativa y de la épica, leyéndola desde el lado de Joyce. Respecto a la primera línea, podemos destacar los trabajos de Andrés Sanchez Robayna, Gonzalo Aguilar y Marcos Siscar. Respecto a la segunda, una que insiste en el carácter prosístico y prosaico de la obra, destacamos la aproximación de Paulo Leminski, Luiz Costa Lima y Marjorie Perloff¹³. Entre estas dos líneas, creo que ha sido la primera, la mallarmeana, que ha terminado imponiéndose en la fortuna crítica. En este sentido, insistir en la concepción original de *Galáxias* podría, tal vez, reabrir la posibilidad de una recepción crítica desde el lado de la prosa literaria, dando continuidad a la línea que Costa Lima había iniciado, de modo productivo, a fines de los 80. A modo de ejercicio en esta dirección prosaica, propongo dedicar la próxima sección, la última de nuestro ensayo, a una lectura atenta de un texto específico de *Galáxias*, cuya orientación épica resultará evidente.

EL TEXTO 24 (1966)

El texto 24 (“a liberdade”), escrito en 1966, se sitúa en Nueva York.

Comienza estableciendo una relación irónica con la gran tradición épica. Sobre la cubierta de un barco, desde una perspectiva panorámica que permite ver el “skyline de manhattan”, el locutor haroldiano abre con una descripción de la Estatua de la Libertad: “a liberdade tem uma cor verde verdeverdoso um ectoplasma verde fluoresce do cobre iluminado pois falo da estátua de cobre esbugalhado da estátua que assoma agora quase para dentro do barco gigante de coroa estelar lampadifária ai parthenos éssomai” (CAMPOS, 1984, s.p.). Yuxtapuesta a la diosa griega Parthenos, el locutor invoca la estatua neoyorquina como un rapsoda buscando inspiración para iniciar su relato. No obstante, la dificultad de la empresa épica resultará evidente ya en las primeras líneas. Comparada con una puritana menopáusica, la nueva musa parece venirse encima de la cubierta del barco, sugiriendo que, en este texto neorrealista, no será posible sostener ningún tipo de distancia estable, mínimamente confiable, frente a la objetividad incorporada. En lugar de inspirar un relato con comienzo, medio y fin, lo que resulta es una prosa densa y quebradiza:

mas esta robusta amazona de cobre parece para sempre gelada numa precoce menopausa de pátina cinzaverde puritana de olheiras cavadas mr.assamoi ou mr.anoma retintos no terno grafite dançavam o twist com uma platinloura da costa do marfim para este sim para este pique-nique sur l'eau a tocha parecia um falo emborcado e flambava luz láctea vejam a famosa skyline de manhattan downtown manhattan bastidores acesos revezando quadros e esquadros contra o horizonte garrafa mondrian me fecit mr.anoma ou mr. assamoi no hully-gully agora rindo de dentes perfeitos come-se alguma coisa como frango frio e de-sossado algo macio desmanchado no palato deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway vladimir lorca voznies-siênski mas antes de todos sousândrade estiveram aqui uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser uma sanduíche de pizza com muito ketchup (idem., s.p., destacados míos)

En esta textura cubista, el juego de apariciones y colapsos de perspectiva exige del lector un ejercicio constante de acomodaciones que, como veremos, no resulta fácil de clarificar. Un primer principio formal al que podemos apuntar, para orientar la lectura de esta extraña prosa, refiere a la escena ficcional desde la cual el locutor habla: en este caso se trata de una cubierta de barco, frente al *skyline* de Manhattan. Ha sido marcada por deícticos de tiempo y lugar, como en “pois falo da estátua [...] que asoma *agora* quase

[13] cf. “Haroldo de Campos: a transpoética” (AGUILAR, 2005); “Estrelas extremas: sobre a Poesia de Haroldo de Campos” (SISCAR, 2010); “A micrologia da elusão” (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1979); “Prosa estelar” (LEMINSKI, 2012); “Capítulo VI: Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos” (COSTA LIMA, 1989); “‘Concrete prose’ in the nineties: Haroldo de Campos’s *Galaxies* and after” (PERLOFF, 2001).

para dentro do barco”; o bien, cuando el locutor afirma que un baile *twist* es realizado “para este sim para este pique-nique sur l’eau”. Notemos que esta escena ficcional define para el locutor una perspectiva panorámica desde la cual puede indicar diferentes puntos turísticos de la ciudad (“vejam a famosa skyline de manhattan downtown [...] para além deve ser battery park e aquela reta ali e broadway”). El tono es coloquial, sugiriendo una conversación libre sobre cubierta. Es posible entender esta situación como una escena cero de la ficción, un eje mínimo en torno al cual las imágenes, figuras y frases del texto gravitan; una escena hacia la cual podemos, con grados variables de certeza, reconducirlas¹⁴. Asimismo, nos permite, como lectores, confrontar imaginariamente al locutor haroldiano como una figura personal que se presenta hablando en escena. No obstante, afirmar que la escena ficcional desde la que nos habla contaría como la perspectiva más estable de este texto no quiere decir que se trate de una instancia confiable.

Leyendo con mayor atención el pasaje citado, podemos notar una serie de detalles formales que tornan problemático el estatuto de tal escena ficcional. Su fragilidad y volatilidad ha sido marcada, sutilmente, en las dudas del locutor al presentarla (“para este *sim para este pique-nique sur l’eau*”), como si fuese necesario, a cada vuelta de frase, confirmar que la escena aún está ahí. Hacia el final del pasaje citado, se introduce una extraña oración: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser...”. Si con tal oración el autor pretendiese imitar un discurso directo, cotidiano, que está ocurriendo sobre la cubierta del barco, podría aparecer del siguiente modo: “flanando por washington square and environs você comerá, se quiser, uma pizza hot-dog, o que vem a ser um sanduíche de pizza com muito ketchup”. No obstante, tenemos lo siguiente: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser um sanduíche com muito ketchup”. Antes que un discurso directo esto parece el resultado de algún proceso técnico cuya materia prima serían discursos cotidianos. Discursos que, antes de ser incorporados al plano, han sido sometidos a cortes y re combinaciones a nivel de la frase.

Dispuesta o re combinada del modo en que aparece, la oración presenta absurdos lógico-sintácticos: “sanduíche com muito ketchup” aparece como una frase subordinada que califica a “washington square and environs”, definiendo lo que tal zona de la ciudad “vem a ser”. Interpretar estas relaciones en términos semánticos sería un disparate. No obstante, ignorarlas, pasarlas por alto, no sería una solución. Pues, aunque puedan parecer accidentales, insignificantes, o simplemente absurdos, este tipo de desajustes formales son relevantes para captar el sentido de la forma que define esta nueva prosa. Bien vistas, este tipo de oraciones desconfiguradas ponen en duda el estatuto ficcional del locutor haroldiano en tanto figura personal que nos habla en

[14] Indico algunos ejemplos de frases dispersas por el texto que podrían entenderse como una locución coloquial situada en la cubierta del barco: “falo da estátua [...] que assoma agora para dentro do barco [...] vejam a famosa skyline de manhattan [...] deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway [...] uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square [...] e não me diga que estes americanos não sabem devorar [...] mas quem quiser poderá também ver uma velhota de coque [...]” (idem, s.p.).

[15] Dicho esto, agreguemos que, contra lo que podría esperarse de un autor formado en la poesía concreta, aquí tales cortes y re combinaciones no han tenido por resultado una forma racionalmente organizada sino, más bien, formas que producen una sensación de desconfiguración, de accidente, de pérdida de forma y de sentido.

tiempo presente desde la cubierta de un barco. Al examinarlas y presionarlas, comenzamos a percibir que en los textos de *Galáxias* intervienen procesos operacionales que tendrían lugar más allá de la escena ficcional, a espaldas de su locutor. La oración desconfigurada que citamos, y muchas otras de la obra, parece ser el *resultado* de algún tipo de edición, de cortes y re combinaciones, que no coincidiría con el tiempo-espacio de la ficción. El resultado de *procedimientos operacionales*. Es posible que la escena del barco funcione, en el texto 24, como última instancia *de la ficción*; pero no sería la última instancia en términos de las operaciones y procedimientos a las que el material ha sido sometido. Considero que, en esta nueva prosa, junto a la perspectiva ficcional y personal del locutor, tendríamos una perspectiva puramente operacional e impersonal, de la que provienen cortes y re combinaciones¹⁵.

Para cerrar nuestro primer acercamiento a la textura de *Galáxias*, examinemos una segunda oración del pasaje citado al inicio de esta sección: “*come-se* alguma coisa como frango frio e desossado algo macio desmanchado no palato”. ¿Quién come este pollo? ¿El locutor estaría describiendo hábitos culinarios neoyorquinos o estaría refiriéndose a lo que él mismo está comiendo, aquí y ahora, en este *pique-nique sur l’eau*? Podríamos suponer que si habla de la sensación de ternura de un pollo en el paladar es porque lo está comiendo, o porque lo ha comido. Si se trata del propio locutor, ¿por qué producir un efecto de indeterminación? No imaginamos al locutor haroldiano realizando un gesto semejante en lo que refiere a su propia habla. Cuando quien habla es él, suele marcar su dicción con la primera persona, distinguiéndose de cualquier otro: su habla no corresponde a un “fala-se”. No obstante, cuando en *Galáxias* se presentan vivencias urbanas de alcance masivo, posibles de ser experimentadas por cualquiera, suele optarse por una presentación indeterminada e impersonal. Esta corresponde, en el texto 24, y en muchos otros textos de la obra, a la perspectiva de un turista anónimo, un *everyman*, un cualquiera. Por ejemplo, recuperando la oración desconfigurada que ya hemos comentado, corresponde a la perspectiva del turista (“você”) que “comerá se quiser” una “pizza-hot-dog” paseando por la ciudad. ¿Quién es el “você” de esta oración? ¿Es el locutor interpelándose a sí mismo en segunda persona anticipando lo que hará? ¿algún interlocutor sobre la cubierta del barco? ¿el lector? En lugar de responder estas preguntas con exactitud, lo que me interesa aquí es sugerir que, a diferencia del sujeto del habla (el locutor), que suele definirse en primera persona, en *Galáxias* existiría una estrategia formal, sistemática, de construir al sujeto de la vivencia urbana como un sujeto indeterminado. ¿Quién come? ¿quién ve? ¿quién oye en la ciudad? Cualquiera.

Habiendo identificado esta tercera perspectiva, la del turista anónimo, hemos completado un esquema tripartito que puede resultar orientador, de modo general, para leer los textos de *Galáxias*. Una 1ª perspectiva,

protagónica e histriónica, correspondería a la perspectiva del locutor que habla, en primera persona, desde un aquí y ahora ficcional (en nuestro texto se trata del aquí y ahora de una cubierta de barco frente al *skyline* de Manhattan); una 2ª perspectiva correspondería a la perspectiva también ficcional de un turista anónimo, un agente o dispositivo que sirve de punto de vista o foco para presentar vivencias urbanas de carácter impersonal; y, por último, una 3ª perspectiva, que podríamos llamar *operacional*, desde la cual provendrían procedimientos técnicos de corte, combinación y recombinación que, estrictamente, no coinciden con ninguna de las perspectivas ficcionales presentadas en el texto, correspondiendo más bien a un sujeto o autor implícito que funcionaría como editor, compositor o constructor impersonal.

*

En la segunda mitad del texto 24 podemos notar un cambio abrupto en la perspectiva dominante. Si al inicio se impone, con alguna estabilidad, la perspectiva panorámica del locutor desde la cubierta del barco, en cierto punto del texto pasamos a la perspectiva frontal, a nivel de la calle, del turista que “comerá se quiser” una “pizza-hot-dog” paseando por “washington square and environs”. Si bien esta ya había sido anticipada por el locutor, en registro conversacional, desde la cubierta, ahora seremos introducidos de golpe en el tiempo-espacio que correspondería a la perspectiva del turista. El locutor lo interpela en segunda persona, asumiendo el rol de guía turístico. Notemos, adicionalmente, que la actitud que espera de este turista (y del lector) respecto a la objetividad urbana que le presentará es una de admiración:

admire este volcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira a miss de pernas rasouradas a pétala gilete trança pela quinta avenida perto de macdougall alley artelhos dourados na calçada ninfa do cimento armado muslos glabros movendo a minissaia mas quemquiser poderá também ver uma velhota de coque e saio de praia portando descalça sua sacola de hortaliças ou ninfetas de short brunindo as coxas na praça washington (idem, s.p., cursivas mías)

La primera imagen de la secuencia evidencia que nuestro guía no nos ha invitado a un *tour* convencional por Manhattan: “admire este volcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira”. ¿Qué tipo de objeto es este? ¿sería una imagen para referir a alguna paseante tan *sexy* como un volcán y tan estimulante como una mercancía en su envoltorio plástico? La metáfora no es sutil, pero al menos estaría dentro del registro semántico de las

imágenes que le siguen: una “miss” con piernas depiladas, una “pétala gilete” que camina por la Quinta Avenida, “artelhos dourados na calçada”, “ninfa de cimento armado”, “muslos glabros movendo a minissaia”. Con el punto de vista anclado ahora a nivel de la calle, vemos estas figuras como si estuviesen frente a nosotros, como una secuencia de apariciones urbanas diferentes. En principio, podríamos confrontarlas como si fuesen “as coisas como se passam no olho” de un turista cualquiera (cf. CAMPOS, 1964, p. 112). Las escalas de las imágenes varían: en algunas tenemos una figura completa, en otras visiones parciales o *zooms* (muslos, dedos de los pies). No obstante, si comenzamos a mirar hacia atrás, a comparar imágenes presentes con imágenes precedentes, poniéndolas en relación en nuestra mente, como si compusiesen un mosaico dinámico, lo que emerge es una sensación vaga de recurrencia. ¿No serían todas estas apariciones cifras de la misma figura? ¿Una paseante sensual que ya pasó, y que retornaría en duplicaciones que simulan ser apariciones o eventos cotidianos presentes y diferentes? En tal caso, la misma paseante habría aparecido cinco veces, como cinco objetos diferentes, cada uno visto desde otro ángulo.

En estas texturas condensadas y estimulantes, que encontraremos por decenas a lo largo de *Galáxias*, se ha introducido cierto elemento repetitivo de difícil definición. No es una repetición exacta, sino más bien una vaga impresión de recurrencia, de algo que estaría repitiéndose o retornando en imágenes aparentemente diferentes. Al comentar otro texto de la obra, a Marjorie Perloff le pareció importante realizar una distinción formal: contra las apariencias, el material prosaico en estos textos no correspondería al “evento en sí mismo sino la respuesta mediada y la *regurgitación de ese evento*” (PERLOFF, s.d., s.p., cursivas mías). La crítica estadounidense sugiere que aquello que aparece en *Galáxias* como evento fortuito debiese ser pensado, más bien, como una regurgitación, algo que habría sido arrojado al texto luego de pasar por algún tipo de procesamiento o mediación.

Al referirse a esta mediación como una “regurgitación”, Perloff dirige nuestra atención hacia aspectos sutiles de la forma. Estaríamos frente a alguna modalidad inusual de memoria o de recolección de vivencias prosaicas que, como un reflejo fisiológico, tendría algo de espasmódico o semiautomático. Notemos que la idea de regurgitación conserva, asimismo, la noción de una distancia mínima en relación al material. No se trataría de contingencia bruta, sino de una devolución de materiales que no han sido del todo procesados por quien compone estas formas. De allí el aspecto crudo, intenso, insuficientemente digerido, de buena parte del material cotidiano que encontramos en *Galáxias*. Por último, la imagen de una regurgitación sugiere que la forma general resultante de este modo de recolección masiva tendría cierto carácter informe. Si Perloff estuviese afinada en su comentario,

tendríamos que corregir nuestra primera impresión (de turistas aprendices): en lugar de cosas “como se passam no olho” estaríamos frente a una modalidad singular de recolección y reaparición. Y, adicionalmente, tendríamos que indicar otra singularidad de *Galáxias*: el resultado de este proceso semiautomático de recolección prosaica es presentado por el locutor *como si* fuesen eventos presentes y espectaculares. Pretende construir encuentros entre lector y objetividad en una modalidad que debiese ser admirada. Lo que podría ser presentado como mera cotidianeidad adquiere así una densidad espectacular que puede provocar fascinación. Pero también hastío. En cualquier caso, me parece relevante notar que, en *Galáxias*, la perspectiva llamada a admirar y a ser capturada por esta objetividad moderna, estimulante y repetitiva, es la del turista anónimo, la perspectiva del *everyman*.

*

El caso parece ser diferente en lo que refiere a la perspectiva del propio locutor, quien, a lo largo de la obra, da claras señales de superar en astucia y en recursos al turista impersonal de *Galáxias*. Su asombro parece reservado no a pseudo apariciones urbanas sino a una singular clase de superficies o soportes. Hacia el final del texto 24, el locutor nos conduce hacia el interior de la Bolsa de Valores de Nueva York. Este es descrito de un modo que evoca las estructuras circulares de la *Divina Comedia*: doce círculos en el salón principal y seis en el salón lateral. En cada círculo una pantalla negra muestra el valor de las acciones de 75 empresas:

setenta e cinco diferentes ações cabendo a cada círculo american can abbott laboratories boston edison campbell soup corn products crown zellerbach gimbel bros grand union polaroid united fruit canadian pacific continental oil general foods philips petroleum reynolds metals bethlehem steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora (CAMPOS, 1984, s.p.)

Este pasaje corresponde al cierre exacto del texto 24. Aquí, al ver pantallas negras que procesan información del afuera, arrojándola sobre superficies planas en una lógica automatizada, quien parece capturado y asombrado es el locutor. Vemos estas pantallas desde su punto de vista, desde sus asociaciones e ideaciones.

Antes de comentar la orientación de tales asociaciones e ideas, quiero referir al problema que me parece más importante de este pasaje: el locutor haroldiano revela con entusiasmo lo que, *para él*, contaría como análogo pertinente, o modelo relevante, para los textos neorrealistas de su “livro”. Como ya hemos mencionado, *Galáxias* fue proyectado como una serie de textos que incorporarían y procesarían, masivamente, contingencia prosaica. Si bien cada texto resolvería el problema de modo singular y único, pueden ser considerados idénticos en lo que refiere al programa básico. Su heterogeneidad sería, al mismo tiempo, homogeneidad (“este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha...”). Del mismo modo, el gran “quadro negro” de la Bolsa de Nueva York, luego de procesar información comercial compleja y heterogénea, presenta diferentes órdenes con los valores de numerosas empresas, variándolas de tiempo en tiempo, siempre sobre el mismo soporte.

Que el locutor sugiera que superficies que procesan información comercial del afuera son un modelo pertinente para sus planos en prosa tiene, a mi juicio, implicancias relevantes para captar la singularidad de la vía neorrealista que estaba siendo ensayada en *Galáxias* a mediados de los 60¹⁶. Esta ya no tendría por modelo la imitación de aquello que un sujeto podría ver *verticalmente*, de pie, frente a la naturaleza o frente a la ciudad. Es decir, la fascinación de un artista como Haroldo de Campos, y de su locutor ficcional, no recaería sobre el tipo de perspectiva verticalizada, a nivel de la calle, en la que el *everyman* de *Galáxias* ha sido fijado (¿e idiotizado?). A mi juicio, la nueva perspectiva ensayada por el escritor paulista se orientaría a superar las limitaciones del modelo vertical de un realismo anterior, intentando una apropiación estética del tipo de procesos operacionales que estarían presentes, por ejemplo, en telas o pantallas que procesan masivamente materiales de la vida cotidiana. Aunque los resultados artísticos de tal apropiación hayan sido desiguales, variando de texto en texto, considero que se trata de la vía más promisoría entre las ensayadas en esta obra. Cuando elaborada de modo lúcido, abriría posibilidades de mapeamiento cognitivo, posibilidades de totalización épica, indisponibles para la perspectiva vertical propia de un paseante urbano. Diferenciándolo del modelo anterior, podríamos sugerir que, a mediados de los 60, *Galáxias* habría practicado un neorrealismo de *base horizontal* inspirado en superficies planas que procesan y distribuyen, en una lógica semiautomática, materiales heterogéneos provenientes del afuera prosaico¹⁷.

Pero volvamos al pasaje citado y al cierre de nuestro texto 24. Al descubrir en la pantalla de la Bolsa de Valores un modelo pertinente para su libro, el locutor entra en un estado de recepción extático. Llama “constelação móvel” al gran “quadro negro” que presenta valores de empresas: una constelación que cambia sus “órdenes” con un tintineo metálico dejando una “esteira luminosa”. Como bajo el efecto de una revelación, parece dirigir su pensamiento hacia

[16] El argumento que sigue ha sido inspirado por “Other criteria”, un ensayo seminal de Leo Steinberg (1975) sobre cierta modalidad de neofiguración que, inspirada en artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, ganó peso en las artes visuales de la década de 1960. Recomiendo su lectura, y relectura, a quien se interese por el retorno de la figuración y de la materia cotidiana a las prácticas artísticas que siguieron a la crisis del arte moderno y abstracto del período pos-1945.

[17] Respecto a la posible transición desde una figuración basada en modelos verticales a una figuración de base horizontal, ver, asimismo, “The flatbed picture plane” (STEINBERG, 1975, p. 82-91).

alguna visión constelar con la que, tal vez, el texto podría haber concluido, resolviéndose en llave epifánica. Pero no es esto lo que ocurre. Antes de alcanzar tal visión, la línea de comentario del locutor es interrumpida abruptamente por una oración en inglés: “este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora”.

El efecto del montaje es, me parece, anticlimático y sutilmente irónico. Al ser insertada en esta secuencia, la oración *readymade* (“when the circuit learns your job...”) sugiere que, contra las inclinaciones cósmicas del locutor, estos textos épicos podrían estar procesando, con dificultad, problemas estéticos derivados de procesos de automatización que amenazan ciertas estrategias simbólicas y modos de producción artística. Este montaje de cierre funciona como un comentario impersonal, e inesperado, que deja al locutor haroldiano en mal pie. Yuxtapuesto a la frase *readymade* puede figurar como un Quijote de la era electrónica: un sujeto que, pese a exhibir gran astucia y recursividad, se obstina en interpretar las nuevas formas (electrónicas y automáticas) bajo lentes y modos de recepción constelares y cósmicos que han perdido su fundamento histórico. Tal gesto irónico, que proviene del autor implícito, resulta notable. Muestra que, a mediados de los 60, Haroldo de Campos manejaba un humor fino y autoirónico. Un texto como el que hemos comentado sugiere que algo habría en la materia histórica de *Galáxias* que se resiste a las inclinaciones subjetivas de su locutor ficcional.

Notemos, adicionalmente, que este montaje, que ocurre a sus espaldas, no deja indiferente al locutor. Lo impacta, alterando reflexivamente la dirección de su pensamiento: si venía siguiendo una dirección ascendente, luego de ser interrumpido por la oración *readymade*, se reorienta hacia el momento presente, en un tono menos exaltado, más oscuro y meditativo (“agora agourora”). No obstante, no sabemos hacia dónde se dirigirían las nuevas ideaciones del locutor, pues estas han sido, a su vez, interrumpidas por el límite del texto. Frente a tal cierre, también abrupto, lector y locutor quedamos pensando qué podría significar que una superficie que arroja valores comerciales sea un análogo pertinente para los textos de esta nueva prosa. ¿Cómo leer o interpretar una serie de soportes literarios que, tras procesar masivamente material del afuera, lo arrojan de vuelta en una modalidad que parece semiautomática? Por otra parte, ¿cómo confrontar los impulsos cósmicos del locutor ficcional, que cumple el rol de Virgilio en *Galáxias*, una vez que el propio autor implícito presenta, aquí y allí, gestos irónicos hacia su figura?

Si el locutor haroldiano, como un Quijote de la era electrónica, ve constelaciones que dejan estelas luminosas en el lugar de superficies que procesan valores comerciales, ¿no podríamos pensar, siguiendo la línea de

lectura más desencantada sugerida por el montaje final, que las texturas difíciles que hemos comentado en este ensayo estarían más cerca de un registro técnico-estadístico que del registro cósmico que el locutor suele preferir? Si siguiésemos una línea como esa, se abriría la posibilidad de leer esta nueva prosa contra, o a contrapelo de los impulsos extáticos propios del locutor haroldiano. Una lectura que, tal vez, captaría cierto triunfo subrepticio de la objetividad prosaica, del realismo, sobre las tendencias subjetivas del locutor (que, insistamos, es una figura ficcional).

Pero no ha sido esta la estrategia de lectura más común en la fortuna crítica de la obra, ni fue la que su propio autor incentivó una vez que la versión definitiva de *Galáxias* fue publicada a mediados de los 80. Como es bien conocido, retrospectivamente, Haroldo de Campos desautorizó la orientación épica o neorrealista con la que había iniciado su proyecto de nueva prosa. Dijo en 1984: “hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo [*Galáxias*] como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica” (Campos, 1984, s.p.). Implícitamente, en esta declaración el autor reconocía – y creo que con justicia – que la orientación épica de *Galáxias* no habría alcanzado una realización estética satisfactoria. Considerando el trayecto como un todo, habría dado lugar a una aventura más bien frustrante: apenas una insinuación. No obstante, resulta interesante notar que, en tiempos en que la orientación épica de la obra aún tenía suficiente peso, esta insinuación podía bastar para frustrar y cancelar precisamente el tipo de resoluciones “epifánicas” que, según la citada declaración retrospectiva, habrían terminado imponiéndose. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el montaje que da cierre al texto 24: al cuestionar, desde un registro técnico y desencantado, la orientación cósmica del locutor, el texto logra sostener una tensión polémica entre objetividad y subjetividad. Insinuaba así la posibilidad de un neorrealismo de mayor peso en *Galáxias*.

No obstante, al contrario de lo que ocurre en el texto 24, en la fase final de su proyecto de nueva prosa, el autor optó por prestarle menos atención a las frustrantes insinuaciones épicas, dando mayor peso a la orientación extática de su locutor ficcional, que terminará triunfando. Para algunos lectores, lo que el autor llamó resolución “epifánica” resulta estéticamente convincente. En mi caso, considero que estaríamos, más bien, frente a una victoria pírrica del locutor frente a un material prosaico que, tal como fue incorporado a estos planos en prosa, presenta todo tipo de disonancias y resistencias¹⁸. En cualquier caso, cerrando el argumento de nuestro ensayo, considero que las complicaciones épicas en las que hemos insistido aquí confirman la tesis formulada por la teoría de la novela respecto a una crisis de la objetividad literaria, es decir, respecto a la extrema dificultad implícita en cualquier proyecto moderno de escritura épica. Agreguemos que *Galáxias*, al ser leída según su programa original, es decir, como un proyecto neorrealista,

[18] Al respecto, ver “La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de *Galáxias*” (MANZI CEMBRANO, 2019b).

confirma dicha dificultad más allá de la forma novela. En tal sentido, creemos que apreciar con cuidado los caminos y descaminos de la nueva prosa de Haroldo de Campos tiene interés para una teoría crítica que pretenda dar cuenta de las potencias y límites de *formas abiertas de orientación prosaica*, una modalidad artística cuya hora histórica hemos propuesto situar en torno a 1960. Dentro de tal programa crítico, creemos que *Galáxias* contaría como un caso destacado e inaugural, tanto a nivel regional como internacional. ■

JORGE MANZI CEMBRANO – Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, defendido em 2019. É também graduado em Psicologia (2010) e mestre em Letras (2013) pela Universidad Católica de Chile. O texto aqui publicado teve como base o ensaio apresentado à disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, ministrada pelos professores Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e Jorge Mattos Brito de Almeida, no primeiro semestre de 2017. Contato: jamanzi@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.
- AGUILAR, Gonzalo. “Haroldo de Campos: a transpoética”. In: *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epic and novel”. In: *The dialogic imagination*. Four essays. Austin: University of Texas, 2014. p. 3-40.
- BERNSTEIN, J. M. *The philosophy of the novel*. Lukács, Marxism and the dialectics of form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BOULEZ, Pierre. (1957). “Álea”. In: *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- CAGE, John. (1961). *Silence*. Lectures and writings. Londres: Marion Boyars Publishers, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. In: *Invenção*. n. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964. p. 112.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. “Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos”. In: *A aguarrás do tempo*. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CUNNINGHAM, David. “Capitalist epics. Abstraction, totality and the theory of the novel”. *Radical Philosophy*, n. 163, p. 11-23, set/out. 2010.
- Eco, Umberto. (1958). “A poética da obra aberta”. In: *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. (1962). São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. “Prosa estelar”. In: *Ensaio e anseios cripticos*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

JAMESON, Frederic. *A singular modernity*. Londres: Verso, 2012. p. 139-210.

LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica. Trad. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.

MANZI CEMBRANO, Jorge. *Abstração e informalismo depois de 1945*: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos. Dissertação (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019a.

MANZI CEMBRANO, Jorge. “La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos. Una aproximación a los textos tardíos de *Galáxias*”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 29, v. 24, 2019b.

PERLOFF, Marjorie. “‘Concrete Prose’ in the nineties: Haroldo de Campos’s *Galaxies* and after”. *Contemporary Literature*, n. 2, v. 42, p. 270-293, 2001.

PERLOFF, Marjorie. “Refiguring the poundian ideogram: From Blanco/Branco to the *Galáxias*”, s.d., s.p. Disponível in: <<http://marjorieperloff.blog/essays/refiguring-pound/>>. Visitado: 28/09/2018.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy*: Rimbaud to Cage. Evanston-Princeton: Northwestern University Press/Princeton University Press, 1999.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “A micrologia da elusão”. In: *Signantia quasi coelum*. Signância quase céu. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SISCAR, Marcos. “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. In: *Poesia e crise*. Ensaios sobre a ‘Crise da Poesia’ como topos da Modernidade. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

STEINBERG, Leo. “Other criteria”. In: *Other criteria*. Confrontations with twentieth-century art. Nueva York: Oxford University Press, 1975.

A CRISE DO ROMANCE

SEGUNDO OS ENSAIOS E O CONTO

“AN UNWRITTEN NOVEL” DE VIRGINIA WOOLF

— JOSÉ PEREIRA DE QUEIROZ

RESUMO

Este artigo analisa o conto “An unwritten novel”, de Virginia Woolf, à luz da discussão proposta pela própria autora em diversos de seus ensaios acerca das dificuldades e das possibilidades encontradas por seus contemporâneos em relação à escrita de ficção. O que define o gênero romance, para a autora, é uma preocupação com a apreensão e a representação de algo por ela denominado como *character*, que é tanto uma personagem na obra quanto um traço fundamental da experiência humana materializado em um indivíduo real e percebido por um escritor. Em relação à própria geração, Woolf identifica a necessidade de rompimento com as convenções então vigentes do romance para que a forma possa, uma vez mais, estabelecer essa aproximação entre escritor, mundo e leitor centrada na representação do *character*. O conto analisado aprofunda essa discussão não necessariamente em seus temas, mas principalmente na instabilidade formal de seu narrador.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Romance; Conto; Ensaio; *Character*.

ABSTRACT

This article analyzes Virginia Woolf’s short story “An unwritten novel” in view of the discussion proposed by the author in several of her essays regarding the difficulties and the possibilities faced by her contemporaries when writing fiction. What defines the novel, for Woolf, is the attempt to apprehend and represent a character, a term which stands for both a fictional device in the story and for a distinctive aspect of human experience materialized in a real individual and perceived by a novelist. Woolf identifies the need of her own generation of writers to break with the then established novel conventions to, once again, from the representation of a character, reapproximate the novelist, the world, and the reader. The analyzed short story furthers this discussion not through its themes, but in the formal instability of its narrator.

Keywords: Virginia Woolf; Novel; Short story; Essay; *Character*.

O conto “An unwritten novel” (Woolf, 1989) declara abertamente em seu título tratar da (não) escrita de um romance. Curiosamente, talvez seja um tanto impreciso dizer que o restante do conto também trate “abertamente” da escrita de um romance, já que, exceto pelo título, não existem outras menções ao gênero *romance* ou mesmo ao ato da escrita. Seu enredo, por outro lado, nos impele a examinar esse conto à luz de um debate proposto por Woolf em outros de seus textos, uma vez que sua premissa básica é a mesma usada para exemplificar a questão fundamental no ensaio “Character in fiction” (Woolf, 2008a): um encontro fortuito em um vagão de um trem com uma mulher mais velha que impressiona fortemente a pessoa que a observa; a atribuição de um nome a essa mulher; o sentimento de sofrimento e de dor percebido na figura dela; e a necessidade de se tentar apreender e narrar sua história a partir da impressão e das sensações causadas pelo encontro. No ensaio, Woolf usa essa história para apresentar um episódio supostamente verídico que exemplifica o nascimento de um romance na mente do escritor. Podemos perceber, assim, que mesmo sem mencionar o processo de escrita em si, por seu título e pela proximidade com esse ensaio, o conto está trabalhando com os elementos da elaboração e composição de um romance. Para compreendermos, então, de que maneira aquilo que é apresentado no conto pode de fato ser “um romance não escrito”, é necessário que observemos como o gênero romance e a escrita ficcional como um todo são abordados por Woolf em seus ensaios.

Partindo dessa premissa comum aos dois textos – um encontro fortuito num trem com uma mulher mais velha que causa no narrador uma forte impressão –, em “Character in fiction”, Woolf (2008a) identifica a centralidade daquilo que ela chama de *character* para a forma do romance e para a representação narrativa. *Character* é uma palavra de difícil tradução, podendo significar tanto *personagem* quanto *personalidade*, ou até mesmo *caráter*, entre outros sentidos¹. Além disso, nesse ensaio o termo é usado de maneira bastante específica, mesmo que pareça, segundo a própria autora, um tanto vago ao leitor; em outras palavras, por mais que o conceito seja central para a forma romance como Woolf a entende, é difícil defini-lo diretamente.

Dessa maneira, o episódio do encontro mencionado acima tenta explicar indiretamente, por meio de um exemplo, o que ela quer dizer quando utiliza o termo e, ao mesmo tempo, demonstra como, para Woolf, todo romance nasce do interesse do escritor em apreender e representar determinado *character*:

Most novelists have the same experience. Some Brown, Smith, or Jones comes before them and says in the most seductive and charming way in the world, “Come and catch me if you can.” [...] Men and women write novels because they are lured on to create some character which has thus imposed itself upon them. (idem, p. 37)

[1] Por essa razão, optamos por utilizar o termo em inglês.

A história que Woolf conta no ensaio para exemplificar o sentido de *character* relata justamente uma experiência dessas. A desconhecida que ela encontra por acaso em um vagão de trem a atrai profundamente, e Woolf começa de imediato a imaginar a história dessa mulher: lhe dá um nome, Mrs. Brown, e um filho; estabelece um conflito com o homem com quem conversa; imagina os sentidos e os sentimentos por trás de suas expressões corporais etc. *Character*, dessa maneira, parece assumir o sentido de *personagem*, e seu papel central num enredo, ou pelo menos na cena, parece ser o que define o interesse do escritor.

Mais importante do que narrar a história, interessa a Woolf mergulhar na *atmosfera* da personagem: “details could wait. The important thing was to realise her character, to steep oneself in her atmosphere” (idem, p. 42). Aqui, Woolf usa *character* em um sentido já um tanto diferente. Não mais a personagem em si, mas um aspecto fundamental da personagem que se torna acessível em decorrência da impressão arrebatadora que a mulher causa:

The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning. What was it composed of—that overwhelming and peculiar impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowd into one’s head on such occasions; one sees the person, one sees Mrs Brown, in the centre of all sorts of different scenes. (idem, p. 41)

Character surge, então, como uma espécie de estopim para essa impressão, estabelecendo um eixo central para uma miríade de ideias soltas, de cenas esparsas. Para além da mulher real que Woolf viu no trem, o *character* é Mrs. Brown, a personagem imaginada de definição difusa; é a forte impressão sentida; é a miríade de ideias e cenas que assaltam a mente de quem narra; é o fio condutor da construção de um romance:

Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her. I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character—not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. (idem, p. 42)

A capacidade de expressar um *character* é, portanto, o traço distintivo do romance enquanto gênero, para Woolf.

Em outro ensaio, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Woolf (2008d) novamente argumenta que o propósito do romance é criar *human character*. Agora, em oposição ao ensaio anterior, a autora tenta explicar de maneira mais direta o que ela quer dizer com o termo *character*:

For what, after all is character—the way that Mrs Brown, for instance, reacts to her surroundings—when we cease to believe what we are told about her, and begin to search out her real meaning for ourselves? In the first place, her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long (and a very substantial house it was) topples to the ground. She becomes a will-o'-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window, lighting now in freakish malice upon the nose of an archbishop, now in sudden splendour upon the mahogany of the wardrobe. The most solemn sights she turns to ridicule; the most ordinary she invests with beauty. She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part. (idem, p. 35)

Mais do que Mrs. Brown em si, importantes seriam suas reações ao mundo que a rodeia. Impossível de ser definida por seus atributos ou por sua casa, a personagem perde seus contornos sólidos, se torna mutável, é uma luz que ilumina ora elementos de seu entorno, ora relações com diferentes pessoas. Assim, o *character* seria, também, o ponto de partida para a caracterização do mundo a seu redor, e vice-versa. O mundo se torna visível apenas quando iluminado por essa personagem difusa, que, por sua vez, ganha contornos à medida que ilumina as coisas e pessoas a seu redor; ambos, personagem e mundo, só se tornam conhecidos quando refletidos um pelo outro.

Tendo em vista o que apresentamos até o momento, poderíamos considerar *character* unicamente como um elemento formal do romance, e nossa justificativa para não traduzirmos o termo para *personagem* pareceria um tanto vazia. Nesse sentido, a maior diferença, em relação a outras definições de *personagem*, estaria nessa forma difusa que Woolf lhe atribui, nessa composição pelo registro de impressões diversas ao redor da personagem, nessa função mediadora desempenhada na figuração do mundo ao redor.

Por enquanto, o enfoque dado por Woolf à centralidade da personagem no romance não é necessariamente uma perspectiva nova sobre o gênero. Watt (1962) e Lukács (2009) também afirmam essa centralidade, identificando a ascensão do romance com a necessidade de estabelecimento de uma forma que dê conta de representar uma sociedade formada por indivíduos isolados. A diferença maior, até aqui, é que esses autores, ao investigarem o surgimento

do romance, posicionam a personagem individual dentro de sistema formal que possui também outras peças fundamentais. Watt (1962), por exemplo, enxerga a individualização da personagem como parte de um processo maior de particularização dos diferentes aspectos da narrativa, enquanto Lukács (2009) defende que não é simplesmente uma personagem típica que serve de centro para o romance, mas a ação dessa personagem no mundo, uma vez que é pela ação que a personagem interage com a sociedade e que os conflitos sociais passam a poder ser representados. Para Woolf, o enfoque parece ser quase exclusivamente na personagem como eixo central do romance; todo o resto estaria a serviço do movimento de apreensão e figuração dela.

A questão é mais complexa se considerarmos outros usos do termo *character* nos dois ensaios mencionados. Em “Character in fiction”, Woolf (2008a, p. 37) afirma que todas as pessoas naturalmente possuem a habilidade de julgar um *character* em suas vidas cotidianas – aqui, o termo seria mais bem traduzido como *caráter*, ou mesmo *personalidade*, e se refere a algo externo à literatura. Segundo a autora, essa habilidade de julgar o caráter ou a personalidade dos outros é absolutamente necessária para a vida prática, e nossas relações pessoais dependem dela. Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, *character* é visto como o aspecto mais interessante da vida real:

In real life there is nothing that interests us more than character, that stirs us to the same extremes of love and anger, or that leads to such incessant and laborious speculations about the values, the reasons, and the meaning of existence itself. To disagree about character is to differ in the depths of the being. It is to take different sides, to drift apart, to accept a purely formal intercourse forever. (WOOLF, 2008d, p. 35)

O fato, segundo Woolf, de que todos nós somos necessariamente interessados pelo *character* é, portanto, visto como um traço *humano* fundamental. Além de essencial em nossa interação com outras pessoas, é esse interesse que guia nossas paixões, que nos faz questionar valores e a própria existência. *Character*, dessa forma, deve ser compreendido de maneira dupla: como um aspecto fundamental da experiência humana que guia nossas percepções uns dos outros – e, portanto, nossas relações – e como elemento formal da ficção, materializado, a princípio, na personagem. Caberia ao romance estabelecer a transposição do primeiro para o segundo.

Em um terceiro artigo, “Modern Fiction”, Woolf (2008c) não menciona a centralidade de *character* na composição do romance, utilizando, para um fim semelhante, o conceito de *vida*. O fundamental para o romance seria, então, apreender a *vida*, que, como o *character* dos outros ensaios, se apresenta

como algo fugidio e de difícil definição. As semelhanças entre os dois conceitos são bastante claras: “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.” (idem, p. 9). Ambos recusam o detalhamento preciso de seus atributos, são comparados à luz e aproximados à consciência. Além disso, o modo como acessamos a *vida* também é por meio das impressões que ela nos causa:

The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls different from old. (idem, p. 9)

Nesse último ensaio, a autora ainda apresenta outros termos que, para ela, tentam exprimir o mesmo conceito de *vida*: *espírito, verdade, o essencial* e, para os críticos, *realidade*² (idem, p. 8). Com esse último, podemos perceber que o problema central do romance para Woolf relaciona-se a uma noção de *realismo* presente no gênero. Ao romance, cabe representar a *realidade* de maneira que seja percebida como *verdadeira* tanto pelo leitor quanto pelo escritor. A escolha, nos demais ensaios, pelo termo *character* evidencia que para Woolf é somente a partir da figuração de um *sujeito* específico, um *indivíduo* posicionado frente ao mundo, que se torna possível essa representação da *vida*.

O escritor encontra, no romance, um meio de representar a realidade profunda a partir da apreensão e elaboração de um *indivíduo* que permite iluminar o mundo a seu redor. A recorrência do uso de imagens associadas à luz, à consciência e a impressões assaltando a mente reforça essa ideia de que, para Woolf, o traço distintivo do romance é que nele o mundo só se torna acessível quando posto em relação a um indivíduo: “in all these novels all these great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise, they would not be novelists; but poets, historians, or pamphleteers” (WOOLF, 2008a, p. 43).

Novamente, podemos perceber que Woolf remete a noções a respeito do romance presentes desde os momentos do surgimento do gênero. Lukács (2009), por exemplo, defende que é somente a partir da figuração de um indivíduo típico em sua relação com a sociedade que o romance deixa de ser apenas uma crônica sobre a prosa da vida e pode alcançar a totalidade da representação de um mundo. Como vimos, para Lukács, é a partir da ação dessa personagem que o mundo se revela paulatinamente. Na sociedade burguesa, um herói não pode mais representar sua sociedade como um todo, mas pode ser típico de sua classe e, pelo conflito estabelecido com outras personagens

[2] Tentando explicar o termo *vida* e a dificuldade em definir seu conceito, Woolf (2008c, p. 8) escreve: “it is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality. [...] Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved of, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide”.

também típicas, a totalidade da luta de classes se torna apreensível. Apesar de se dedicarem a examinar épocas diferentes, tanto Woolf quanto Lukács consideram que a composição do romance é construída a partir das relações que se estabelecem entre a personagem central e outras personagens, entre a personagem central e o mundo. A maneira como Woolf vê essa relação é, no entanto, mais limitante. Se, para Lukács, os romances dos séculos XVIII e XIX buscam, a partir da centralidade da personagem típica, a representação da totalidade do mundo, para Woolf, no início do século XX, a totalidade do mundo talvez não seja apreensível. Pela escolha de imagens na caracterização tanto do *character* quanto da *vida*, percebemos que, por mais que o mundo só se torne visível quando iluminado por essas entidades, a visibilidade é no máximo parcial. São *flashes* de luz que revelam fragmentos do mundo, e são esses fragmentos do mundo que dão o contorno frágil da personagem.

Se o mundo só é visível, ainda que de maneira parcial e fragmentada, quando percebido em relação a um indivíduo, por outro lado, parece-nos que, para Woolf, o próprio indivíduo só se torna acessível quando posto em relação ao escritor. A autora afirma que a mesma Mrs. Brown pareceria diferente para autores de diferentes nacionalidades, idades e temperamentos:

old Mrs Brown's character will strike you very differently according to the age and country in which you happen to be born. [...] And then there is the writer's temperament to be considered. You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs Brown can be treated in an infinite variety of ways, according to the age, country, and temperament of the writer. (WOOLF, 2008a, p. 42-43)

Para o leitor, parece haver duas relações que se espelham: a que existe entre o mundo e o indivíduo representado, ou *character*, e a que existe entre o *character* e o escritor. Durante a leitura de um romance, o mundo é acessível somente através dessas duas camadas de filtragem: um determinado *character* só pode iluminar certos aspectos do mundo; um determinado escritor, certos aspectos do *character*.

Dessa maneira, para Woolf, o problema formal no centro do romance é a tentativa de apreensão da *vida* por meio da elaboração de um *character*, conceito que deve ser compreendido em dois planos, como traço fundamental do ser humano empírico, o sujeito ou o indivíduo no mundo, e como forma literária, a princípio a personagem. A transposição de um plano para o outro, do mundo para a forma, é feita pelo escritor, dentro de suas próprias limitações frente à matéria. O modo de apreensão do mundo pela figura do *character*

configura, portanto, a marca distintiva do gênero romance e, como veremos adiante, a crise do romance no início do século XX é fruto, segundo a autora, de uma marcada e inescapável mudança no “*human character*” (idem, p. 38).

Poderíamos atribuir essa centralidade que Woolf confere ao *character* no romance a um interesse particular da autora pela subjetividade individual do *outro*. Esse interesse extrapola o campo do romance e é visível quando a autora discute outros gêneros, como o ensaio. Em “The decay of essay-writing” (2008e, p. 3), Woolf afirma que, no campo da escrita, uma das poucas invenções modernas de valor inquestionável é o ensaio pessoal (“*personal essay*”). Para Woolf, o ensaio é uma forma essencialmente egotista³, preocupada principalmente com o próprio eu do escritor, e é por isso que ele possuiria valor: “if they would write of themselves—such writing would have its own permanent value” (idem, p. 5). Esse valor decorre de o ensaio ser um meio ideal para expressão de opiniões pessoais, que interessariam, se por nenhuma outra razão, por possibilitar o acesso, para o leitor, à interioridade de um *outro* – nesse caso, a do próprio escritor. Assim, o principal problema encontrado pelo ensaio, ainda segundo Woolf, seria a incapacidade de alguns escritores de se voltarem para suas interioridades e escreverem sobre elas com veracidade e sinceridade:

Confronted with the terrible spectre of themselves, the bravest are inclined to run away or shade their eyes. And thus, instead of the honest truth which we should all respect, we are given timid side-glances in the shape of essays, which, for the most part, fail in the cardinal virtue of sincerity. (idem, p. 5)

Como podemos ver, não é apenas no romance que interessa a Woolf encontrar a representação de uma individualidade. Todavia, existe uma diferença significativa no que a autora encontra nos dois gêneros. O ensaio se configura como um meio propício à expressão da subjetividade do próprio escritor, que pode, então, ter uma parte sua, uma opinião ou uma perspectiva, transmitida ao leitor. O romance é o gênero no qual o escritor encontra os meios e as ferramentas para representar um *outro* em sua totalidade e, a partir desse *outro*, representar o mundo. E é por essa razão que o *character*, em seu sentido duplo de elemento do mundo e da forma, possui uma posição central nesse gênero.

Para Woolf, há uma crise que abala o romance no início do século XX, relacionada diretamente com essa centralidade do *character*. A apreensão do *character* pela forma estaria se tornando cada vez mais difícil, e isso causaria uma série de rupturas internas ao gênero. Uma das evidências das mudanças na forma acarretadas por essa crise pode ser percebida, segundo Woolf, na

[3] “An essay is essentially egoistical” (Woolf, 2008e, p. 4).

existência de certo antagonismo entre sua própria geração de escritores, chamados por ela de *georgianos*, e a anterior, denominados *eduardianos*. O ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (Woolf, 2008d) começa com uma citação de Arnold Bennett, escritor eduardiano, em que ele afirma que na geração de Woolf não existem grandes romancistas. O motivo do fracasso dessa geração, para o escritor, é a incapacidade de se criarem bons “*individual characters*” (idem, p. 32) que seriam o alicerce da boa ficção. É curioso notarmos como Woolf concorda com Bennett a respeito tanto da centralidade do *character* no romance quanto da insuficiência dos romances de seu tempo, sobre os quais ela mesma pontua: “it is because this essence, this character-making power, has evaporated that novels are for the most part the soulless bodies we know, cumbering our tables and clogging our minds” (idem, p. 32). É na hora de encontrar os responsáveis por essa perda que ambos divergem. Se Bennett acusa os georgianos, Woolf afirma que é a era eduardiana que primeiro perdeu essa capacidade: “Surely that was the fatal age, the age which is just breaking off from our own, the age when character disappeared or was mysteriously engulfed” (idem, p. 32).

Woolf nos oferece, então, uma representação simplificada de como um romance eduardiano trabalha seus *characters*:

Every sort of town is represented, and innumerable institutions; we see factories, prisons, workhouses, law courts, Houses of Parliament; a general clamour, the voice of aspiration, indignation, effort and industry, rises from the whole; but in all this vast conglomeration of printed pages, in all this congeries of streets and houses, there is not a single man or woman whom we know. (idem, p. 33)

Para Woolf, essa geração valoriza lugares e instituições sociais em detrimento dos personagens; a estrutura em detrimento da experiência vivida; o geral em detrimento do individual. “The Edwardian novelists therefore give us a vast sense of things in general; but a very vague one of things in particular” (idem, p. 34).

Em outro ensaio, “Modern fiction” (Woolf, 2008c), os eduardianos são chamados de “materialistas”, termo que a autora define das seguintes maneiras: “they are concerned not with the spirit but with the body” (idem, p. 7) e “we mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring.” (idem, p. 8). Woolf elogia a habilidade descritiva de Bennett e a empatia e a generosidade de Wells, mas afirma que em ambos falta o essencial, a *vida* escapa.

Com a melhor das intenções, os eduardianos se preocuparam com as

injustiças sociais que Woolf admite não terem sido devidamente representadas pela geração anterior à deles, os vitorianos, que, por sua vez, ainda haviam sido capazes de representar seus *characters* de maneira bastante efetiva: “they love, they joke, they hunt, they marry; they lead us from hall to cottage, from field to slum. The whole country, the whole Society, is revealed to us, and revealed always in the same way, through the astonishing vividness and reality of the characters” (WOOLF, 2008d, p. 33). No entanto, essa representação do mundo, que aparentava ser total, apagava uma série de relações sociais mais problemáticas que estavam na base da vida social percebida por meio dos *characters*. Woolf admite que, do ponto de vista dos eduardianos, parecia haver algo faltando por trás da abundância da vida dos personagens dos romances vitorianos: “there was [...] something plausible, superficial, unreal in all this abundance” (idem, p. 33). O problema seria a falta de representação das forças sociais que sustentavam a vida das personagens representadas: “it appeared that the basement was really in an appalling state. Thought the saloons were splendid and the dining room portentous, the drains were the most primitive description. The social state was a mass of corruption” (idem, p. 33).

Para os eduardianos, engajados nas questões de sua sociedade, esse apagamento tornara-se um problema, e os mesmos personagens (*characters*) de antes não mais davam conta de possibilitar uma apreensão significativa do mundo a seu redor. A necessidade de representar outro aspecto da vida resulta na necessidade de apreensão e de formulação de novos *characters*. No entanto, para Woolf, os eduardianos não perceberam que, ao mesmo tempo, outra mudança também estava em curso em relação à forma do romance:

there was another force which made much more subtly against the creation of character, and that was Mrs Garnett and her translations from Dostoevsky. After reading Crime and Punishment and The Idiot, how could any young novelist believe in ‘characters’ as the Victorians had painted them? For the undeniable vividness of so many of them is the result of their crudity. The character is rubbed into us indelibly because its features are so few and so prominent. (idem, p. 34)

A influência russa aponta para um novo caminho na elaboração do *character*, oposto ao dos escritores vitorianos, que compunham personagens vívidos, porém marcados por certa simplicidade. As características superficiais esparsas e proeminentes usadas pelos vitorianos criam personagens muito diferentes dos russos, que possuem poucos atributos externos, porém enorme profundidade subjetiva, segundo Woolf: “These are characters without any features at all. We go down into them as we descend into some enormous

cavern” (idem, p. 34). Há, portanto, uma ampla necessidade, percebida tanto pelos eduardianos quanto pelos georgianos, gerada por motivos múltiplos, de se romper com as formas vitorianas, que se mostram progressivamente insuficientes. O principal problema do escritor eduardiano, para Woolf, foi não ter percebido a extensão e a natureza da renovação formal necessária.

Em “Character in fiction” (WOOLF, 2008a), Woolf afirma, ainda, que uma nova mudança força os escritores de sua geração a encarar a insuficiência da forma do romance naquele momento:

on or about December 1910 human character changed. [...] The change was not sudden and definite. [...] All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910. (idem, p. 38)

Próximo a dezembro de 1910, ocorreu, em Londres, a Primeira Exposição Pós-Impressionista. Como indica Kenney Jr. (1977), o organizador da exposição, Roger Fry, e seus colaboradores, entre eles o marido de Woolf, descreveram da seguinte maneira a reação das pessoas que visitaram o evento: “people collapsing with laughter, erupting with rage, freezing in contempt, for the challenge posed by the Post-Impressionists was not merely aesthetic; it was social” (idem, p. 45). Tamaña reação indica que as mudanças formais propostas pelos impressionistas forçaram a percepção, pelo público, de um sentimento de modificação profunda da experiência humana no período. Segundo Woolf, essa mudança fundamental no *caráter* humano – aqui, *character* pode ser compreendido como caráter, no sentido de traço distintivo e essencial – impele o escritor a recusar as formas antigas de apreensão, que não dão mais conta da experiência humana de seu tempo.

Para seus contemporâneos, Woolf afirma que se faz premente um questionamento relacionado à inadequação daquilo que ela chama de “convenção”:

A convention in writing is not much different from a convention in manners. Both in life and in literature it is necessary to have some means of bridging the gulf between the hostess and her unknown guest on the one hand, the writer and his unknown reader on the other. (idem, p. 47)

A convenção, portanto, é a forma já estabelecida de um tempo; é o meio-termo entre o escritor e o leitor; é o que possibilita que um escritor escreva

um texto que seus leitores reconheçam como um romance que lhes diz algo relevante a respeito do mundo. Segundo Woolf, as convenções existentes em seu tempo não mais cumpriam sua função essencial de estabelecer um meio comumente aceito de comunicação entre escritor e leitor; haviam, ao contrário, transformado o romance em uma forma que mecanicamente criava *human characters* com resultado um tanto artificial, como a autora pontua ironicamente: “The novel is a very remarkable machine for the creation of human character” (WOOLF, 2008d, p. 32).

O caráter humano, em decorrência dessa ruptura sofrida no início do século XX, se tornou inapreensível pelas formas existentes, o que se reflete numa quebra das convenções preestabelecidas entre escritor e leitor. A forma do romance não é mais suficiente para representar o que se precisa representar, resultando na necessidade de estabelecimento de novas convenções, novas formas. Para Woolf, o que diferencia sua geração da dos eduardianos é a tomada de consciência da insuficiência das formas e da necessidade do estabelecimento de novas convenções. Por reconhecer que o romance está em crise, o escritor é impelido a experimentar radicalmente com as possibilidades do gênero.

Em primeiro lugar, se faz necessário um desmonte das formas então vigentes do romance, num processo que Woolf compara à demolição de um prédio: “And so the smashing and the crashing began. Thus it is that we hear all round us, [...] the sound of breaking and falling, crashing and destruction. It is the prevailing sound of the Georgian age” (WOOLF, 2008a, p. 51). Essa destruição é inevitável, uma vez que as estruturas tradicionais do romance são vistas como um impedimento à apreensão da vida:

So much of the enormous labour of proving the solidity, the likeness to life, of the story is not merely labour thrown away but labour misplaced to the extent of obscuring and blotting out the light of the conception. The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole. [...] The tyrant is obeyed; the novel is done to a turn. But sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this? (WOOLF, 2008c, p. 8)

A forma consolidada do romance – possuindo, para Woolf, *enredo, comédia, tragédia, interesse amoroso, plausibilidade* etc. – é comparada a um tirano que impede o romancista de escrever como precisa. Os entraves para a

apreensão da vida pelo romance são justamente alguns dos aspectos formais que até então definiam o gênero: “the convention ceases to be a means of communication between writer and reader, and becomes instead an obstacle and an impediment” (WOOLF, 2008a, p. 51).

Por essa razão, um descarte completo precisa ser realizado em primeiro lugar, mesmo que isso coloque o escritor numa situação precária frente à matéria: “the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment. He was left alone there facing Mrs Brown without any method of conveying her to the reader” (idem, p. 49). A situação em que se encontra o escritor georgiano parece extremamente desfavorável – sozinho, não pode contar com nenhum método conhecido para realizar seu ofício. No entanto, essa instabilidade oferece uma oportunidade única de encontrar a liberdade: “the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses” (WOOLF, 2008c, p. 11). Nesse caminho, não existem regras preestabelecidas, não existe certo e errado, há apenas a necessidade de se aproximar da matéria de maneira autêntica e não conformista:

Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are writers; that brings us closer to the novelist's intention if we are readers. (idem, p. 10)

Nothing—no 'method'; no experiment, even of the wildest—is forbidden, but only falsity and pretence. 'The proper stuff of fiction' does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. (idem, p. 12)

to have got at what I meant, I should have had to go back and back and back; to experiment with one thing and another; to try this sentence and that, referring each word to my vision, matching it as exactly as possible. (WOOLF, 2008a, p. 49)

A experimentação, segundo Woolf, deve ser livre e sem limites, mas ao mesmo tempo precisa ser metódica, paulatina, exige comprometimento e possui um objetivo final claro, como vimos, que é a determinação de uma nova forma para o romance e de novas convenções, restabelecendo essa ligação entre a matéria, o escritor e o leitor: “somehow I had to find a common ground between us, a convention which would not seem to you too odd, unreal, and far-fetched to believe in” (idem, p. 49).

Não é uma tarefa fácil, e Woolf reconhece isso, admitindo inclusive

que o resultado mais provável é o fracasso: “we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments” (idem, p. 53). A *vida*, se for apreendida, virá, portanto, completamente fragmentada, algo para o que Woolf alerta o público inglês: “Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure” (idem, p. 54). Esse fracasso anunciado não impede que novas tentativas, novas experimentações sejam realizadas, e isso faz a geração de Woolf ser particularmente interessante:

Sadly he must allow that the lady still escapes him. Dismally he must admit bruises received in the pursuit. But it is because the Georgians, poets and novelists, biographers and dramatists, are so hotly engaged each in the pursuit of his own Mrs Brown that theirs is at once the least successful, and the most interesting, generation that English literature has known for a hundred years. (WOOLF, 2008d, p. 35)

O fracasso é, para Woolf, um traço distintivo mas não absolutamente negativo de sua geração. Resultado direto e necessário do enorme esforço da empreitada de demolição e reconstrução das convenções do romance – “where so much strength is spent on finding a way of telling the truth the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition” (WOOLF, 2008a, p. 53) –, o fracasso sinaliza o comprometimento do escritor em se aproximar de um mundo que já não faz sentido quando visto pelos métodos tradicionais do gênero.

De fato, parece existir, para Woolf, uma dificuldade de apreensão da realidade inerente à escrita do romance, independentemente da geração do escritor. Faz parte da atividade do romancista conceber os próprios meios para realizar essa apreensão da realidade de maneira livre – retomando a citação: “the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses” (WOOLF, 2008c, p. 11). A necessidade de rompimento com formas já estabelecidas, mas que não mais dão conta do que se precisa representar, seria uma constante do gênero. De geração em geração, o *character* antes aparentemente apreendido escapa, porque o que se entende por *character* muda e a elaboração de novos meios de apreensão se faz necessária. As crises, desse modo, tanto do romance quanto do indivíduo, constituem a própria história do gênero. O que parece haver, na geração de Woolf, é uma marcada intensificação desse processo: “we look back with envy to those happier warriors, whose battle is won and whose achievements wear so serene an air of accomplishment that we can scarcely refrain from whispering that the fight was not so fierce for them as for us” (idem, p. 8).

Essa ideia de intensificação de um processo histórico é retomada em mais um de seus ensaios, “How it strikes a contemporary”, em que Woolf sinaliza como sua geração é mais engajada que as anteriores em romper com as convenções do passado: “no age can have been more rich than ours in writers determined to give expression to the differences which separate them from the past” (WOOLF, 2008b, p. 27).

Nesse ensaio, Woolf argumenta ainda que esse rompimento se faz particularmente necessário em sua geração porque a experiência em si deixou de ser comunicável. No passado, o romancista conseguia apreender totalmente a experiência e representá-la de maneira completa ao leitor: “The little grain of experience once selected, believed in, and set outside herself, could be put precisely in its place, and she was then free to make it, by a process which never yields its secrets to the analyst, into that complete statement which is literature” (idem, p. 29). A descrença nessa possibilidade de apreensão e transmissão é o grande entrave do escritor contemporâneo segundo Woolf: “our contemporaries afflict us because they have ceased to believe” (idem, p. 29).

Discorrendo sobre a impossibilidade de transmissão da experiência, Benjamin (1985, 1989) também vê que há, no início do século XX, a intensificação de um processo de declínio da narrativa tradicional, aquela que possuía em si a dimensão utilitária da transmissão de um conselho, da transmissão da experiência de um indivíduo a outro. Essa narrativa tradicional estaria sendo progressivamente substituída por outras formas, como a informação, preocupada com a transmissão simples e precisa de acontecimentos. Assim, a capacidade de se internalizar e narrar a experiência estaria se perdendo. Para o romance, essa crescente impossibilidade de comunicação da experiência leva a um impasse, postulado da seguinte maneira por Adorno: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55).

Diante desse impasse, Woolf acredita que cabe à sua geração o papel importante mas inglório de “pôr a casa em ordem” para as gerações futuras: “It seems as if an age of genius must be succeeded by an age of endeavour; riot and extravagance by cleanliness and hard work. All honour, of course, to those who have sacrificed their immortality to set the house in order” (2008b, p. 26). Ao escritor de sua geração Woolf atribui esse trabalho de criação não de obras-primas, mas de um alicerce sólido sobre o qual obras melhores possam se erguer futuramente:

it would be wise for the writers of the present to renounce the hope of creating masterpieces. Their poems, plays, biographies, novels are not books but notebooks. [...] Other students will find them very useful. It is from notebooks of the present that the masterpieces of the future are made. (idem, p. 30)

Novamente, a autora reforça a ideia de que as obras dos escritores que participarem da elaboração desse alicerce provavelmente não se eternizarão como clássicos: “as if they are engaged upon some vast building, which being built by common effort, the separate workmen may well remain anonymous” (idem, p. 30).

A potencial falta de importância histórica futura e a improbabilidade da elaboração de grandes obras não resultam em uma perspectiva necessariamente pessimista, segundo Woolf:

It is a barren and exhausted age, we repeat; we must look back with envy to the past. Meanwhile it is one of the first fine days of spring. Life is not altogether lacking in colour. [...] Our optimism, then, is largely instinctive. It springs from the fine day and the wine and the talk. (idem, p. 26-27)

A própria necessidade de renovação é, em si, animadora: “Every day we find ourselves doing, saying or thinking things that would have been impossible to our fathers” (idem, p. 27). As novidades que se apresentam à vida tornam o presente único, e Woolf pontua que apenas uma nova forma de literatura pode surtir o mesmo efeito:

And modern literature, with all its imperfections, has the same hold on us and the same fascination. [...] It has the same endearing quality of being that which we are, that which we have made, that in which we live, instead of being something, however august, alien to ourselves and beheld from the outside. (idem, p. 27)

No entanto, a incapacidade da forma de apreender totalmente essa matéria nova força os ânimos a se alternarem entre esse otimismo do encontro com as novas possibilidades e o pessimismo da frustração a cada fracasso em superar a crise posta:

Book after book leaves us with the same sense of promise unachieved, of intellectual poverty, of brilliance which has been snatched from life but not transmuted into literature. [...] We are back at the beginning, vacillating from extreme to extreme, at one moment enthusiastic, at the next pessimistic, unable to come to any conclusion about our contemporaries. (idem, p. 28)

De modo geral, o tom otimista dos ensaios parece se justificar não apenas pela constatação das possibilidades do tempo presente, mas pela perspectiva

futura que Woolf antevê. Todo o movimento de demolição e desmonte identificado como necessário pela autora aponta para a eventual superação da crise e o estabelecimento de novas convenções. É essa crença nas possibilidades que sua geração cria para a construção futura de grandes obras que parece permitir, em grande medida, o otimismo com que Woolf encara a instabilidade de sua época; afinal, como vimos anteriormente, “it is from notebooks of the present that the masterpieces of the future are made” (idem, p. 30).

Como pudemos perceber, em seus ensaios, Woolf procura, por um lado, compreender o que constitui o romance enquanto gênero, para, por outro lado, poder discutir os problemas específicos de sua geração. De maneira geral, Woolf concebe o romance como contendo, necessariamente, um conflito interno em relação à possibilidade de representar o mundo. O que define o gênero romance, para a autora, é uma preocupação com a apreensão e a representação de um *character*, que é tanto uma personagem na obra quanto um traço fundamental da experiência humana materializado num indivíduo real e percebido por um escritor. O mundo só pode ser figurado no romance quando posto em relação a esse *character*, que por sua vez só ganha contornos a partir do contraste com o mundo. Nesse processo, o leitor acaba separado da matéria por duas camadas de filtragem: na primeira, *character* e mundo só são percebidos, ainda que de modo parcial, quando espelhados um no outro; na segunda, um escritor, por sua vez, consegue entrever apenas certos aspectos de determinado *character*. Woolf percebe que, desde o surgimento do romance, certas convenções foram sendo estabelecidas para intermediar esse processo e aproximar o leitor, o escritor e a matéria.

Em relação à própria geração de escritores, Woolf constata a incapacidade dessas convenções de dar conta dessa intermediação. O problema seria resultado de uma mudança significativa na matéria do romance, na experiência humana materializada na figura dupla do *character*. Com bastante otimismo, mesmo diante da constante frustração, Woolf atribui à sua geração a missão de, primeiramente, demolir as convenções estabelecidas para, a seguir, construir novas maneiras de aproximar representação e matéria e de estabelecer o contrato entre escritor e leitor.

No conto “An unwritten novel”, Woolf aponta para alguns desdobramentos dessas mesmas questões e as trabalha não simplesmente enquanto conteúdo, mas principalmente por meio da forma literária. Como vimos, a ligação mais imediata entre esse conto e os ensaios é perceptível em seu enredo, que se utiliza dos mesmos elementos que compõem o episódio central de “Character in fiction”: um encontro fortuito em um vagão de um trem com uma mulher mais velha que impressiona fortemente a pessoa que a observa; a atribuição de um nome a essa mulher; o sentimento de sofrimento e de dor percebido na figura dela; e a necessidade de se tentar apreender e narrar sua história a

partir da impressão e das sensações causadas pelo encontro. No ensaio, Woolf usa essa história para apresentar um acontecimento supostamente verídico que exemplifica o nascimento de um romance na mente do escritor. Podemos perceber, assim, que, mesmo sem mencionar o processo de escrita em si, por seu título e pela proximidade com esse ensaio, o conto está trabalhando com os elementos da elaboração e composição de um romance.

No ensaio, o encontro com a mulher divide-se em três momentos. Primeiramente, a escritora observa apenas a mulher, a quem prontamente nomeia Mrs. Brown, e atenta para a tristeza de seu semblante e para a pobreza que a arrumação aparentemente forçada de sua vestimenta deixa transparecer. São observações e caracterizações que partem de elementos externos, das roupas, do semblante, da estatura da mulher, mas que logo forçam à mente da escritora um sentimento da existência de uma história por trás daquela figura:

I felt that she had nobody to support her; that she had to make her mind for herself; that having been deserted, or left a widow, years ago, she had led an anxious, harried life, bringing up an only son, perhaps, who, as likely as not, was by this time beginning to go to the bad. (WOOLF, 2008a, p. 39)

Como podemos perceber, a partir de breves impressões e observações a respeito da aparência da mulher, Woolf imediatamente começa a tecer-lhe uma história. No segundo momento, a atenção recai também sobre o homem, mais jovem, que acompanha essa mulher, e sobre o diálogo travado pelos dois. O homem ganha um nome, Mr. Smith, mas recebe menos atenção da escritora, interessada apenas em sua relação com Mrs. Brown. Mais do que os tópicos da conversa entre os dois, Woolf observa as inflexões de voz, os olhares e os sentidos escondidos por trás das falas aparentemente banais. Em dado momento, a mulher do vagão começa a chorar no meio de um monólogo do rapaz a respeito de um assunto absolutamente corriqueiro e distante dela. Pela reação dele, o choro da mulher é algo comum, mas mesmo assim ele acaba se incomodando, troca mais algumas palavras e vai embora do vagão. Nesse terceiro momento, quando Woolf está sozinha com a mulher, a impressão causada anteriormente se intensifica e toma a escritora por completo:

Mrs Brown and I were left alone together. She sat in her corner opposite, very clean, very small, rather queer, and suffering intensely. The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning. What was it composed of—that overwhelming and peculiar impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowd into one's head

on such occasions; one sees the person, one sees Mrs Brown, in the centre of all sorts of different scenes. (idem, p. 41)

Woolf então descreve uma série de cenas com a mulher no centro. Essas cenas importam menos pelos detalhes que revelam sobre a vida da mulher do que por permitirem um mergulho intenso na *atmosfera* da personagem: “but details could wait. The important thing was to realise her character, to steep oneself in her atmosphere” (idem, p. 42). O uso contínuo de termos como “I felt”, “I imagined”, “impression” e também as imagens usadas para descrever o sentimento causado pela impressão (por exemplo, “It came pouring out like a draught, like a smell of burning”, acima) indicam que esse é um processo não completamente racional, mas baseado em sensações e intuições. Ao mesmo tempo, diversas expressões que se repetem, como “as if”, “maybe”, “perhaps” e “it might have been”, reforçam a incerteza e a indefinição dessa apreensão.

O episódio se encerra sem que Woolf saiba como a história daquela mulher termina, sem que atinja uma compreensão maior da personagem. Ao final, desafiando a racionalidade do ordenamento de uma história em direção a um desfecho, a um propósito, o encontro parece não possuir um sentido maior: “The story ends without any point to it” (idem, p. 42).

O conto modifica os detalhes dessa narrativa e a estende significativamente. A cena do trem é vista por um narrador em primeira pessoa, que, numa posição análoga à de Woolf na história relatada no ensaio, observa outros passageiros em um vagão de trem. A primeira diferença que podemos notar é a presença de mais gente no vagão, mas logo todos saem, um a um, e o narrador se vê sozinho com a mulher. Não existe a personagem do homem um pouco mais jovem acompanhando essa mulher, que agora está viajando sozinha; no conto, é o narrador quem estabelece uma conversa corriqueira e não muito confortável com ela. É a partir desse contato direto com seu objeto de fascínio que o narrador procura apreender a história que começa a desenhar em seguida.

A cena do trem, que ocupa principalmente as duas páginas e meia do início do conto e a meia página final, parece, em um primeiro momento, servir de moldura para a história narrada sobre a vida da mulher, que ocupa a maior parte do conto, se estendendo por sete páginas. Dentro da história que o narrador vislumbra para a mulher do trem, outras diferenças em relação ao episódio relatado no ensaio podem ser percebidas. O nome dado à personagem é outro – não Mrs. Brown, mas Minnie Marsh –, e a história criada é bastante diferente. Mrs. Brown estava envolvida em problemas financeiros por causa de seu filho; Minnie Marsh nunca se casou, tampouco tem filhos, e tem uma relação complicada com a esposa de seu irmão.

Se essas mudanças nos detalhes não parecem realmente significativas para nossa discussão, uma vez que não necessariamente afetariam a forma do romance, servem, pelo menos, para evidenciar o tipo de relação que podemos esperar entre o conto e os ensaios: não apenas a repetição estendida das mesmas ideias, mas outra perspectiva sobre o mesmo assunto. Para podermos, de fato, compreender o que o conto nos diz sobre a forma romance, precisamos ir além dos detalhes de enredo e examinar com mais atenção sua própria construção, sua própria forma.

Há um sentimento de frustração presente no título de “An unwritten novel”, que indica a tentativa fracassada de escrita de um romance. Esse sentimento é reforçado pela estrutura em dois níveis na qual o conto é construído: há uma história-moldura, a cena do trem narrada em primeira pessoa, e uma história interna, que poderia perfeitamente se passar por uma narração em terceira pessoa, que é a história que o narrador cria sobre Minnie Marsh.

No decorrer do conto, a história interna parece predominar, ocupando maior espaço e possuindo um enredo mais desenvolvido. Na história-moldura, praticamente não há ações externas significativas, com exceção de alguns espasmos da mulher que se senta à frente do narrador e de um breve diálogo sobre coisas cotidianas. Já na interna, temos personagens que possuem nomes próprios, são razoavelmente definidos e entram em choque uns com os outros. Há conflito, há a potencialidade de um relacionamento amoroso, e há um trauma fundamental que assombra a personagem central. Contudo, esses elementos não compõem um enredo tradicional regido pela causalidade ou pela cronologia dos acontecimentos. Conhecemos a história de Minnie Marsh por meio de *flashes* que assaltam sua mente sem ordem alguma e nos mostram uma mulher solteira e sem filhos que tem uma relação turbulenta com a cunhada. As memórias e os pensamentos vão se sucedendo num movimento que se intensifica até apontarem para um momento de resolução interna, um clímax, que não chega.

Logo antes desse clímax potencial, a história interna é interrompida pela moldura. O trem chega à estação final, e o narrador observa a mulher ser recebida por um jovem rapaz que a chama de mãe, invalidando por completo a veracidade da história que havia sido criada. O desenvolvimento da ação da narrativa sobre Minnie Marsh é interrompido pelo confronto com a realidade, e o conto, afinal, termina sem um ponto culminante que sirva para estruturar uma direção e um senso de causalidade para a sucessão de acontecimentos que o precedem. É um momento duplo de surpresa negativa: tanto a expectativa do leitor é frustrada por um enredo anticlimático quanto a do narrador, que percebe não ter conseguido apropriar-se da história da pessoa à sua frente. Se a história de Minnie era a mais visível, sua interrupção e, acima

disso, sua negação poderiam caracterizar a estrutura do conto inteiro como algo centrado em um vazio, em uma ausência de significados possíveis de serem apreendidos, resultando em um texto bastante pessimista. Esse vazio potencial também se faz sentir ao final do episódio de “Character in fiction”, se lembrarmos que, no ensaio, Woolf declara: “The story ends without any point to it” (idem, p. 42).

O final do conto, ao contrário, é marcadamente otimista: após a frustração de descobrir que sua história era falsa, ao invés de recuar, o narrador avança sobre o mundo, buscando, com entusiasmo, novas histórias, a partir de novos objetos. Esse movimento expansivo após a frustração oferece uma segunda surpresa para o leitor, que se vê agora na posição de reavaliar o conto por outras perspectivas se quiser compreender como esse otimismo final se constitui.

Segundo Piglia, “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89), o que significa que, trabalhando com a forma conto, um escritor deve construir um texto em que os elementos formais possuam pelo menos duas faces, apontando para duas construções narrativas simultâneas: “cada uma das histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas” (idem, p. 90).

Como já vimos, “An unwritten novel” de fato possui duas histórias, facilmente identificáveis. O choque causado pela interrupção da história interna reposiciona a história-moldura no centro da atenção do leitor e nos força a repensar a relação entre as duas. Somos impelidos, então, a retornar ao início do conto e relê-lo, observando como, enquanto estávamos distraídos pela empolgante narração da história de Minnie Marsh, outra história se construía em segundo plano, a partir dos elementos visíveis da história de superfície.

Quando o conto começa, o narrador descreve cinco pessoas presentes em um vagão de trem, procurando em suas feições algo que chama de “vida”, que ele define da seguinte maneira: “Life’s what you see in people’s eyes” (Woolf, 1989, p. 112). O narrador ecoa, assim, a relação que apontamos previamente entre *vida* e *character*. Os quatro primeiros passageiros se esforçam para esconder a *vida*, e logo o narrador se desinteressa deles. A quinta passageira, no entanto, não faz esforço algum, e uma enorme tristeza transforma seu semblante em algo maior: “Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one’s eyes slide above the paper’s edge to the poor woman’s face—insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it” (p. 112). É essa tristeza o elemento que primeiro fascina o narrador, que só então se revela como um sexto passageiro no vagão. Até

aqui, poderíamos estar diante de um narrador onisciente em terceira pessoa; apenas após estabelecer sua relação com a mulher esse narrador consegue assumir sua posição enquanto sujeito presente na cena.

O segundo traço da mulher que fascina o narrador são uns pequenos espasmos, provavelmente involuntários, que ela sofre. O narrador primeiro tenta resistir ao fascínio que sente, escondendo o rosto atrás do jornal que segura nas mãos, mas o olhar triste da mulher e um novo espasmo negam essa possibilidade. O narrador começa, então, a procurar maneiras de compreender a mulher.

É uma sucessão de ações exteriores que fazem o narrador sentir que pode apreender a interioridade da mulher. Primeiro ela esfrega um pedaço do vidro da janela, como se tentasse eliminar uma mancha, uma contaminação que não é removida: “She rubbed as if she would rub something out for ever—some stain, some indelible contamination. Indeed, the spot remained for all her rubbing” (p. 113). Depois, a mulher sofre um pequeno espasmo. O narrador se sente impelido a imitá-la esfregando também a janela a seu lado e sofrendo, em seguida, um espasmo. A mulher percebe o espelhamento que está acontecendo e lança um breve sorriso irônico e triste: “She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But she had communicated, shared her secret, passed her poison; she would speak no more” (p. 114). O narrador, então, sente que houve uma transmissão, uma comunicação em um nível além do verbal; há um forte reconhecimento mútuo que permite que, mesmo sem conseguir olhar para ela, ele possa narrar sua história: “Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter’s landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze” (p. 114). Não é, no entanto, um processo fácil para o narrador, uma vez que as imagens usadas para descrever a cena remetem à contaminação dele pela outra.

O parágrafo seguinte se inicia já dentro dessa outra história com o seguinte trecho: “Hilda’s the sister-in-law. Hilda? Hilda? Hilda Marsh—Hilda the blooming, the full bosomed, the matronly” (p. 114). Nesse momento, a visão do leitor é forçada a olhar para as duas histórias simultaneamente. Ao mesmo tempo que somos apresentados à cunhada, que é a primeira personagem a receber nome próprio no conto, somos lembrados do processo de construção da história, ao vermos o narrador escolhendo o nome para a personagem.

Em diversas outras passagens ao longo do conto, o narrador nos mostra esse processo de construção da história de Minnie Marsh. Ele, por exemplo, edita e seleciona as cenas que são importantes para sua narração: “this we’ll skip; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit—skip” (p. 114). Em outro momento, interrompe a narração e, entre parênteses, olha, no trem, para a mulher a sua frente em busca de

sinais que confirmem a história: “(Let me peep across at her opposite; she’s asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o’clock in the afternoon? Health, money, bills, her God?)” (p. 115). Além disso, ele comenta o desenvolvimento da própria narração, como quando perde o controle sobre a personagem e ela lhe escapa: “That’s what always happens! I was heading her over the waterfall, straight for madness, when, like a flock of dream sheep, she turns t’other way and runs between my fingers. [...] Have I read you right?” (p. 116). Há ainda um momento em particular em que o narrador insere uma marca de pontuação na história: “She opened the door, and, putting her umbrella in the stand—that goes without saying: so, too, the whiff of beef from the basement; dot, dot, dot” (p. 117). Assim, temos evidenciada sua capacidade de moldar o texto, de criar a história: é ele quem ordena a pontuação, o ritmo, as palavras, os lugares, as ações. Percebemos, afinal, que a narrativa interna não é apenas a vida de Minnie Marsh, mas é também o próprio processo de criação dessa história pelo narrador.

Nesse conto, mais do que o registro de uma pessoa real, o processo de elaboração de uma personagem (*character*) é interno ao narrador. O próprio *character* a ser representado é, como vemos no conto, não simplesmente a mulher no trem, nem seu retrato preciso, mas Minnie Marsh, uma construção textual feita sob nosso olhar pelo narrador a partir de seu contato com a matéria real.

O narrador espelha, primeiro em si e depois na personagem que cria, os traços da mulher do trem a que tem acesso; elementos a princípio externos, como os espasmos, ou inferidos a partir da breve conversa que travam. Ao mesmo tempo, o narrador projeta sobre Minnie Marsh os elementos do mundo que lhe interessam narrar e que pode articular em relação à imagem que criou da mulher à sua frente. É uma relação em mão dupla. O narrador espelha da personagem aquilo que lhe causa uma forte impressão, e vê espelhado na personagem aquilo que do mundo o interessa.

Dessa maneira, a figura que parece estar no centro do conto, mais do que Minnie Marsh, é o próprio narrador, e a linha-guia que estrutura o texto não é somente o enredo fragmentado da vida da personagem, mas a trajetória do narrador em sua tentativa de apreender e elaborar um *character* que lhe seja autêntico.

Ao longo do conto, o narrador progressivamente assume novas posições. Como já vimos, no início é uma consciência tímida, que não consegue se colocar em cena antes de definir uma personagem em relação à qual possa se estabelecer. Apenas quando reconhece seu interesse pela mulher de olhar triste é que o narrador consegue se revelar como personagem e assumir sua posição enquanto sujeito presente na cena.

Adiante, quando começa a narrar a história de Minnie Marsh, o narrador adquire uma forma ainda mais complexa. Tendo em vista o final do conto,

sabemos que a mulher do trem e Minnie não são a mesma pessoa, o que nos permite perceber como o narrador se posiciona diferentemente em relação a cada uma dessas personagens. No vagão do trem, ele olha para a mulher de frente e é ele mesmo uma personagem inserida no limitado espaço da cena, narrada de maneira temporalmente linear. Ao elaborar a história interna, o narrador assume a posição de uma entidade não corpórea, que pode mergulhar na subjetividade de sua personagem e olhar para ela de dentro, além de ter a possibilidade de realizar saltos temporais e espaciais, seguindo o fluxo de memórias que assaltam a mente de Minnie. Além disso, como ele, afinal, não reproduz a vida de outra pessoa, mas cria uma personagem por conta própria (ainda que inspirado no encontro do trem), possui onisciência e onipotência plenas quando narra a história interna: tudo o que é apresentado é criação sua, e nós testemunhamos o processo e o momento exato dessa criação.

Quando percebe que a história que contava e a realidade não correspondem uma à outra e que não havia conseguido alcançar seu desejo inicial de apreender e reproduzir a vida que enxergara no outro, o narrador se mostra irritado e confuso:

Well, but I'm confounded... Surely, Minnie, you know better! A strange young man... Stop! I'll tell him—Minnie!—Miss Marsh!—I don't know though. There's something queer in her cloak as it blows. Oh, but it's untrue, it's indecent... Look how he bends as they reach the gateway. She finds her ticket. What's the joke? Off they go, down the road, side by side... Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life's bare as bone. (p. 121)

O narrador reluta em aceitar que Minnie Marsh não existiu no mundo real, que a mulher do trem lhe escapou. Da percepção de que Minnie não existiu, o narrador declara que seu mundo acabou (“my world is done for!”), sente ter perdido a sustentação de seu conhecimento de mundo (“What do I stand on? What do I know?”) e questiona a própria identidade (“Who am I?”). Como vimos, somente após avistar a mulher no trem é que o narrador havia se posicionado em cena, sempre em relação a esse objeto que o fascinara. Perdendo a sensação de apreensão desse objeto, fica sem aquilo que o sustentava em cena, que lhe permitia se posicionar no mundo, e chega a contestar a própria identidade, que havia se constituído de maneira relacional à mulher. O resultado, como pudemos ver, é um desespero e uma confusão que transparecem até na construção das frases curtas e fragmentadas do trecho citado. Porém, esse desespero dura pouco, e já no parágrafo seguinte o narrador se reafirma em nova posição:

And yet the last look of them—he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building brims me with wonder—floods me anew. Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where to-night will you sleep, and then, to-morrow? Oh, how it whirls and surges—floats me afresh! I start after them. People drive this way and that. The white light splutters and pours. Plate-glass windows. Carnations; chrysanthemums. Ivy in dark gardens. Milk carts at the door. Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me—adorable world! (p. 121)

Ao invés de recuar após o fracasso, o narrador avança em direção ao mundo. Primeiramente, a mulher do trem e seu filho se tornam um novo mistério e encantam o narrador, que se sente novamente impelido a descobrir as histórias dessas personagens. As sensações tornam a arrebatá-lo o narrador, e as imagens utilizadas remetem à água e à submersão: “floods me anew”, “floats me afresh”. A seguir, novos objetos chamam a atenção do narrador, que percebe a existência de outras pessoas nas ruas e, a partir delas, de outros detalhes do espaço. O movimento é expansivo, e logo o narrador descreve o mar e o cenário como grandes corpos de cor cinza. A matéria é vista de cima, numa posição impossível de ser assumida por uma pessoa comum, como o narrador havia se apresentado na cena inicial do conto. Há uma espécie de comunhão ritualística com a matéria nas frases finais do conto, que assumem um tom eufórico, extático, e o interesse pelas figuras desconhecidas se transforma em adoração na tentativa de abarcar o mundo inteiro.

Tendo em vista a centralidade da apreensão e elaboração de um *character* para a forma do romance, proposta por Woolf nos ensaios, podemos compreender o breve, porém impactante, momento de desespero sentido pelo narrador ao perceber que a representação elaborada não correspondia à realidade concreta; ou, em outras palavras, que o *character* que procurou apreender lhe escapou. A euforia que se segue e o movimento ascendente em termos de posicionamento em relação à matéria são mais difíceis de serem compreendidos nesses mesmos termos. O esperado seria um recuo após o choque, mas o que acontece é o oposto. Ao longo do conto, a tensão existente entre o narrador e a matéria narrada é progressivamente trazida à vista e é levada ao limite quando o trem chega à estação. Por um instante,

a intensificação dessa tensão ameaça romper a relação sujeito-mundo, separando de vez os dois polos, mas, ao contrário, acaba servindo de impulso para que o narrador redobre seu interesse e avance sobre a matéria.

O tamanho do choque sentido pelo narrador se explica por dois fatores. Em primeiro lugar, como sugerimos anteriormente, para Woolf é fundamental que o romance represente um *character*; esse é o propósito do gênero. Além disso, o próprio narrador de "An unwritten novel" depende de sua relação com essa personagem que o fascina para se estabelecer em cena; afinal, no início do conto, ele só consegue se definir como personagem dentro do vagão a partir do encontro com a mulher. Sem essa apreensão, poderíamos supor que o romance não se sustentaria enquanto forma e que o narrador perderia as bases da própria identidade. O movimento que se segue, no entanto, é não um retraimento, mas uma expansão eufórica sobre a matéria.

A maneira como Woolf enxerga a crise do romance em seu próprio tempo nos oferece uma primeira hipótese de interpretação para esse movimento final do narrador. Essa alternância entre a angústia que o leva a questionar a própria existência e a euforia que o faz avançar em direção a novos objetos espelha ideias da autora a respeito da condição de seus contemporâneos. O narrador, ao final, percebe que sua posição em relação à matéria é precária, mas, ao mesmo tempo, seu próprio percurso até ali indica meios de se reposicionar, de se reestruturar. Afinal, desde o início do conto, o narrador não mantém apenas uma posição fixa e estável em relação à matéria. Ele se altera de narrador aparentemente em terceira pessoa para narrador-personagem posto em relação à mulher do vagão e termina como uma entidade onisciente que vê o mundo de cima. Mais do que uma pessoa no trem, a quem o impulso expansivo do final do conto seria impossível, o narrador é uma ferramenta literária experimentando a própria forma em sua tentativa de representar o mundo, e suas possibilidades formais, como seu movimento ao longo do conto indica, tendem ao ilimitado.

A trajetória do narrador, como podemos perceber, é caracterizada por uma série de mudanças em relação à própria posição e à própria forma, algo que indica a complicada relação entre ele e a matéria estabelecida, portanto, desde o princípio do conto. A chegada do trem à estação força, assim, uma tomada de consciência dessa complexidade – passo fundamental para que ele possa reconstruir sua relação com seus objetos e se reaproximar deles.

Na figura desse narrador, seguindo essa interpretação, Woolf representa a situação do romance no início do século XX: precisando questionar todos os aspectos de sua própria forma e sua relação com a matéria; assumindo a experimentação errante como meio de encontrar novos meios de apreensão do mundo; procurando indivíduos que o interessem para poder, a partir da representação deles em sua totalidade, representar o mundo; e por vezes

falhando, mas "limpando a casa" e abrindo caminhos para gerações futuras. O otimismo do parágrafo final do conto poderia indicar, portanto, o início dessa parte posterior do movimento dos escritores contemporâneos a Woolf, quando a consciência da crise do romance leva à demolição das formas e aponta para a superação futura da própria crise.

O que devemos questionar, no entanto, é a relação entre romance e crise que esse movimento pressupõe. Visto desse modo, o romance tenderia à estabilidade, à superação de suas crises, das quais essa, no início do século XX, seria apenas a mais recente e a mais pronunciada. No entanto, diversos críticos apontam para a maneira como o romance, desde seu surgimento, trabalha com uma série de contradições e crises. Para Lukács (2009), por exemplo, o que diferencia o romance da epopeia é o estabelecimento da sociedade de classes, cujas contradições apenas a forma do romance consegue apreender. As contradições de seu tempo estão, portanto, no centro da forma, que deve necessariamente representar essa tensão. Ademais, para esse crítico, na sociedade burguesa "as forças sociais se manifestam [...] de modo abstrato, impessoal e inapreensível pela narração poética" de modo que a natureza dessa sociedade não favorece "uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais" (idem, p. 207-208). Em um mundo em que o indivíduo perde sua agência para forças externas, torna-se impossível para ele perceber e compreender de maneira total como suas ações afetam os outros, como ele se encaixa nos conflitos sociais de que participa. Como, para Lukács, o romance precisa se constituir a partir de um indivíduo típico cuja ação permita o desvelamento paulatino da totalidade dos conflitos que compõem a sociedade, o fato de, na sociedade burguesa, a ação não necessariamente estar sob o controle do indivíduo significa que, para o romance, a matéria a ser apreendida e a forma literária estão em conflito: "para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalha" (idem, p. 208).

Por um caminho diferente, McKeon (1988) explora como o romance surge durante a crise de representação e de valores da qual nasce também o mundo moderno. Esse autor discute como a ascensão do romance é, na realidade, um processo dialético em que formas de compreensão do mundo e valores antigos e modernos convivem antagonicamente, em crise. O romance se configura não simplesmente como um conjunto moderno de formas e temas que suplanta o anterior, mas justamente como palco para o conflito: "The genre of the novel can be understood comprehensively as an early modern cultural instrument designed to confront, on the level of narrative form and content, both intellectual and social crisis simultaneously" (idem, p. 178). Desse modo, o romance é uma forma na qual, como fruto das crises de seu tempo, o escritor explora meios novos de expressão. Um certo ímpeto exploratório,

portanto, caracteriza o gênero. Tanto para Lukács quanto para McKeon, ainda que de maneiras bastante distintas, o romance surge justamente como palco privilegiado para a representação dialética de elementos antagônicos em crise e para o confronto com uma matéria que se recusa a ser apreendida de maneira reducionista.

O maior problema com nossa primeira hipótese de interpretação do final do conto parece estar, portanto, em destacar uma antecipação da superação da crise como explicação para o avanço do narrador sobre a matéria depois de sua frustração. Parece-nos, ao contrário, que a *crise* é, também, um elemento constitutivo do próprio gênero romance.

Se os ensaios de Woolf apontam para a necessidade de superação da crise para que a *vida* seja novamente apreensível pelo romance, o conto aponta um caminho mais complexo. A tomada de consciência da crise pelo narrador força também o leitor a perceber como essa tensão estava presente desde o início. Quando voltamos e analisamos novamente o conto colocando em primeiro plano não a história incompleta de Minnie Marsh, mas o desenvolvimento do próprio narrador, percebemos que, se por um lado ele fracassa em apreender a matéria imediata, o *character* da mulher no trem, por outro ele é bem-sucedido em apreender, em sua própria forma, uma matéria mais profunda.

O movimento de transformação do narrador no decorrer do conto constitui-se em um percurso narrativo próprio: a ação central do conto, que o define e o estrutura, é a tentativa de apreensão da matéria e de elaboração de uma narração. Dessa maneira, em sua trajetória ao longo do conto, o narrador interioriza uma série de questionamentos urgentes à época e materializa em sua própria forma, por um lado, a crise do romance e a crise do indivíduo que estão em curso no início do século XX e, por outro, a empolgação dos escritores do período com o amplo horizonte de novas possibilidades decorrente das rupturas causadas por essas diversas crises. Assim, esse narrador representa historicamente o próprio mundo, o próprio tempo, e desse modo se autoriza a avançar confiante sobre a matéria, ainda que a confiança provenha não somente do sucesso, mas também do fracasso. O desejo, apresentado por Woolf nos ensaios, de superar a crise do romance parece dar lugar, no conto, à admissão de que a noção de *crise* é constitutiva do romance e de que o caminho a seguir é dar forma às especificidades das contradições de seu tempo, para assim se reaproximar da matéria.

Observado ao lado dos ensaios, o conto “An unwritten novel” nos oferece a seguinte pergunta: qual seria, afinal, o *character* que esse romance não escrito estaria tentando apreender? A resposta imediata, obviamente, é a figura da mulher do trem espelhada em Minnie Marsh, a mulher cuja história o narrador tenta apreender e fracassa: não conseguindo, como indica o título, escrever um romance. No entanto, não é na personagem dupla da mulher do

trem e de Minnie Marsh que Woolf figura a crise do romance, mas no próprio narrador do conto. O título do conto nos aponta para o malsucedido processo de escrita de um romance, pelo narrador, em sua tentativa de constituir um *character* que ao mesmo tempo seja forma literária, Minnie Marsh, e apreenda satisfatoriamente um aspecto real da experiência humana, a mulher do trem. Se o narrador fracassa em apreender a matéria, cristalizada no *character* da mulher do trem, o conto, por outro lado, é bastante bem-sucedido no mesmo propósito, figurando um aspecto da experiência do início do século XX não simplesmente nas personagens que compõem o enredo, mas no próprio narrador, que é, desse modo, ele mesmo um *character* no sentido mais amplo da palavra que apresentamos anteriormente: um aspecto fundamental da experiência humana apreendido e materializado numa forma literária. A tentativa, a princípio frustrada, de apreender e representar a mulher no trem foi, ao mesmo tempo, o processo bem-sucedido de apreensão e representação, na figura do narrador, da crise pela qual o romance passava. “An unwritten novel”, desse modo, é um conto que usa a própria forma – especificamente a elaboração de seu narrador – para levantar uma série de questões que implicam diretamente uma discussão sobre a própria natureza da ficção, investigando o romance e suas possibilidades formais de apreensão e representação do mundo em determinado momento histórico. ■

JOSÉ PEREIRA DE QUEIROZ – É mestrando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, ministrada em 2017 pelos professores Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e Jorge Mattos Brito de Almeida. Contato: jose.pereira.queiroz@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

KENNEY JR., Edwin. "The moment, 1910: Virginia Woolf, Arnold Bennett, and Turn of the Century Consciousness". *Colby Library Quarterly*. Waterville, n. 1, v. 13, p. 42-66, March 1977.

LUKÁCS, Georg. "O romance como epopeia burguesa". In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2. ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-243.

McKEON, Michael. "Generic transformation and social change: rethinking the rise of the novel". In: DAMROSCH, Leopold. *Modern essays on eighteenth-century literature*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 159-180.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. Trad. de José Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

WATT, Ian. "Realism and the novel form". In: *The rise of the novel: studies on Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1962. p. 9-34.

WOOLF, Virginia. "An unwritten novel". In: *The complete shorter fiction of Virginia Woolf*. Organização e notas de Susan Dick. San Diego: Harcourt, 1989. p. 112-121.

WOOLF, Virginia. "Character in fiction". In: *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008a. p. 37-54.

WOOLF, Virginia. "How it strikes a contemporary". In: *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008b. p. 23-30.

WOOLF, Virginia. "Modern Fiction". In: *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008c. p. 6-12.

WOOLF, Virginia. "Mr. Bennett and Mrs. Brown". In: *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008d. p. 32-36.

WOOLF, Virginia. "The decay of essay-writing". In: *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008e. p. 3-5.

“CRISES” E MUTAÇÕES DO ROMANCE:

UM ESTUDO DE CASO

— LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS

RESUMO

O presente ensaio é uma pequena contribuição ao estudo do problema de certo romance contemporâneo, de sua forma, bem como dos signos por ele mobilizados, a fim de fornecer elementos para pensarmos as “crises” e mutações do romance (enquanto forma), a partir da análise da obra *Almoço nu* (1959), do escritor norte-americano William S. Burroughs (1914-1997).

Palavras-chave: William Burroughs; Romance contemporâneo; Forma; Mundo histórico.

ABSTRACT

*The present essay is a small contribution to the study of the problem of certain contemporary novel, in its form, as well as of the signs it mobilizes, in order to provide elements for thinking about the “crises” and mutations of the novel (as form), from the analysis of the work *Naked Lunch* (1959), by the american writer William S. Burroughs (1914-1997).*

Keywords: *William Burroughs; Contemporary novel; Form; Historic world.*

Como introdução ao nosso problema, apresentamos, a seguir, uma breve análise daquilo que consideramos ser uma das principais questões que envolvem certo romance contemporâneo, a partir da análise da obra *Naked Lunch* (1959), de William S. Burroughs, a fim de fornecer elementos para pensarmos as “crises” e mutações do romance (enquanto forma).

Começemos, primeiramente, por pensar na forma (ou, antes, na sua ausência) das narrativas contemporâneas. Afinal, o que significa a ausência de sentido ou direção, a ausência de uma *meta* nas narrativas contemporâneas se não a emergência de uma nova configuração romanesca?

Como pretendemos indicar, a narrativa contemporânea não levanta problemas de sentido, nem de conhecimento, mas problemas de funcionamento, ou seja, a questão da narrativa contemporânea não se liga, por exemplo, a questões do tipo “o que é que isto representa?” ou “o que é que isto significa?”, mas sim a “como é que isto funciona?”. (Aqui, já não há nada que explicar, nada que compreender, somente um conjunto de questões funcionais, de funcionamento.) Questão de funcionamento, e não de sentido ou de conhecimento? Mas como? E por quê? E ainda: como poderia ser isso expresso na forma de conceito? De qualquer modo, todas essas questões só se tornam legítimas se dispusermos de critérios conceituais capazes de determinar a natureza ou essência desse funcionamento, em oposição às formas anteriores que remetem a um suposto conhecimento ou sentido.

Neste ponto, desfaz-se a sistemática, como expressão e símbolo, cedendo lugar à ideia de multiplicidade, em que as antigas unidades estruturais são substituídas por uma pluralidade de elementos experimentais, levando-nos enfim à convicção de que o grande estilo das representações orgânicas (ou totalizantes) terminou, deixando o posto a uma espécie de produção contínua de hipóteses e perspectivas. E isso pode ser observado igualmente em certo romance contemporâneo: completamente esvaziado de sentido ou direção, suas “narrativas” já não chegam ao fim, mas se dissipam, esvaindo-se pouco a pouco¹. É a falência das chamadas narrativas históricas ou tradicionais, em que a ausência de sentido ou direção se transforma em um dos problemas centrais de certo romance contemporâneo.

Esse tipo de problemática poderia, na verdade, ser remetido à obra de Gustave Flaubert, especialmente ao seu romance *A educação sentimental* (1869), porém a ausência de sentido aqui está associada à ideia de desilusão (descrença), e, longe de aboli-los, a narrativa flaubertiana conserva ainda a unidade estética e o sentido monológico do texto. Em todo caso, todos esses romances são extremamente pobres em ação (consequência talvez de um rebaixamento da experiência e da supervalorização do pensamento abstrato?). Isso, contudo, não significa dizer que no romance não acontece mais nada; acontece que ele não se preocupa em narrar histórias, mas em

[1] O fato é que a “narrativa” contemporânea não se concretiza, não se realiza; é, antes, inconclusiva, aporética; não tende para nenhum limite, para nenhum fim, deixando de ter, portanto, sentido ou direção.

[2] “Que o romance, notadamente depois de Joyce, tenha encontrado uma nova linguagem do tipo ‘Questionário’ ou ‘Inquisitório’, que ele tenha apresentado acontecimentos e personagens essencialmente problemáticos não significa, evidentemente, que não se esteja seguro de nada; não é, evidentemente, a aplicação de um método de dúvida generalizada, não é o signo de um ceticismo moderno, mas, ao contrário, a descoberta do problemático e da questão como horizonte transcendental, como foco transcendental que pertence de maneira ‘essencial’ aos seres, às coisas, aos acontecimentos. É a descoberta romanesca da Ideia [...]” (DELEUZE, 1988, p. 276).

[3] “A narração continua sendo uma necessidade humana básica, mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 108).

[4] No nosso entender, o romance contemporâneo é marcado precisamente pelo desenvolvimento de uma nova forma de “exposição”, com variações de espaço e de tempo, capaz de estabelecer a relação entre duas ou mais séries de eventos paralelos, ao dispô-los de forma simultânea, tornando irrelevante a nossa antiga compreensão espaço-temporal (causal).

colocar problemas, deixando de ser narrativo e se tornando *problemático*².

De qualquer modo, o que parece ter mudado em definitivo é o fato de a narração não estar mais compreendida no romance, quando este deixou de ser narrativo ao abandonar o esquema sensório-motor, o acontecer físico em séries de causa e efeito. (Assim, o romance abandonou definitivamente a ideia de sucessão, já que a sucessão existe desde o início como lei da causalidade.) É claro, portanto, que a narração continua presente no romance, mas não será mais a narração que contará, estando ali somente a título de índice³, pois o romance não se confunde mais com o que se passa no tempo, porquanto não está colocado mais do lado da sucessão causal, mas está construído sobre novas formas de exposição, tais como a colocação em série, a justaposição, etc.⁴

Neste ponto, cabe mencionarmos o célebre estudo de Alain Robbe-Grillet sobre o “novo romance”, intitulado *Por um novo romance* (1963), no qual busca esclarecer as novas relações que se constituíram entre o homem e o mundo e de como o novo romance, em contraposição à antiga configuração romanesca, apreende a realidade circundante. Diz Robbe-Grillet:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos [...] representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com a Comédia Humana – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende por que ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. [...] Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. Mas eis que, a partir de Flaubert, tudo começa a vacilar, o sistema inteiro não é mais do que uma lembrança [...]. No entanto, basta ler os grandes romances do começo de nosso século para constatar que, se a desintegração da intriga não fez mais do que tornar-se nítida no decorrer dos últimos anos, há muito tempo ela já tinha deixado de constituir o arcabouço da narrativa. [...] Narrar tornou-se literalmente impossível. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 25)

Ora, o romance, tendo se recusado a permanecer, por assim dizer, numa trilha única, deparou-se com a possibilidade de descrever os fenômenos simultaneamente. Contudo, como sabemos, estes não podem ser tratados

numa narrativa única, posto que não constituem uma mesma sequência. Assim sendo, certo número de narrativas diferentes terão de necessariamente ser inter-relacionadas e essa relação, portanto, não poderá ser a da narrativa linear. Pois bem. Ao estabelecer a relação entre duas ou mais séries de eventos paralelos, foi exigido do romance que tivesse uma visão sincrônica deles, o que, por sua vez, exigiu que eles fossem dispostos de forma simultânea.

O esquema narrativo tradicional tende a organizar os fatos numa sequência linear: primeiro isso, depois aquilo, numa progressão de eventos através do tempo. E esses eventos, por sua vez, tendem a ser colocados em padrões que são percebidos por meio da noção de causalidade: não apenas “primeiro isso, depois aquilo”, mas também “isso acontece por causa daquilo que aconteceu primeiro”. Ora, quando essa perspectiva toma conta da configuração romanesca, passamos a entender a “narração” como uma sequência progressiva de degraus e estágios, os primeiros causando (ou levando até) os seguintes, os seguintes seguindo adiante, e assim sucessivamente.

Sendo assim, a ausência de continuidade lógica ou narrativa será uma das principais marcas de certo romance contemporâneo, em que as relações narrativas são inteiramente modificadas: tais “narrativas”, como dissemos, não se realizam, não chegam ao fim, são indecíveis, e isso concorda com o sentimento contemporâneo da existência, seu grau de incerteza. Tornamo-nos, com isso, incapazes de estabelecer inícios e pontos-finais para as histórias narradas (neste ponto, a sequencialidade da narração é convertida numa dimensão de simultaneidades, deixando o final de ter qualquer efeito ou sentido⁵).

Então, se, por um lado, como diz Robbe-Grillet, narrar tornou-se impossível, por outro, ela [a narrativa] é levada ao seu limite, a ponto de se converter numa espécie de “estudo” comparativo de determinados grupos de acontecimentos. É o caso, por exemplo, de *Naked Lunch*, romance de William Burroughs, cujos acontecimentos se ligam, em sua maioria, ao problema do vício, ao reunir todas as figuras possíveis sobre este, a mais completa possível: vício em drogas, sexo, dinheiro, poder etc.

*

Antes de avançarmos, porém, convém considerarmos alguns dados gerais sobre a obra e o autor.

Publicado no ano de 1959, *Naked Lunch* teve inúmeras versões, a maioria delas organizadas em Tânger, Marrocos. O romance cobre todo o período da vida de Burroughs em que esteve envolvido com drogas pesadas, contra as quais lutava desde a metade dos anos 1940, em Nova York, e que na primavera

[6] “Eu vivia em um quarto no Bairro Nativo de Tânger. Não tomava banho havia um ano, nem trocava minhas roupas ou as tirava do corpo, exceto para espetar uma agulha de hora em hora na carne de madeira fibrosa e cinzenta do vício terminal. Nunca limpava ou espanava o quarto. Caixas de ampolas vazias e lixo empilhavam-se até o teto. Luz e água haviam sido cortadas há muito por falta de pagamento. Eu não fazia absolutamente nada. Conseguia olhar para a ponta do meu sapato durante oito horas seguidas. Só me movia quando a ampulheta da *junk* acabava” (BURROUGHS, 2010, p. 202-203).

[5] “Se não é possível sentir o tempo como sucessão, o final deixa de ter efeito” (KERMODE, 2000, p. 157).

[7] *Junk* literalmente, “porcaria”, “refugio”, “lixo”, é um termo genérico para diversos medicamentos e substâncias relacionadas ao ópio (o extrato da papoula), que têm em comum propriedades narcóticas, analgésicas e hipnóticas. Seus derivados mais puros, extraídos diretamente da papoula, são conhecidos como opiáceos (por exemplo, a morfina, a codeína). Quando resultam de modificações parciais, são chamados de opiáceos semissintéticos (por exemplo, a heroína), enquanto os compostos sintéticos de ação semelhante à do ópio são conhecidos como opiáceos sintéticos ou opioides (por exemplo, a metadona).

de 1956 o arrastariam até o fundo mais lamentável de sua dependência, quando vivia num quarto no Bairro Nativo de Tânger⁶. Com relação ao título da obra, segundo o próprio Burroughs, ele teria sido uma sugestão do escritor e amigo Jack Kerouac. “O título foi sugerido por Jack Kerouac”, disse Burroughs. E acrescenta: “O título significa exatamente o que dizem suas palavras: Almoço NU – um momento congelado em que todos vêem o que está cravado na ponta de cada garfo” (BURROUGHS, 2010, p. 199).

Pois bem. *Naked Lunch* é uma narrativa não linear, difícil de descrever em termos de enredo. Nela não atuam noções como causalidade e finalidade. O livro está estruturado como uma série de “vinhetas”, frouxamente ligadas, e seus temas estão arranjados de forma justaposta, formando blocos de associações que exploram um campo global de coexistência. Tais justaposições acabam por expressar relações de natureza contrapontística, já que os elementos da narrativa se apresentam em estilhaços, ou, antes, em fragmentos, se comportando como uma espécie de arte combinatória, com anotações sobre drogas, delírios, perspectivas, simetrias, cortes, montagens etc. Ao fim, o livro de Burroughs se converte numa espécie de investigação não linear sobre o caráter de determinados grupos de acontecimentos, em sua maioria ligados ao problema do vício, a fim de fixá-los como tais em expressões mais ou menos regulares. Como afirma o próprio Burroughs, seus capítulos foram compostos para serem lidos em qualquer ordem (“Você pode abordar *Naked Lunch* a partir de qualquer ponto de intersecção” (BURROUGHS, 2010, p. 187)): ao romper com o discurso horizontal ou linear, os capítulos se tornam independentes, se assemelhando a uma espécie de delírio, em que imagens se alternam e sucedem num único fluxo. Assim, ao juntar signos de campos semânticos distintos, rearranjando de maneira desconexa sentenças e parágrafos inteiros, assim como inserindo aleatoriamente historietas, anedotas e aforismos, o livro de Burroughs acaba por permitir uma leitura não linear, sem a necessidade de se seguir a ordem convencional dos capítulos.

Mas que tipo de experiência é afinal relatada em *Naked Lunch*? Drogas, todos os tipos de drogas: maconha, cocaína, benzedrina, nembutal, peiote, yagê, antihistamínicos etc. E principalmente heroína. O livro é um relato pormenorizado da doença da *junk*, ao longo de quase quinze anos da vida de Burroughs como dependente.

É claro que as drogas têm um papel importante na obra de Burroughs, contudo, Burroughs não é um mero *junky writer*. As drogas devem ser entendidas apenas como ponto de partida de toda a sua produção, ao percorrê-la de uma ponta à outra. Na verdade, Burroughs chegou a expandir o sentido de dependência para além da doença da *junk*, estendendo o termo para outros âmbitos da vida humana, como um modelo de controle. “As drogas têm um papel importante em minha obra”, dissera Burroughs, “porém

estou mais interessado no vício em si mesmo, [como] um modelo de controle que torna possível a decadência dos potenciais biológicos humanos” (MIRA E LANGER, 2001, p. 4).

De certo modo, a grandeza de Burroughs está em ter determinado a essência ou a natureza do vício não a partir de seu objeto – drogas, sexo, dinheiro, poder etc. –, mas como essência subjetiva abstrata (o vício abstrato, o vício qualquer, que não é mais tomado sob esta ou aquela forma) enquanto um modelo de controle, elevando o vício, portanto, à categoria de problema.

É nesse sentido, pois, que as drogas serviriam, segundo Burroughs, de modelo para outras formas de controle. Por exemplo: em *Junky* (1953), primeiro romance de Burroughs, o vício em drogas aparece como metáfora para os males da sociedade de consumo; e numa época em que as novas formas de servidão humana passam necessariamente pela simplificação e degradação do homem, como uma mercadoria, Burroughs parece correto em sua apreciação. Assim, quando Burroughs se refere ao mundo da *junk* como “moldado em posse e monopólio” (BURROUGHS, 2010, p. 200), isso se ajusta perfeitamente à sociedade de consumo, já que qualquer droga entendida como mercadoria é possível apenas em uma sociedade capitalista; e, assim como, segundo Karl Marx, o operário é alienado em relação ao produto de seu trabalho, da mesma forma o dependente é alienado em relação à droga:

Junk é o produto ideal... a mercadoria perfeita. Nenhuma conversa de vendedor é necessária. O cliente se arrastará através de um esgoto e implorará para comprar... O vendedor de junk não vende seu produto ao consumidor, ele vende o consumidor ao seu produto. Ele não melhora nem simplifica sua mercadoria. Ele degrada e simplifica o cliente. Paga seus funcionários com junk. (BURROUGHS, 2010, p. 201)

Este é um bom exemplo da aplicação do vício em drogas para outros âmbitos da vida humana, segundo a fórmula de Burroughs: “Pois existem diversas formas de dependência, e creio que todas elas obedecem leis básicas” (BURROUGHS, 2010, p. 205)⁸. Mas, se em *Junky* Burroughs ainda não concebe o vício como um modelo para as chamadas formas de controle, em *Naked Lunch* essa ideia aparece claramente⁹. Neste ponto, emerge na obra de Burroughs o pensamento do controle – o problema que, por assim dizer, obseda toda a obra de Burroughs. O Doutor Benway, por exemplo, emprega drogas em interrogatórios como meio para a obtenção de controle total sobre os interrogados: “Na falta de conhecimentos mais precisos sobre a eletrônica cerebral, as drogas continuam sendo uma ferramenta essencial do interrogador em seus ataques à identidade pessoal do espécime” (BURROUGHS, 2010, p. 23). Contudo, é num trecho de “Corporação Islã e Partidos de Interzona” que tal

operação de mudança de sentido se realiza integralmente, quando Burroughs então procura definir a noção de controle tomando a *junk* como um protótipo, como um modelo para o controle. O texto em questão é uma longa reflexão sobre as chamadas técnicas de emissão onde, ao final do trecho, é realizada a operação de mudança de sentido. Segundo o narrador, os encarregados por essas emissões, chamados de Emissores, fariam uso exclusivo de transmissões telepáticas para controlar o espécime. Como ilustração, o narrador utiliza o exemplo dos Códices Maias, que, segundo ele, teriam feito uso de transmissões telepáticas para a obtenção de controle sobre a população:

Já deram uma olhada nos códices Maias? Eu entendo a coisa assim: os sacerdotes – cerca de um por cento da população – faziam uso de transmissões telepáticas de uma só via instruindo os trabalhadores a respeito do quê e quando sentir... Um emissor telepático tem que transmitir o tempo todo. Ele nunca pode receber, porque se receber, significa que a outra pessoa tem sentimentos próprios, o que perturbaria a sua continuidade. O Emissor tem que transmitir o tempo todo, mas não pode recarregar-se através de contato. Mais cedo ou mais tarde ele não tem mais sentimentos para transmitir. Não se consegue ter sentimentos sozinho. Não sozinho como um Emissor é sozinho – e você sabe, só pode haver um único Emissor em dado ponto do espaço-tempo... [...] Os Maias eram limitados pelo isolamento... Hoje um único Emissor poderia controlar todo o planeta... Veja, o controle nunca pode ser um meio para qualquer fim prático... Nunca pode ser um meio para qualquer coisa além de mais controle... Como a junk... (BURROUGHS, 2010, p. 137)

O controle não pode de modo algum ser um meio para qualquer coisa além de mais controle, porque a essência de todo controle é sempre e precisamente a obtenção de mais controle. É como a *junk*...

*

Evidentemente, existe toda uma tradição literária no Ocidente sobre o hábito das drogas. Grande parte dela remonta ao início do Romantismo. Em 1820, o inglês Thomas de Quincey publica *Confissões de um comedor de ópio*. O poeta francês Charles Baudelaire escreve *Paraísos artificiais* no ano de 1858. No século XX, nas décadas de 1920-1930, Walter Benjamin relata suas impressões resultantes das experiências com o haxixe, a mesalina e o ópio no texto *Sobre o haxixe e outras drogas*. Da mesma forma, Aldous Huxley publica o ensaio *As portas da percepção: céu e inferno* (1950), relatando suas

[8] Ou ainda: “Existem também todas as formas de vício espiritual. Qualquer coisa que puder ser feita quimicamente poderá sê-lo de outras maneiras – isto é, se tivermos conhecimento suficiente dos processos envolvidos” (BURROUGHS, 1988, p. 137).

[9] “[*Naked Lunch*] é uma extensão matemática da Álgebra da Necessidade, para além do vírus da junk” (BURROUGHS, 2010, p. 205).

experiências com a mesalina. Em 1958, o surrealista Jean Cocteau publica *Opium: o diário de uma cura*. E, mais recentemente, em 1993, o escocês Irvine Welsh publica *Trainspotting*, posteriormente adaptado para o cinema, sobre um grupo de amigos viciados em heroína. Todavia, nenhuma dessas obras se iguala a *Naked Lunch* no que tange à experimentação formal, composta, como dissemos, a partir da técnica do *cut-up*, resultando assim num tipo de configuração romanesca em que todos os registros e fragmentos que a compõem se relacionam já não segundo as leis de causalidade ou segundo sua significação, mas antes por *justaposição*.

Convém, neste ponto, confirmarmos algumas das considerações anteriores com um exemplo retirado do livro de Burroughs. Trata-se, na verdade, do derradeiro *cut-up* do livro, intitulado “Rápido...”, uma espécie de poema composto a partir de inúmeros trechos extraídos do próprio romance. Vejamos:

clarão branco... gritos de inseto mutilado...

*Acordei com gosto de metal na boca de volta da terra dos mortos
rastreado o cheiro incolor da morte*

*placenta de um macaco cinzento e atrofiado
dores agudas e espectrais da amputação...*

*– Garotos de programa à espera de um cliente – disse Eduardo
e morreu de overdose em Madri...*

*Trens carregados de pó queimam através de circunvoluções
rosas de carne intumescente... disparam clarões de lâmpadas
de orgasmo... fotografias precisas de movimentos abortados...
flanco bronzeado e macio se retorçe para acender um cigarro...
Estava ali, de pé, com um chapéu de palha de 1920 que alguém
lhe deu... palavras macias e mendicantes caem como pássaros
mortos na rua escura...*

– Não... Não mais... No más...

*Um mar oscilante de britadeiras no crepúsculo roxo-pardacento
contaminado com cheiro de metal podre de gás de esgoto... jo-
vens rostos operários vibram fora de foco em halos amarelados
de lanternas de carboneto... canos rompidos expostos...*

– Eles estão reconstruindo a Cidade.

Lee assentiu com um ar distante... “Sim... Sempre”

De qualquer modo não é uma boa para a Ala Oriental...

Se eu soubesse, eu ficaria contente de lhe contar...

– Nada bom... no bueno... ando me prostituindo...

Teinon... Vóta sestafêla. (BURROUGHS, 2010, p. 195-196)

Em “Rápido...”, como se pode ver, estão reunidos elementos de todo tipo, que colocam em questão não apenas registros formais diferentes, mas também caracteres de estados de coisas e de conteúdos vividos. Porém, todos os tipos de coisas aqui reunidas e justapostas sobre uma mesma página, sobre um mesmo plano: acontecimentos, determinações históricas, pensamentos, indivíduos, formações sociais etc., estão concebidas e arranjadas em termos de *justaposição*. Noutras palavras, é a partir de uma série de justaposições, as quais não podem ser definidas por meio do conceito de causalidade, devendo, ao contrário, ser necessariamente concebidas como “a-causais”, que todos esses elementos se encadeiam ou se separam, ao mesmo tempo que cada elemento se comporta simultaneamente um em relação ao outro (simultaneidade em lugar de causalidade). Contudo, não será suficiente remeter causalmente um elemento a outro, ou passar de uma ideia a outra, segundo uma ordem de associações. Na verdade, as relações constituídas aqui não concernem à mera associação de ideias ou à sucessão de causas e efeitos, não constituem um conjunto de ideias associadas, tampouco uma série de ideias ordenadas causalmente, mas se formam antes por justaposição, procedendo por resolução de “tensões”, deixando assim de ser associáveis segundo as formas da representação ou ordenáveis segundo as exigências da causalidade, para compor verdadeiros blocos de relações, relação entre relações.

O livro de Burroughs, assim entendido, explora a acumulação e inter-relação entre os diversos registros narrativos por ele mobilizados, compondo, dessa forma, uma espécie de reflexão das relações sucessivamente adquiridas entre um registro e outro. Nesse sentido, a distância que vai de um registro a outro, ou de um fragmento a outro, é a mesma que determina os limites de toda linearidade ou de uma totalidade orgânica, isto é, esse enorme sistema de afinidades morfológicas não se orienta mais pelas leis dos grandes conjuntos, mas formam intersecções que exploram um campo global de coexistência entre os diversos registros – um conjunto de relações entre partes articuladas, configurando uma totalidade fragmentária, de maneira que as partes sejam, ao mesmo tempo, autônomas e interdependentes.

Ora, uma tal combinação abre um campo quase infinito de possibilidades e experiências formais, pois a reunião de todos esses aspectos discursivos num único conjunto acaba por apresentar os traços de uma verdadeira arte contrapontística, com inúmeras “vozes” narrativas compostas simultaneamente, constituindo, desse modo, um enorme sistema de afinidades morfológicas. Contudo – é preciso que se diga –, diferentemente da arte do contraponto encontrada, por exemplo, nos romances do americano John Dos Passos (que, segundo Deleuze & Guattari, soube atingir uma arte inaudita do contraponto, nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmara etc.¹⁰), os contrapontos burroughsianos não vêm indicados por

[10] “Um romancista como Dos Passos soube atingir uma arte inaudita do contraponto nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmara, ao mesmo tempo que um plano de composição se alarga ao infinito, para arrastar tudo para a Vida, para a Morte, para a cidade-cosmos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 223).

cabeçalhos ou interrupções espaciais, mas fluem do começo ao fim sem interrupção. (Na verdade, existem títulos ou cabeçalhos para os capítulos, os quais são muito significativos e indicam uma determinada organização, com seus cortes e saltos abruptos; o que não existe são cabeçalhos que indiquem graficamente os contrapontos narrativos¹¹).

Se a principal característica do livro de Burroughs estiver justamente nessa ausência de centro ou de convergência, correspondendo assim a uma espécie de topologia indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora, sem posição de saída – que, em comparação às formas consagradas, parecerá antes uma ausência de forma –, então somente a categoria de *multiplicidade* será capaz de explicar esse enorme sistema de afinidades morfológicas. Pois o livro de Burroughs é multiplicidade pura, ou seja, afirmação irreduzível a qualquer unidade configuradora. Diferentemente da totalidade hegeliana, a totalidade aqui é produzida por adjacência ou contiguidade, *lateralmente*, como uma parte ao lado das outras partes, que ela não unifica nem totaliza, mas justapõe, formando uma unidade entre registros narrativos que conserva toda a sua diferença nas suas próprias dimensões, enquanto conjunto de partes heterogêneas¹².

Nesse sentido, busquemos analisar alguns trechos do livro de Burroughs. Dois capítulos em especial ilustram bem essa riqueza contrapontística à qual nos referimos acima, ao explorarem essa acumulação e inter-relação entre os diversos registros narrativos empregados. O primeiro deles é “Hospital”, um dos capítulos que acumulam mais registros, contendo pequenas notas sobre desintoxicação, pesadelos da abstinência, narrativas ficcionais, duas “vinhetas” com o Dr. Benway, uma cena passada num quarto de hospital, notas sobre o vício etc., possuindo uma riquíssima variedade contrapontística, ao misturar diferentes registros narrativos, em sua maior parte ligados à doença da droga. O segundo capítulo em questão é “O Mercado”, capítulo esse que contém também uma variedade enorme de registros. Contudo, como consequência da infinita sucessão de cenas e registros que existem em “O Mercado”, é quase impossível realizarmos uma verdadeira apresentação, uma apresentação que esgote integralmente o seu conteúdo. Por esse motivo, nos contentaremos aqui em apenas descrever o caráter contrapontístico de “O Mercado”, a partir de uma rápida descrição dos vários registros existentes nele: uma sequência panorâmica da Cidade de Interzona; um relato de Burroughs sobre uma experiência com yagê, um cipó com propriedades alucinógenas nativo da região amazônica; uma sátira sobre as deliberações de um curandeiro com o auxílio de yagê num processo de assassinato; um episódio envolvendo Clem e Jody, personagens de Interzona que pela primeira vez aparecem na narrativa de *Naked Lunch*; uma cena de tribunal com A.J.; uma sátira sobre Cristo, Buda, Maomé e Confúcio; um mosaico composto de pequenas cenas, historietas e aforismos; uma anedota contada por A.J. sobre um garoto num bordel; e, por

[11] Numa carta a Irving Rosenthal, datada de 20 de julho de 1960, Burroughs faz a seguinte observação: “Sim, é minha intenção definitiva que o livro flua do começo ao fim sem nenhuma interrupção espacial ou cabeçalhos adicionais para os capítulos. Creio que os cabeçalhos nas margens estão claramente indicados. *ISTO NÃO É UM ROMANCE*. E não deve parecer-se com um. Qual o sentido de cabeçalhos que meramente repetem trechos do texto? Em resumo sou definitivamente contrário a *quaisquer* cabeçalhos adicionais nos capítulos”. (BURROUGHS, 2010, p. 249)

[12] “O Verbo divide-se em partes que formam uma unidade e assim deve ser encarado, mas tais partes podem ser abordadas em qualquer ordem, jogadas de um lado para o outro e exploradas de frente e de costas, como num interessante arranjo sexual” (BURROUGHS, 2010, p. 191).

[13] cf. “O realismo e a forma romance” (WATT, 2010).

[14] “O século XIX assistiu ao crescimento e ao esplendor do gênero romanesco, sobretudo na França, na Inglaterra e na Rússia. No início do século XX, o gênero foi profundamente modificado por alguns autores: Proust, Joyce, Virginia Woolf. Esses romancistas já não se limitavam a narrar uma história; introduziram na narrativa a exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética, e inventaram novas técnicas como o monólogo interior, a mescla de vários segmentos temporais, as digressões ensaísticas e, no caso de Joyce, a experimentação linguística”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 85)

último, uma experiência do Dr. Benway, Iris, uma viciada em diidroxi-heroina.

Ora, as relações aqui estabelecidas entre os diversos registros são apenas virtuais, potenciais, e definem apenas possibilidades, probabilidades de interação, porquanto a narrativa não está submetida a nenhuma unidade formal capaz de dar sentido à sua matéria fluente e à sua função difusa, ao mesmo tempo que todas essas relações de natureza contrapontística constituem processos de correlação entre conjuntos de partes heterogêneas, enquanto uma coleção de relações variáveis que não se confundem com uma totalidade orgânica – o mundo concebido como relação entre partes heterogêneas, como relação contrapontística.

Tentemos, por fim, uma definição para uma tal configuração romanesca, como a estabelecida em *Naked Lunch*, já que o romance de Burroughs tem um sentido, ou, antes, uma forma, bastante diverso do que tinha o romance, originalmente, no século XIX, com o “realismo formal”¹³, ou mesmo na primeira metade do século XX, com o romance dito “moderno”¹⁴.

Pois bem. A impressão inicial poderá parecer extremamente abstrata, mas uma das ideias básicas do livro de Burroughs parece ser a da intersecção entre dois ou mais sistemas heterogêneos, com um centro comum (o vício), sugerindo assim a intersecção de duas ou mais séries de termos heterogêneos, funcionalmente relacionados entre si, mas regidos por suas próprias leis e regras.

Provavelmente, não erramos ao presumir que o livro de Burroughs busca reunir todas as figuras possíveis sobre o vício, a mais completa possível. Não queremos, contudo, exagerar a importância desta conclusão, uma vez que não podemos comprovar o acerto desta interpretação. Em todo caso, o importante é que se possa conceber vários sentidos ou modalidades formalmente distintas do vício, mas que se reportem ao vício como a um só designado, como ontologicamente uno. Nesse sentido, o mais essencial não é que o vício se diga num único sentido, mas é que ele se diga num mesmo sentido por meio de todas as formas ou figuras possíveis. O vício é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são iguais. Ele se diz num só sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido, visto que diferem entre si.

Assim entendido, o livro de Burroughs é ao mesmo tempo relativo e absoluto: relativo com respeito aos próprios componentes que o compõem, segundo as modalidades formalmente distintas do vício por ele estabelecidas, mas absoluto pela maneira pela qual se põe nele mesmo, como ontologicamente uno. Ele é relativo enquanto fragmentário, mas absoluto como todo. Portanto, os elementos são relativos uns em relação aos outros, mas cada elemento é absoluto em si mesmo, sendo dotado de um sentido suficiente, comportando cada um deles uma coesão interna em seu próprio nível. (É sobre esse sistema relativo que repousa a investigação acerca do vício “em si”). Mas não temos a menor razão para pensar que os fragmentos tenham

necessidade de valores, por assim dizer, transcendentais que os comparariam, os selecionariam ou decidiriam que um é “melhor” ou mais “verdadeiro” que o outro; ao contrário, não há critérios senão relativos, e cada fragmento se avalia por ele próprio – por ser absoluto em si mesmo –, pelos movimentos que ele traça e pelas intensidades que ele constitui, sobre um determinado plano de composição. Por fim, um fragmento ou registro é bom ou ruim, alto ou baixo, independentemente de todo e qualquer sistema de referências enquanto valor transcendente: não existe outro critério senão o sentido suficiente que cada fragmento ou registro contém por si mesmo, as intensidades que ele constitui, as relações que estabelece etc.

*

Mas, afinal, que significam todos esses signos de dissolução e aleatoriedade, a abolição dos grandes conjuntos e, principalmente, a ausência de sentido, ou, antes, de *direção*? A ausência de uma meta narrativa em *Naked Lunch* não expressa de modo radical a experiência da subjetividade contemporânea? Burroughs acaso inventou uma nova forma de composição ou, antes, o caldo da experiência contemporânea a determinou? O livro de Burroughs não emerge justamente da experiência histórica do pós-guerra, a qual possibilitara as condições para o surgimento das novas formas e temáticas?

O fato é que a estética burroughsiana não se relaciona somente com sua personalidade, com sua vontade ou sua consciência; ela também é fruto de seu próprio tempo. O que queremos dizer com isso é que não existe forma artística independente do mundo histórico¹⁵. Tudo se liga ao sítio da História. Nesse sentido, a experiência histórica do homem contemporâneo talvez ajude a explicar todas essas particularidades, em especial a ausência de sentido ou direção. Afinal, o que significam esses signos de dissolução, as antigas formas convertidas em simples funções variáveis? Qual o significado dessa narrativa que se esvai completamente, dissolvendo a unidade formal, resultando numa escrita aparentemente aleatória, indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora? Em última instância, não é esse o modo como o homem contemporâneo compreende o mundo onde vive, principalmente a maneira como sua consciência capta o sentido da história (aparentemente perdido)?

Ora, o livro de Burroughs parece ser um bom exemplo do que pretendemos apontar sobre a natureza particular da literatura produzida no pós-guerra, completamente apartada das estruturas tradicionais, construída sobre os fundamentos da subversão estilística e do desconforto existencial, a qual busca refletir sobre esse momento da história em que o humano parece

ter perdido sua alma (ou antes, a força). Em todo caso, todas essas mudanças não se reduzem a simples transformações políticas ou econômicas, nem mesmo a mudanças espirituais ou artísticas. Não se trata de nada palpável, mas antes a essência de uma cultura que parece ter realizado integralmente todas as suas possibilidades. Não se trata, portanto, da vida externa, da conduta, das instituições, dos costumes, porém, de algo mais profundo e último: o esgotamento do projeto moderno¹⁶. (O livro de Burroughs 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.)

Na verdade, o que pretendemos aqui com isso é apontar para a mudança no estatuto do romance na contemporaneidade. Ora, muito mais do que uma simples analogia entre a forma do romance e a História contemporânea, o que ocorre aqui de fato é uma mudança no centro de gravidade do pensamento, e que parece se manifestar igualmente na forma do romance. Pois o que efetivamente mudou é a possibilidade de se explicar o romance a partir de uma determinada forma, enquanto instância última de contato com uma pretensa totalidade.

Com o fim desse paradigma estético, a arte se converteu numa instância primeira de contato com uma realidade cada vez mais fragmentada e plural. Assim, o significado dessa nova forma não reside mais numa espécie de unidade do mundo, mas sim em afirmar a infinita diversidade de perspectivas, um sem-número de interpretações, ao desenvolver suas séries e estruturas permutantes, indicando, dessa forma, um caminho que conduz ao abandono da antiga configuração romanesca, e que conduz o romance a uma nova linguagem literária, composta de situações e personagens essencialmente problemáticos, questionantes. ■

LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS – Desenvolveu, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP, trabalho de doutorado sobre narrativas contemporâneas, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini. Ensaio apresentado à disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, ministrada em 2017 pelos professores Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos e Jorge Mattos Brito de Almeida, no primeiro semestre de 2017. Contato: fernando_catelan@usp.br

[16] Sobre este ponto, cf. o excelente artigo de Fredric Jameson “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. Ver Referências bibliográficas.

[15] “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época [...]” (ADORNO, 2008, p. 207).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. London: Fourth Estate, 2010.

BURROUGHS, William. *Junky*. Trad. de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURROUGHS, William. *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Pardo Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. de João Barreira. São Paulo: Martin Claret, 2007.

JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Trad. de Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KERMODE, Franz. *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

MIRA, Rubén. e LANGER, Sergio. *Burroughs para principiantes*. Buenos Aires: Editora Longseller, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROBBLE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. de T.C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

WATT, Ian. "O realismo e a forma romance". In: *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A REPRESENTAÇÃO DA INGLATERRA E DA ESCÓCIA

EM *THE EXPEDITION OF HUMPHRY CLINKER*

— CARLA LENTO FARIA

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a representação da Inglaterra e da Escócia no romance *The expedition of Humphry Clinker* (1771), do escritor escocês Tobias Smollett. Escrito em forma epistolar, o romance narra as impressões de uma família galesa acerca das cidades que visita durante uma viagem pela Grã-Bretanha. Assim, as cartas do romance permitem conhecer a Inglaterra e a Escócia do século XVIII sob uma variedade de perspectivas. Apesar da união dos parlamentos da Escócia e da Inglaterra em 1707, a ideia de "britânico" no período em que o romance foi produzido estava muito atrelada à cultura e à língua inglesas, de modo que os escoceses eram vistos como inferiores aos ingleses. Sendo assim, cabe observar como, ao contrastar cidades da Inglaterra e da Escócia, Smollett pretende subverter os preconceitos e falsas concepções direcionados aos escoceses, tão comuns nos romances produzidos na Inglaterra, unificando a ideia de escocês àquela de britânico.

Palavras-chave: Humphry Clinker; Tobias Smollett; Romance; Inglaterra; Escócia.

ABSTRACT

This article aims to analyze the representation of England and Scotland in the novel *The expedition of Humphry Clinker* (1771), by the Scottish writer Tobias Smollett. Written in epistolary form, the novel narrates the impressions of a Welsh family about the cities they visit during a trip through Great Britain. Thus, the letters of the novel allow us to know the England and Scotland in the eighteenth century through a variety of perspectives. Despite the union of the parliaments of Scotland and England in 1707, the idea of "British" in the period in which the novel was produced was closely tied to English culture and language, and because of that the Scots were seen as inferior to the English. It is therefore worth noting how, by contrasting cities in England and Scotland, Smollett intends to subvert the prejudices and misconceptions directed at the Scots that were so common in the novels produced in England, unifying the idea of Scots to that of British.

Keywords: *Humphry Clinker*; Tobias Smollett; Novel; England; Scotland.

The *expedition of Humphry Clinker* (1771), do escocês Tobias Smollett, é um romance que engendra muitas das questões referentes à ascensão do romance britânico no século XVIII. A obra, portanto, é fruto desse período descrito por Vasconcelos (2006) como um momento de afirmação e popularização do “new species of writing” (RICHARDSON apud VASCONCELOS, 2006, p. 301). Um período em que podemos observar como os escritores “tateiam por caminhos múltiplos e incertos [...]”. Esse é um tempo de busca, de trocas, fertilizações recíprocas, de abertura para o novo” (idem, p. 25). Sendo assim, pode-se afirmar que o *status* do romance no século XVIII é informe e sem regras; um eterno experimento que olha para o que é antigo, reavaliando e mesclando séculos de literatura para seguir produzindo algo novo.

Como demonstra Bakhtin, em “Epic and novel” (1981), o romance é um gênero que está sempre a se renovar e, por essa mesma razão, é também um gênero muito peculiar, pois permanece sempre incompleto. Segundo o teórico, o romance possui essa capacidade singular de incorporar outros gêneros ao mesmo tempo que os transforma: “the novel parodies other genres [...]”; it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporate others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them” (idem, p. 5). Além disso, Bakhtin também ressalta que o romance é um gênero determinado pela experiência, pela inconclusividade do presente e pela preocupação com a realidade de sua contemporaneidade. Daí sua constante busca por renovações que permitam representar a realidade de diferentes momentos históricos (idem, p. 15).

Humphry Clinker é fruto desse momento de busca do século XVIII. Gassman, por exemplo, afirma que podemos classificar essa obra como “a multi-por-pouse-work” (1983, p. 347). Já Iser afirma que Smollett criou uma mistura própria ao incorporar elementos do romance epistolar, do livro de viagens e da novela picaresca, todas formas muito em voga até aquele momento:

Smollett takes over from Richardson the complex letter-form with several correspondents, but leaves out the self-examination leading to moral analysis which had been the central theme of the epistolary novel in the first half of the eighteenth century. He also takes over the travel book form as giving a panoramic view of a number of localities, but he no longer interprets this as a compendium of topographical information. Finally, he joins on the picaresque novel, but removes the satirical intention of the picaresque adventures. All three forms on their own are characterized by the fact that they each give empirical reality a certain meaning. (1983, p. 381)

Assim, é consenso entre os estudiosos desse romance que Smollett não inventou muita coisa em termos formais, mas soube unir diversos elementos e explorar ao máximo as potencialidades latentes das convenções formais que mobilizou, produzindo uma obra bastante singular. Como aponta Gassman (1983, p. 345-346), as famosas “travel letters” do século XVIII tinham como intuito disseminar informações acerca da geografia, história, costumes e comportamento dos lugares. No entanto, *Humphry Clinker* vai além dessa percepção jornalística dos lugares da Grã-Bretanha e, juntamente com o relato de viagem, também fornece as ações e reflexões de um grupo de personagens enquanto o deslocamento ocorre. Assim, as reflexões das personagens permitem que o romance vá além da abrangência de um livro de viagens “adding a marked note of criticism and didactic commentary on the English milieu of the 1860s” (idem, p. 347).

Escrito em forma epistolar, *Humphry Clinker* narra em primeira pessoa as impressões de cinco personagens durante uma viagem por cidades da Grã-Bretanha. Trata-se, portanto, de uma família que parte do País de Gales, lugar onde vive, passando pela Inglaterra, em cidades como Bath e Londres, para enfim realizar uma expedição à Escócia – concentrando-se mais nas Lowlands. Assim, a construção desse romance está intrinsecamente relacionada com a forma epistolar e a polifonia criada pelas vozes dessas cinco personagens.

Em *Humphry Clinker*, não há apenas uma voz narrativa, mas uma comunidade de vozes constituída por Matthew Bramble, sua irmã Tabitha Bramble, seus sobrinhos Jery e Lydia Melford e, finalmente, Winifred Jenkins, a criada de Tabitha. O romance, portanto, é constituído por 82 cartas divididas entre esses cinco correspondentes. A maior parte delas, cerca de dois terços, é assinada por Matthew Bramble, patriarca da família galesa, e por seu sobrinho Jery Melford, recém-formado em Oxford. Onze são de autoria de Lydia, seis de Tabitha e dez de Winifred. As cartas começam no mês de abril e terminam no mês de novembro, totalizando um período de cerca de sete meses de viagem pela Grã-Bretanha. No entanto, em nenhum momento do romance as personagens estão de fato no País de Gales, pois logo nas primeiras cartas é informado que já se encontram em Gloucester, na Inglaterra, e que em breve partirão para Bath. Ademais, o romance termina com as personagens dizendo que em breve voltarão para casa, sem de fato narrar sua chegada.

Quanto à questão de descrever uma mesma situação sob o olhar de diferentes personagens, Sir Walter Scott aponta que isso já havia sido feito antes com Christopher Anstey, autor do *The New Bath Guide*, em suas cartas rimadas da família Blunderhead. No entanto, para Scott, a obra de Anstey parece mais um esboço quando comparada com o acabamento e a elaboração dados por Smollett na singularidade com que esse último trata cada uma das personagens escritoras das cartas:

Anstey's diverting satire was but a light sketch, compared to the finished and elaborate manner in which Smollett has, in the first place, identified his characters, and then fitted them with language, sentiments, and powers of observation, in exact correspondence with their talents, temper, condition, and disposition. (SCOTT, p. 347)

Nesse sentido, segundo Sir Walter Scott, a força com que Smollett pinta a individualidade dessas personagens é um dos grandes motivos de engrandecimento de sua obra.

Matthew Bramble e sua família registram em suas cartas muito de suas impressões acerca dos lugares e das pessoas que conhecem ao longo da viagem pela Grã-Bretanha, sendo que cada personagem se atém aos elementos externos que mais dialogam com seu mundo interior, seus interesses e seus conhecimentos prévios. Como aponta Knapp (1983, p. 349):

The most obvious feature of Smollett's multiple point of view is the manner in which each letters-writer characterizes himself through his reactions to sights and scenes encountered on the expedition. At the same time that the reader is given typical data about the social customs of Bath or the mushrooming growth of London, he is being intimately introduced to the personality of the observer.

Konigsberg (1985, p. 184) também sugere que as diferentes percepções individuais são a base da obra, pois permitem que o leitor veja a realidade pelos olhos de cada uma das personagens e entenda o mundo ao redor delas através de suas mentes. Nesse sentido, as cartas do romance “allow us to see eighteenth-century England and Scotland through a number of perspectives that are, to varying degrees, clouded by ‘prejudice and passion’” (idem, p. 190). No entanto, cabe ressaltar que pouco se desenvolve do enredo por meio das cartas, pois as personagens não têm acesso às cartas umas das outras, já que nunca trocam cartas entre si, mas sim com pessoas que não fazem parte da viagem. Sendo assim, a unidade da narrativa só acontece porque o leitor tem acesso a todas essas diferentes visões da história: “The real unity of the book comes from the interaction of the letters that we, the readers, perceive” (idem, p. 188).

No que diz respeito à caracterização da comunidade de vozes do romance, observa-se que Bramble é dono de uma voz excêntrica, afetada por sua misantropia e por seu complicado estado de saúde. Lydia é mais sentimental e por vezes inocente, apresentando em seu discurso muitos

adjetivos, advérbios e travessões. Da mesma forma, Jenkins tem um olhar religioso e vislumbrado diante dos acontecimentos da viagem e uma fala caracterizada por erros ortográficos que sugerem um certo tom cômico comum ao período. Já tia Tabitha representa uma pretensão intelectual em que o mau uso da linguagem se torna cômico, inclusive gerando diversos trocadilhos que se relacionam com sua busca por um marido. Por fim, Jery apresenta um modo mais caricatural de narrar, distanciando-se dos acontecimentos quase como um repórter. Para Gassman (1983, p. 350), a voz de Jery é um pouco mais distanciada e objetiva do que as outras, porque ele sempre narra suas impressões acerca das experiências das outras personagens, mantendo-se longe de qualquer possibilidade de constrangimento.

Cabe ainda destacar que a personagem que dá nome ao romance, Humphry Clinker, não possui voz narrativa, tendo toda a sua jornada descrita por meio das outras personagens. Clinker é talvez a personagem mais instigante do romance e aquela que passa pela maior transformação. Ele começa como laçao e vai conquistando a confiança e a consideração dos membros da família, para no fim descobrir ser ninguém mais, ninguém menos que o filho de Matthew Bramble. Assim, a história de Clinker se constrói com o desenrolar da narrativa, e parte da sustentação da revelação até o final ocorre possivelmente porque o leitor nunca tem acesso às percepções de Clinker, só compreendendo sua individualidade com os poucos dados que vão sendo inferidos pelas cartas das outras personagens ao longo da narrativa.

Um dos elementos que mais chamam a atenção ao longo do romance são as percepções distintas das personagens acerca de cidades da Inglaterra, como Bath e Londres, mas muito próximas no que diz respeito às cidades da Escócia, como Glasgow e Edimburgo. Essas quatro cidades têm a função, no romance, de criar uma contraposição entre a Escócia e o centro do Império Britânico: a Inglaterra. Há, portanto, em *Humphry Clinker*, uma abertura da mimese para populações distintas do centro londrino e, mais ainda, quando comparadas ao centro londrino, essas populações são colocadas em posição de destaque em relação ao centro do Império Britânico.

Como aponta Crawford, a união dos parlamentos da Escócia e da Inglaterra em 1707 teve pouco efeito na literatura escrita na Inglaterra, mas afetou drasticamente a literatura escrita na Escócia. Houve por parte dos “homens de letras” da Escócia um esforço para anglicizar sua língua numa tentativa de se “enquadrar” no Império Britânico, pois ser britânico era praticamente sinônimo de ser um inglês. Assim, enquanto o “Scottish” representava a barbárie, o “British” representava a polidez. Tratou-se de um movimento forte de conversão cultural que fica mais claro quando observamos exemplificado o crescimento de estudos ingleses nas universidades escocesas (2000, p. 22). Além disso, uma vez que o termo “civilização” no século XVIII era um conceito

linguístico, o vocabulário e a sintaxe utilizados distinguem o refinado e civilizado do vulgar e selvagem (idem, p. 18).

Desse modo, a literatura produzida na Escócia

[...] *involved a continuing examination of and response to, the strains and possibilities of Britishness [...] The Scots' concern with identity, discrimination, and the possibilities of 'improvement' or advancement makes prejudice one of the main themes of Scottish books in this period.* (idem, p. 46)

Por outro lado, os romances ingleses do século XVIII, como *Tom Jones* (1749), *Clarissa* (1748) ou *Tristram Shandy* (1759-1767), não apresentam questionamentos sobre o que significa ser britânico, sendo considerados apenas grandes romances ingleses (idem, p. 46). É como se ser britânico e ser inglês significasse a mesma coisa, de modo que sequer havia uma preocupação nos romances produzidos na Inglaterra em distinguir um de outro. Mas o mais interessante é que esses romances apresentam “a good supply of insults” direcionados aos escoceses:

To many Englishmen of the later seventeenth century, Scotland was a 'scabbie land', verminous, exporting mangy itches; by the mid-eighteenth century Scots were spreaders of 'Caledonian Poison'; they were "bare ars'd Caledonian Rogues", whose literature was the worthless rant of 'Caledonian pedlars'; on stage and in hostile pamphlets they were stereotyped as 'Swaney', the indigent immigrant; their presence in England and in the British government was 'the Scouts Scourge'. (idem, p. 56)

Nesse sentido, os ingleses tinham a tendência de ver a sociedade escocesa como primitiva em comparação à sua, numa relação não de igualdade, mas sim de superioridade. Assim, apesar da União, os escoceses eram vistos em Londres como uma comunidade de imigrantes, o que sugere um olhar de colonizador sobre o colonizado.

Tobias Smollett esteve no centro da discussão de seu tempo, muito devido ao seu papel como editor, e acreditava que aquilo que os ingleses viam como “improvement” – ideia de tornar o primitivo em civilizado e que perpassava todo o século XVIII desde a economia até as artes – era na verdade uma barbárie, pois deixava de lado a simplicidade e a nobreza encontradas apenas em lugares distantes do centro britânico, como a Escócia e o País de Gales. Nesse sentido, ao contrastar as cidades da Inglaterra e da Escócia, Smollett pretende subverter os preconceitos direcionados aos escoceses nos

romances britânicos, escrevendo um romance para vingar os escoceses (idem, p. 66). Não por acaso, já em seu primeiro romance, *The adventures of Roderick Random* (1748), Smollett apresentou um herói escocês. Para Crawford, isso aponta um interesse do autor em unificar a ideia de escocês e de britânico: “by choosing a Scot as his hero, and making the reader aware of the way in which scottishness is treated, Smollett is beginning to construct fiction that is not English (in the national sense) but both Scottish and truly British” (idem, p. 60).

Em *Humphry Clinker*, Bath e Londres são representadas como cidades de luxúria, desordem e de falta de bom senso. Isso porque, ainda que as vozes de Lydia e de Jenkins representem um olhar positivo sobre esses lugares, suas análises quando comparadas com as de Jery e Bramble acabam por ser superficiais. Em Bath, por exemplo, onde as personagens ficam durante os meses de abril e maio para o tratamento das enfermidades de Bramble, vemos um encantamento de Jenkins e Lydia com a cidade. A sobrinha de Bramble fica maravilhada com tantas coisas novas:

Bath is to me a new world—All is gayety, good-humour, and diversion. The eye is continually entertained with the splendour of dress and equipage; and the ear with the sound of coaches, chairs, and other carriages. [...] we have music in the Pump-room every morning, cotillons every forenoon in the rooms, balls twice a week, and concerts every other night, besides private assemblies and parties without number. (LM, 26 de abril, p. 41)¹

[1] Todas as citações do romance foram retiradas da seguinte edição: SMOLLETT, T. *The expedition of Humphry Clinker*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=humphry+clinker>. Acesso em: 24 jun. 2018. No entanto, para facilitar a identificação dos trechos das cartas, bem como os remetentes e datas de envio, optamos, extraordinariamente, por utilizar um formato específico de referência, isto é (Iniciais do nome da personagem, data de envio, página do romance).

Lydia também descreve em suas cartas as construções de Bath com bastante entusiasmo: “The Square, the Circus, and the Parades, put you in mind of the sumptuous palaces represented in prints and pictures; and the new buildings [...], look like so many enchanted castles, raised on hanging terraces” (LM, 26 de abril, p. 41). Assim, a voz de Lydia reflete uma jovem em um momento de descobertas e preocupações com as possibilidades de entretenimento desse lugar em que tudo é novo e instigante. A princípio, a personagem não apresenta um olhar profundo sobre pessoas e caráteres dos lugares que visita, apenas um olhar preocupado com suas próprias descobertas. Ainda assim, percebe-se que ao longo do romance a convivência de Lydia com as outras personagens, bem como as situações que vivencia, torna-a menos sentimental e mais pragmática. Trata-se de um movimento inverso daquele que ocorre com Bramble, por exemplo, que devido aos acontecimentos do romance se torna menos pragmático e moralista e um pouco mais sentimental.

Logo que chega à Inglaterra, Bramble assume um papel bastante moralista e crítico perante a sociedade inglesa de Bath. A personagem é

responsável por fazer longos discursos contra os costumes sociais de seu tempo, primeiro em Bath e depois em Londres. Já em sua primeira carta, de 23 de abril, podemos observar muitos dos elementos que serão criticados por Bramble tanto em Bath quanto em Londres, pois a personagem se detém por um longo momento descrevendo suas percepções acerca das construções e das pessoas que frequentam o lugar. Bramble afirma que em Bath só encontrou desapontamentos e que a cidade mudou muito desde a última vez que a visitou, 30 anos antes. Bramble esperava um lugar em que pudesse encontrar “peace and tranquility”, mas em vez disso sugere que Bath se tornou um lugar de desordem e barulho: “a resource from distemper and disquiet [...] the very centre of racket and dissipation” (MB, 23 de abril, p. 36). Além disso, ele fala sobre como é cansativa toda a atmosfera de formalidade, falsidade e cerimônia da cidade, afirmando que se trata de um lugar para lunáticos e que ele pode vir a se tornar um caso permaneça lá por muito tempo.

Bramble também se detém sobre a arquitetura de Bath, o que lhe permite ampliar ainda mais o espectro de sua crítica à cidade. Como sugere Sena (1983), as descrições arquitetônicas feitas por Bramble durante toda a viagem pela Grã-Bretanha estão interligadas com sua visão de mundo e com sua crítica aos costumes locais. Para Bramble, Bath está crescendo desordenadamente – há praticamente uma casa sendo construída a cada esquina –, com construções malfeitas e sem planejamento: “Thus the number of people, and the number of houses continue to increase; and this will ever be the case, till the streams that swell this irresistible torrent of folly and extravagance, shall either be exhausted, or turned into other channels” (MB, 23 de abril, p. 36).

Assim, a personagem se questiona sobre que tipo de monstro Bath irá se tornar caso continue desse jeito. Bramble também se detém por um longo tempo em um lugar em específico, o *The Circus*. Construído entre 1754 e 1764, o *The Circus* era “a symbol of spirit and achievement of Bath, a building that embodied the temper and pride—the Zeitgeist—of the city and the people who gathered there” (SENA, 1983, p. 411). Bramble chama o *The Circus* de “pretty bauble”, reclamando tanto da composição arquitetônica quanto da localização na cidade. Segundo sua carta, o *The Circus* é uma construção desproporcional, mal pensada e que tem apenas uma entrada extremamente perigosa e escorregadia em dias de chuva. Desse modo, as descrições sobre a disposição arquitetônica de Bath só ajudam a demonstrar ainda mais o descontentamento com o lugar.

Após discutir as características físicas e arquitetônicas do local, Bramble passa a refletir sobre como a luxúria e o enriquecimento de camadas mais baixas da sociedade da época são os grandes responsáveis pelo estado degradante de Bath:

All these absurdities arise from the general tide of luxury, which hath overspread the nation, and swept away all, even the very dregs of the people. Every upstart of fortune, harnessed in the trappings of the mode, presents himself at Bath, as in the very focus of observation—Clerks and factors from the East Indies, loaded with the spoil of plundered provinces; planters, negro-drivers, and hucksters from our American plantations, enriched they know not how; agents, commissaries, and contractors, who have fattened, in two successive wars, on the blood of the nation; usurers, brokers, and jobbers of every kind; men of low birth, and no breeding, have found themselves suddenly translated into a state of affluence, unknown to former ages; and no wonder that their brains should be intoxicated with pride, vanity, and presumption. (MB, 23 de abril, p. 39)

Trata-se de uma reflexão de extrema importância feita por Bramble, pois faz o retrato de um período de ascensão social a partir de oportunidades de enriquecimento advindas das relações de exploração de outros países e de conflitos armados. Nas palavras de Bramble, o problema surge porque essas pessoas não pertencem a famílias de linhagem nobre e acabam deslumbradas pelo rápido e fácil enriquecimento.

Jery, diferentemente de seu tio, apresenta em suas cartas uma visão mais jovem sobre Bath, afirmando que o aparente caos e a “mistura de cores” da cidade são verdadeiras fontes de divertimento:

[...] Here, for example, a man has daily opportunities of seeing the most remarkable characters of the community. He sees them in their natural attitudes and true colours; descended from their pedestals, and divested of their formal draperies, undisguised by art and affectation—Here we have ministers of state, judges, generals, bishops, projectors, philosophers, wits, poets, players, chemists, fiddlers, and buffoons. [...] Another entertainment, peculiar to Bath, arises from the general mixture of all degrees assembled in our public rooms, without distinction of rank or fortune. This is what my uncle reprobates, as a monstrous jumble of heterogeneous principles; a vile mob of noise and impertinence, without decency or subordination. But this chaos is to me a source of infinite amusement. (JM, 30 de abril, p. 51)

Jery também parece se divertir com as confusões causadas pela mistura de classes em Bath: “I cannot account for my being pleased with these incidents,

any other way, than by saying they are truly ridiculous in their own nature, and serve to heighten the humour in the farce of life, which I am determined to enjoy as long as I can" (JM, 30 de abril, p. 52). Mas, se Jery parece gostar mais de Bath do que seu tio, é apenas por achar as situações que presencia risíveis, ou seja, pelo caráter "ridículo" dos acontecimentos: "Those follies, that move my uncle's spleen, excite my laughter" (JM, 30 de abril, p. 52). Além disso, a possibilidade de Jery achar Bath minimamente decente se esvai quando ele presencia uma cena esdrúxula em que convidados de uma celebração atacam uma mesa de sobremesas:

The tea-drinking passed as usual, and the company having risen from the tables, were sauntering in groupes, in expectation of the signal for attack, when the bell beginning to ring, they flew with eagerness to the dessert, and the whole place was instantly in commotion. There was nothing but justling, scrambling, pulling, snatching, struggling, scolding, and screaming. The nosebags were torn from one another's hands and bosoms; the glasses and china went to wreck; the tables and floors were strewed with comfits. Some cried; some swore; and the tropes and figures of Billingsgate were used without reserve in all their native zest and flavour; nor were those flowers of rhetoric unattended with significant gesticulation. Some snapped their fingers; some forked them out; some clapped their hands, and some their back-sides; at length, they fairly proceeded to pulling caps, and every thing seemed to presage a general battle [...] (JM, 30 de abril, p. 55)

Nesse sentido, as cartas de Jery reforçam em certa medida as concepções de seu tio – sem seu ar mal-humorado – de que Bath é um lugar de não civilizados. E se, em outros momentos, as cartas servem para distinguir uma personagem da outra, aqui elas servem para reforçar aspectos negativos acerca da experiência vivida por essas personagens enquanto estão em Bath.

Da mesma forma, os relatos da estadia de duas semanas da família em Londres parecem reforçar a visão da Inglaterra como um lugar de crescimento desordenado e sem regras morais. A carta de Jenkins descrevendo suas impressões sobre a cidade mostra o tumulto das ruas, a Torre de Londres e o divertimento em Sadler's Wells, mas de forma a representar o caráter inocente de Jenkins:

[...] what shall I say of London? All the towns that ever I beheld in my born-days, are no more than Welsh barrows and crumlecks

to this wonderful sitty! [...] One would think there's no end of the streets, but the land's end. Then there's such a power of people, going hurry skurry! Such a racket of coxes! Such a noise, and haliballoo! So many strange sites to be seen! O gracious! my poor Welsh brain has been spinning like a top ever since I came hither! (WJ, 3 de junho, p. 112)

Também Lydia, apesar de se sentir um pouco deslocada, parece gostar da cidade, observando a imensidão de Londres: "The cities of London and Westminster are spread out into an incredible extent. The streets, squares, rows, lanes, and alleys, are innumerable. Palaces, public buildings, and churches rise in every quarter [...]" (LM, 31 de maio, p. 95). Ademais, ela menciona um lugar chamado Vauxhall, um exuberante jardim londrino – que também é assunto de uma das cartas de seu tio – que funcionava como um centro de entretenimento da época:

But this flutter was fully recompensed by the pleasures of Vauxhall; which I no sooner entered, than I was dazzled and confounded with the variety of beauties that rushed all at once upon my eye. Image to yourself, my dear Letty, a spacious garden, part laid out in delightful walks, bounded with high hedges and trees, and paved with gravel; part exhibiting a wonderful assemblage of the most picturesque and striking objects' pavilions, lodges, groves, grottoes, lawns, temples and cascades; porticoes, colonades, and rotundos; adorned with pillars, statues, and painting: the whole illuminated with an infinite number of lamps, disposed in different figures of suns, stars, and constellations; the place crowded with the gayest company, ranging through those blissful shades, or supping in different lodges on cold collations, enlivened with mirth, freedom, and good humour, and animated by an excellent band of music. (LM, 31 de maio, p. 96)

Por outro lado, Bramble fala de Vauxhall como um lugar de exageros, com uma arquitetura mal pensada e desproporcional, feita para os olhos vulgares:

Vauxhall is a composition of baubles, overcharged with paltry ornaments, ill conceived, and poorly executed; without any unity of design, or propriety of disposition. It is an unnatural assembly of objects, fantastically illuminated in broken masses; seemingly contrived to dazzle the eyes and divert the imagination of the vulgar [...]. (MB, 20 de maio, p. 93)

Bramble não entende como um lugar em que as pessoas deveriam fazer longas caminhadas em silêncio, aproveitando a natureza, pode ser tão barulhento e lotado.

Além disso, Bramble aponta como Londres mudou de campos abertos que produziam feno e milho para um lugar cheio de ruas, praças e palácios, referindo-se também ao crescimento desenfreado da cidade: “London is literally new to me; new in its streets, houses, and even in its situation; as the Irishman said, ‘London is now gone out of town.’” (MB, 20 de maio, p. 90). Ainda que Bramble elogie alguns elementos, como a pavimentação e a iluminação de Londres, ele se mostra incomodado com a onda de luxúria e corrupção refletida nessa cidade: “The tide of luxury has swept all the inhabitants from the open country—The poorest squire, as well as the richest peer, must have his house in town, and make a figure with an extraordinary number of domestics” (MB, 20 de maio, p. 90). Para Bramble, o problema central de Londres é que tudo é tumulto e pressa e que as pessoas e todos os setores da vida, pública e privada, se misturam sem distinção e cuidado. Isto é, segundo ele, o problema é esse monstro chamado “the public”, que não tem a menor ideia do que seja elegância e decência. Em sua concepção, é impensável que alguém prefira os prazeres adulterados da cidade em vez dos prazeres genuínos do campo.

Quando o grupo entra na Escócia e em Glasgow, as impressões são bem mais positivas, de modo que até mesmo a família se mostra surpresa com o que vê. O grupo passa cerca de dois meses entre julho e setembro nas terras escocesas, descrevendo os costumes, as paisagens e as pessoas dos lugares por onde passa. Cabe destacar que, nessa parte do romance, as cartas de Jenkins, Lydia e Tabitha diminuem consideravelmente, ficando, portanto, a cargo de Bramble e Jery narrar a maior parte dos acontecimentos.

Em Edimburgo, Jery inicialmente observa a cordialidade e a hospitalidade dos escoceses: “The people here are so social and attentive in their civilities to strangers, that I am insensibly sucked into the channel of their manners and customs” (JM, 8 de agosto, p. 227). Tais qualidades, segundo ele, minam pouco a pouco as possíveis diferenças entre o grupo de viajantes e os escoceses, inclusive no que diz respeito ao estranhamento com o sotaque escocês: “[...] my ear is perfectly reconciled to the Scotch accent, which I find even agreeable in the mouth of a pretty woman—It is a sort of Doric dialect, which gives an idea of amiable simplicity” (JM, 8 de agosto, p. 227). Jery também afirma ter visitado lugares notáveis e que lhe trouxeram muita satisfação, descrevendo a cidade de maneira oposta àquela do olhar preconceituoso inglês e tratando em sua carta de diversos elementos, como os sabores da comida e a beleza das mulheres locais. Para Jery, os escoceses de Edimburgo são sociáveis e atentos às civilidades para com estranhos, de modo que ele afirma que, se permanecer muito tempo por lá, logo se transformará em um “Caledonian”, ou seja, um deles.

Outro ponto importante abordado por Jery é o olhar preconceituoso dos ingleses, que não encontra reciprocidade na visão dos escoceses em relação a eles. Segundo a personagem, os escoceses se importam com a “South-Britain” ao mesmo tempo que mantêm uma identidade; logo, estão longe de serem meros imitadores do sul da Grã-Bretanha:

[...] *we are both unjust and ungrateful to the Scots; for, as far as I am able to judge, they have a real esteem for the natives of South-Britain; and never mention our country, but with expressions of regard—Nevertheless, they are far from being servile imitators of our modes and fashionable vices. All their customs and regulations of public and private oeconomy, of business and diversion, are in their own stile.* (JM, 8 de agosto, p. 227)

As cartas de Jery sobre a cidade de Glasgow também apresentam esse mesmo tom de surpresa agradável. Ele afirma que Glasgow é o orgulho da Escócia, que é uma cidade elegante e que está prosperando em conhecimento e em comércio:

Considering the trade and opulence of this place, it cannot but abound with gaiety and diversions. Here is a great number of young fellows that rival the youth of the capital in spirit and expence; and I was soon convinced, that all the female beauties of Scotland were not assembled at the hunters ball in Edinburgh—The town of Glasgow flourishes in learning as well as in commerce. (JM, 3 de setembro, p. 244)

Jery também observa que Glasgow se assemelha muito ao País de Gales, desde a paisagem até a aparência e os modos dos camponeses: “[...] every thing I see, and hear, and feel, seems Welch” (JM, 3 de setembro, p. 247). Essa semelhança observada tanto por Jery quanto por Bramble reforça a possível razão de ambos se sentirem tão à vontade na Escócia, uma vez que esta se parece muito com seu lugar de origem.

Além disso, Jery aponta que, conforme eles sobem para as “Highlands”, a Escócia vai se tornando mais e mais selvagem. Nas suas palavras, os chamados “Highlanders” têm seus costumes próprios, comem mais carne e gostam de caçar. No entanto, ressalta que estes sofreram com as novas leis que resultaram da união dos parlamentos, sendo privados inclusive de usar sua vestimenta, o *kilt*:

They have been not only disarmed by act of parliament, but also deprived of their ancient garb, which was both graceful

and convenient; and what is a greater hardship still, they are compelled to wear breeches; a restraint which they cannot bear with any degree of patience: indeed, the majority wear them, not in the proper place, but on poles or long staves over their shoulders [...] Certain it is, the government could not have taken a more effectual method to break their national spirit. (JM, 3 de setembro, p. 246)

Nesse sentido, Jery aponta para os problemas de uma União que acabou podando as singularidades que definem essa parte da Escócia.

Em seu relato sobre a Escócia, Bramble é um pouco mais crítico que o seu sobrinho; no entanto, ele também demonstra ficar impressionado com os lugares que visita. Em suas cartas, Bramble observa algumas questões pontuais que são problemáticas na Escócia, mas estas nunca são suficientes para fazê-lo desgostar dos lugares que visita. No caminho para Edimburgo, Bramble aponta como as coisas ainda não estão tão desenvolvidas como na Inglaterra. Ele dá o exemplo da agricultura, que ainda não alcançou a perfeição daquela da Inglaterra, mas ao mesmo tempo elogia a beleza dos campos abertos e a abundância de provisões:

As far as I can perceive, here is no want of provisions—The beef and mutton are as delicate here as in Wales; the sea affords plenty of good fish; the bread is remarkably fine; and the water is excellent, though I'm afraid not in sufficient quantity to answer all the purposes of cleanliness and convenience; articles in which, it must be allowed, our fellow-subjects are a little defective. (MB, 18 de julho, p. 224)

Além disso, como o trecho sugere, Bramble acredita que, no quesito higiene, os escoceses deixam um pouco a desejar, devido ao costume de jogar suas impurezas pela janela no meio da noite.

Ainda assim, na sua opinião, seria ingratidão não falar bem de um povo que o recebeu tão bem, o que o faz destacar – assim como Jery – a animosidade e hospitalidade do povo escocês:

I should be very ungrateful, dear Lewis, if I did not find myself disposed to think and speak favourably of this people, among whom I have met with more kindness, hospitality, and rational entertainment, in a few weeks, than ever I received in any other country during the whole course of my life. (MB, 8 de agosto, p. 237)

Bramble também relata que o clima tranquilo da Escócia possibilitou

uma melhora em sua saúde: “I now begin to feel the good effects of exercise—I eat like a farmer, sleep from mid-night till eight in the morning without interruption, and enjoy a constant tide of spirits, equally distant from inanition and excess” (MB, 18 de julho, p. 225). Outro elogio feito pela personagem é que as instituições escocesas estão cheias de pessoas de caráter e competência. Além disso, Bramble chega a sugerir que se tivesse de levar uma vida em uma grande cidade seria em Edimburgo: “I protest, I shall leave with much regret. I am so far from thinking it any hardship to live in this country, that, if I was obliged to lead a town life, Edinburgh would certainly be the headquarters of” (MB, 8 de agosto, p. 242).

Quanto a Glasgow, assim como Jery, Bramble fica encantado com a cidade. Para ele, Glasgow representa o ideal arquitetônico de cidade, apresentando tudo o que Londres e Bath não tinham:

In short, it is a perfect bee-hive in point of industry. It stands partly on a gentle declivity; but the greatest part of it is in a plain, watered by the river Clyde. The streets are straight, open, airy, and well paved; and the houses lofty and well built of hewn stone. At the upper end of the town, there is a venerable cathedral. (MB, 28 de agosto, p. 252)

Bramble afirma que Glasgow é uma das mais belas cidades da Europa e também uma das que mais prosperam na Grã-Bretanha. Além disso, Bramble fala ainda de como desenvolveu um apego por essa parte da Escócia que também para ele lembra muito seu país e seu lar:

You must know I have a sort of national attachment to this part of Scotland—The great church dedicated to St Mongah, the river Clyde, and other particulars that smack of our Welch language and customs, contribute to flatter me with the notion, that these people are the descendants of the Britons, who once possessed this country. (MB, 28 de agosto, p. 254)

Segundo Bramble, o erro dos ingleses está em comparar tudo o que há na Escócia com o que há na Inglaterra. Em suas cartas, por diversas vezes aponta como é necessário despir-se do olhar inglês para compreender melhor a Escócia. Além disso, afirma que se um inglês chegar à Escócia comparando tudo com seu país não conseguirá ultrapassar a barreira dos preconceitos, pois a comparação “is unfavourable to Scotland in all its exteriors, such as the face of the country in respect to cultivation, the appearance of the bulk of the people, and the language of conversation in general” (MB, 8 de agosto, p. 238).

Desse modo, os trechos de cartas apresentados aqui demonstram a preocupação de Smollett em mudar as falsas concepções acerca da Escócia ao compará-la sob um olhar bastante crítico com a sociedade inglesa. Em *Humphry Clinker*, há um choque de vozes, de modo que nenhuma é confiável por completo, sendo preciso combinar essas múltiplas perspectivas para inferir uma totalidade possível do romance. No entanto, ao combiná-las, percebemos que as vozes de Matthew Bramble e Jery Melford se sobressaem na obra em comparação às de Lydia, Tabitha e Jenkins, o que aponta para a centralidade da crítica social e do olhar atento aos diferentes costumes locais na obra. Nesse sentido, há uma crítica à sociedade inglesa que sobrepassa todas as vozes presentes no romance, e, ainda que o leitor esteja diante de uma obra que prioriza a polifonia ao monologismo, as escolhas formais do autor apontam para uma direção bastante concreta de crítica à sociedade inglesa e louvor à sociedade escocesa. Sendo assim, em um período em que a Inglaterra era vista como o centro em relação às “periferias celtas”, o romance representa o centro do império ao mesmo tempo que tenta dissipar um pouco das falsas concepções da época a respeito da Escócia.

Wagoner (1983, p. 356) aponta que a “raison d’être” dos romances de Smollett é a reforma dos costumes por meio da sátira. Considerando-se que *Humphry Clinker* é um romance do século XVIII, pode-se afirmar que é também inerentemente didático. Essa intenção didática fica bastante evidente logo no começo do primeiro volume, quando lemos duas correspondências que não são das personagens – mas de um reverendo do País de Gales, Jonathan Dustwich, e de um livreiro de Londres, Henry Davi – e que discutem sobre a publicação das cartas da família de Bramble. Jonathan fica feliz em saber que as cartas serão impressas, pois servem para a “edificação” e “informação”, sendo, portanto, um dever publicá-las:

[...] *the private correspondence of persons still living, give me leave, with all due submission, to observe, that the Letters in question were not written and sent under the seal of secrecy; that they have no tendency to the mala fama, or prejudice of any person whatsoever; but rather to the information and edification of mankind: so that it becometh a sort of duty to promulgate them in usum publicum.* (SMOLLETT, 2018, p. 6)

É interessante observar que, na falta de um prefácio ao livro, como Smollett havia feito em *Roderick Random* (1748) ou em *The adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), o autor faz uso de correspondências e da bênção de um homem socialmente confiável como o reverendo – o qual não revela como veio a ter a posse dessas cartas – para justificar a necessidade do romance.

Por fim, a fala de Jery, “we are the fools of prejudice” (JM, 30 de abril, p. 53), ecoa para além do romance, no sentido de convidar o leitor a conhecer outros olhares sobre a Inglaterra e a Escócia, para então reavaliar a concepção de britânico desse período. Smollett, portanto, permanece leitura fundamental na medida em que se constrói em contraponto aos romances de seu tempo que ignoram as outras partes que compõem o Império Britânico e que, portanto, representam exclusivamente uma concepção inglesa de mundo. Nesse sentido, a estrutura episódica e fragmentada, bem como a configuração não unitária do enredo de *The expedition of Humphry Clinker*, não só reflete a instabilidade do gênero romance na periferia da Grã-Bretanha, como também aponta para a pluralidade de vozes e lugares que a constituem. Nesse romance, Smollett imagina a nação britânica como uma comunidade multicultural e multinacional. Não por acaso a narrativa termina em clima de união e conciliação, com Humphry Clinker descobrindo que Bramble é seu pai e se casando com Jenkins; Tabitha se casando com Lishmahago; e Lydia, com Wilson. ■

CARLA LENTO FARIA – Desenvolve, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, trabalho de doutorado sobre *Entre os atos* e a concepção de romance na obra de Virginia Woolf. Ensaio apresentado à disciplina “Ascensão do romance britânico e construção literária da identidade nacional”, ministrada pelo professor Thiago Rhys Bezerra Cass no primeiro semestre de 2018. Contato: carlalfaria@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. "Epic and novel". In: *Dialogic Imagination*. Trad. de Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

CRAWFORD, Robert. *Devolving English Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

GASSMAN, Byron. "The economy of Humphry Clinker". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

ISER, Wolfgang. "An examination of Smollett's Humphry Clinker". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

KNAPP, Lewis. "Smollett's self-portrait in The expedition of Humphry Clinker". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

KONIGSBERG, Ira. "Humphry Clinker and Parallax Nation". In: *Narrative technique in the English novel: Defoe to Austen*. Hamden, CT: Archon Books, 1985.

SCOTT, Sir Walter. "Tobias Smollett". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

SENA, John. "Architecture in Humphry Clinker". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=humphry+clinker>. Acesso em: 24 jun. 2018.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2006.

WAGONER, Mary. "On the satire in Humphry Clinker". In: SMOLLETT, Tobias. *The expedition of Humphry Clinker*. Ed. de James L. Thorson. New York: W. W. Norton, 1983.

MICHEL BUTOR, VOZ(ES)

— AMAYI LUIZA SOARES KOYANO

RESUMO

O escritor francês Michel Butor (1926-2016) refletiu sobre a voz e os efeitos da vocalidade e da oralidade na tradução, enquanto criação literária, e na leitura enquanto *performance*. Para este presente ensaio, proponho um percurso de análise que se inicia com o livro sonoro *Pensées à voix haute* (BUTOR, 2017) e de sua relação com as teorias sobre a voz (ZUMTHOR, 2018; DOLAR, 2014; CESARINO, 2014; CAVARERO, 2011; MESCHONNIC, 2006), passando pela técnica de registro sonoro e de tradução do escritor para a elaboração do poema "Manhattan invention" (BUTOR, 2008 [1962]; 2004), culminando na análise de seu livro para crianças *Zoo* (BUTOR, 2001) do ponto de vista da formação do leitor na infância e da *performance* da leitura em voz alta. Butor, analisado segundo os teóricos da voz, imprime na tradução e na leitura o que há de mais contemporâneo dentro dos estudos discursivos: a abertura às múltiplas vozes a partir da unicidade vocálica.

Palavras-chave: Michel Butor; Voz; Tradução; Leitura.

ABSTRACT

The French writer Michel Butor (1926-2016) reflected upon voice and vocality and the effects of orality on translations, such as in literary creations, and in reading as a performance. For this present essay, I propose a course of analysis that begins with the audiobook *Pensées à voix haute* (BUTOR, 2017), and its relationship with theories on the voice (ZUMTHOR, 2018; DOLAR, 2014; CESARINO, 2014; CAVARERO, 2011; MESCHONNIC, 2006), following the writer's technique on voice recording and translation for the elaboration of the poem "Manhattan invention" (BUTOR, 2008 [1962]; 2004), culminating in the analysis of his children's book *Zoo* (BUTOR, 2001), from the point of view of the development of the reader during childhood and the performance of reading aloud. Butor, analyzed by theorists of the voice, imprints in translation and reading what is most contemporary within the discursive studies: the opening to the multiple voices from vocal unity.

Keywords: Michel Butor; Voice; Translation; Reading.

“O que há de oral e de vocalizado nas obras de Michel Butor?”, o leitor pode se questionar. Butor, romancista, ensaísta, poeta e artista plástico, explorou a questão da voz autoral de múltiplas formas em diversos meios, como em livros de artista, literatura infantil, em parcerias com outros artistas – músicos, pintores – e em livros sonoros, como *Pensées à voix haute*, publicado em 2017 e organizado por capítulos não hierarquizados, mas alfabéticos, em que cada letra representa uma porta de entrada para a obra. Mas o que o escritor disse especificamente sobre a voz? Como ele a concebia em seus trabalhos?

O objetivo central que orienta este ensaio é exatamente o de apresentar e discutir os aspectos da voz segundo Michel Butor e a partir, também, de textos teóricos sobre a voz (ZUMTHOR, 2018; DOLAR, 2014; CESARINO, 2014; CAVARERO, 2011; MESCHONNIC, 2006). Além da discussão e da análise do que chamo de livro sonoro, o *Pensées à voix haute*, proponho avançar e dialogar com outros dois textos: o poema “Manhattan invention”, originalmente publicado em *Mobile* (BUTOR, 2008 [1962]) e pertencente também à obra *Anthologie nomade* (BUTOR, 2004), e o livro de literatura infantil *Zoo* (BUTOR, 2001). A fim de melhor discutir os aspectos principais sobre a presença da voz na obra butoriana e de melhor analisar os textos selecionados, a divisão deste ensaio será composta das partes “Tradução” e “Leitura”, cada uma sendo acompanhada da análise de um dos textos, respectivamente.

Antes de aprofundar as questões no que tange à voz levantada na obra, faz-se necessário uma breve reflexão sobre o título *Pensées à voix haute*. Ao contrário do que postula Cavarero (2011, p. 60), segundo o qual “[...] o problema pode ser formulado como uma subordinação do falar ao pensar em que o último projeta sobre o primeiro a sua marca visual”, vemos neste livro sonoro de Butor, concebido na forma de áudio e registrado em CD, exatamente o contrário: o escritor subordina o pensar à vocalização; sem voz, o pensamento não se completa e, portanto, não está apto a transformar as formas tradicionais de se fazer um livro. “A afinidade entre pensamento e palavra, ou melhor, o fato de que o primeiro deriva da segunda, situa a mente e as atividades intelectuais no aparato respiratório e nos órgãos de fonação. É [...] a *phoné* que determina a fisiologia do pensamento” (idem, p. 84).

Além do que concerne aos temas de tradução e de leitura, Butor apresenta nessa obra oral ainda duas outras importantes características da voz que merecem ser aqui citadas: o riso e a surdez. Para ele, o riso desempenha um importante papel em sua vida:

J'aime rire et j'ai un rire assez sonore, je ris bruyamment. C'est pour moi une espèce de libération de rire, donc j'aime beaucoup provoquer le rire chez moi, j'aime beaucoup avoir des

occasions de rire. En ce qui concerne mon œuvre, la question est de savoir est-ce qu'il y a du comique à l'intérieur de ce que j'ai écrit, et bien je l'espère de tout mon cœur. J'ai essayé de rivaliser dans certains textes avec des écrivains que j'admire justement à cause de leur caractère comique, à cause de la façon dont ils provoquent un rire qui peut être un rire bruyant comme le mien ou bien qui peut être un rire très délicat et naturellement je cherche la délicatesse dans le rire. Quand je suis en bonne société, je me force de contrôler un peu mon rire mais je ne peux pas du tout y renoncer, j'ai absolument besoin de rire. (BUTOR, 2017, [s.p.], destaques meus)

A expressividade do riso, em especial do riso barulhento que Butor diz possuir, manifesta aspectos da unicidade da voz (cf. CAVARERO, 2011). Riso é voz? Talvez seja um reflexo da voz, da ordem do suspiro, do grito, visto que é impossível renunciar à própria risada e à própria maneira de rir. Rir-se do jeito que se ri, portanto, de um jeito único. É possível controlá-lo, até certo ponto, como também é possível controlar e modular a própria voz, mas ele reflete também a unicidade de quem ri. “Je me force de contrôler un peu mon rire mais je ne peux pas du tout y renoncer”, declara o escritor (BUTOR, 2017, [s.p.]). O riso é irrenunciável, assim como a própria voz. “A impalpabilidade das vibrações sonoras”, esclarece Cavarero, “mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne”, e é também por seu caráter de origem corporal que “a voz é o equivalente daquilo que a pessoa *única* possui de mais escondido [...] de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz” (2011, p. 18-19). A emissão da voz permite o gozo da autorrevelação por parte do sujeito emitente, mas ela é “pura alteridade, ela previne a autorreflexão. Nesse papel, ela até mesmo assume uma função estrutural muito parecida com a do tempo” (DOLAR, 2014, p. 159); não se escuta a própria voz da mesma forma que o Outro escuta a nossa voz, o que pode ser estendido para a autopercepção do próprio riso. A voz, para Dolar, está entre o Sujeito e o Outro, não sendo posse de nenhum deles, do mesmo modo que não a possuem corpo e linguagem.

Assim como a voz, mais que revelar e prevenir a autorreflexão, o riso comunica, por meio de uma relação estabelecida com outra unicidade, a de quem a emite (CAVARERO, 2011, p. 20). Não é preciso palavra para comunicar o riso, pois o “âmbito da voz”, do qual o riso faz parte, “é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede” (idem, p. 28). Se a voz é *phoné semantiqué*, voz significante, o riso e todas as suas variantes também o seriam. Pode-se pensar que algumas espécies animais, como as hienas¹, também riem, sendo o riso, portanto, puramente *phoné*, da ordem do animalesco. Ora, o riso da hiena, ao

[1] Pesquisa sobre o riso das hienas realizada pela ASA. Disponível em: <https://exploresound.org/2017/01/just-giggling-information-content-of-the-hyenas-laugh/>.

que estudos da Acoustical Society of America (ASA) indicam, está relacionado ao modo de geolocalização noturna e à hierarquização de determinado grupo, não aos aspectos não discursivos das emoções, como no nosso caso. No Ocidente, o riso comunica uma infinidade de informações indo além do humor: alegria, descontração, mas também frustração, nervosismo, tensão e excitação. Ele não serve para nos organizarmos em castas, como no caso das hienas, mas para nos tornar capazes, assim como a voz, de nos relacionarmos com outras unicidades, com o Outro. Riso é alteridade manifesta do eu.

Butor tem razão em valorizá-lo e em buscar rir e fazer os outros rirem. O riso faz parte não só da vida ordinária, do dia a dia, como do trabalho do escritor que em sua literatura busca despertar a delicadeza do riso em seu leitor. Mas não só o riso é importante para o escritor: a surdez teve um impacto muito grande em sua vida.

La surdité a joué un grand rôle dans ma vie parce que ma mère est devenue sourde lors de la naissance de ma dernière s eur.  a a été pour moi un drame. Elle est devenue sourde progressivement et puis après ce dernier accouchement elle est devenue compl tement sourde.  a a posé d'état de problème dans ma famille, naturellement. Beethoven c'était le musicien sourd, donc c'était celui pour qui la surdité était quelque chose de particulièrement dramatique. [...] Dans la figure de Beethoven pour moi il y avait une projection des problèmes de ma mère et puis ce paradoxe extraordinaire du musicien qui ne peut pas entendre ce qu'il fait. [...] mais la musique de Beethoven est extrêmement auditive [...] il y a une espèce de fureur   l'intérieur de sa musique qui vient en particulier de ce problème de la surdité. La musique est quelque chose qui est en train de lui échapper, il essaye évidemment de la rattraper par tous les moyens. (BUTOR, 2017, [s.p.])

Se "a voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma s  coisa: a unicidade de quem a emite" (CAVARERO, 2011, p. 40), a surdez retirou da m e de Butor a escuta de outras unicidades vocálicas e trouxe a impossibilidade de estabelecer comunica o com essas outras unicidades, incluindo a própria mãe, av  materna do escritor. A solidão que recaiu sobre ela tem sua fonte no isolamento acústico de sua nova condi o de estar no mundo e não mais ser notada e reconhecida pela unicidade de sua voz. O cerco que se instalou ao seu redor, composto do marido e dos sete filhos, de falantes que não mais emitem a própria voz mas apenas manifestam nos lábios a forma das palavras, possibilitou que a comunica o se estabelecesse entre eles, mas não amenizou

o isolamento acústico por ela sofrido. A referência a Beethoven deixa claro que o escritor via no músico uma proje o dos problemas auditivos da mãe. Beethoven não escutava a música por ele produzida: podia sentir as vibra es sonoras por ele criadas durante a execu o de sua música, tentativa de escuta diferente daqueles sem problemas auditivos. Assim como o músico, podemos pensar que a surdez da mãe do escritor não retirou dela a unicidade de sua voz, mas a impossibilitou de estabelecer o vínculo entre si, enquanto Sujeito, e o Outro.

Butor percebia em Beethoven um furor em sua música cuja origem residia na própria surdez do músico, que, de diversos modos, tentava que não lhe escapasse. De algum modo, essa proje o que o escritor estabeleceu entre a mãe e o músico, surdos, o fez perceber que o problema da mãe poderia, como no caso de Beethoven, gerar uma nova forma de comunica o com o mundo que representasse um atalho em rela o   unicidade expressa pela voz. A mãe de Butor não perdeu por completo sua comunica o com o mundo; ela ficou apenas confinada   segurança dos que ela podia "ouvir" e que a "escutavam" em sua surdez. Sua voz, única, e toda a metáfora presente na rela o de pensamento e voz (cf. DOLAR, 2014) não podiam ser apagadas pela surdez causada pela última gravidez. Assim como dos mortos nossa mente, até certo ponto, registra as vozes, a surdez também não   capaz de apagar o registro vocálico que passa a fazer parte de nós, mesmo na ausência do corpo e da escuta do Outro. A voz também se aloja na memória; entretanto, por não pertencer nem ao Sujeito nem ao Outro, não   posse da memória, mente, corpo e linguagem (cf. DOLAR, 2014).

TRADU O

Michel Butor aborda a tradu o em dois momentos durante a obra *Pens es   voix haute*: em "Autres autres", que pertence ao capítulo "Autre", e em "Représentations collectives", do capítulo "Engagements". A tradu o, para Butor, adquire um caráter de unicidade vocálica (CAVARERO, 2011, p. 16) capaz de transmitir múltiplos sentidos para um mesmo texto: a depender das inten es do tradutor e de suas habilidades tradutórias. O emprego da tradu o na escritura butoriana deve-se ao seu desejo "de faire parler les autres" (BUTOR, 2017, [s.p.]), de registrar suas vozes, tal como ocorre com o registro fonográfico, e de transformá-las em personagens que, em certa medida, se assemelham ao próprio escritor que as escuta e as apreende por meio de seus discursos. A prática tradutória, para Meschonnic (2006, p. 8), vem reconhecendo a oralidade e se transformando a partir dessa percep o, que   componente da renova o na teoria da linguagem, sendo esta indissociável da teoria da literatura. Butor, analisado segundo Meschonnic, imprime na tradu o o que h  de mais contempor neo dentro dos estudos discursivos:

J'ai commencé par écrire des romans et là-dedans j'ai essayé de faire parler des personnages, des personnages qui me ressemblait à certains égards et qui pourtant était autre par certains signes essentiels [...] donc il avait des signes qui me distinguaient dans tels personnages. Et puis après ça, quand je voyageais de plus en plus, je me suis efforcé de faire parler les gens que j'avais rencontré, par exemple, lorsque j'ai voulu parler des Etats-Unis, le seule moyen pour moi ça a été de trouver du discours américain, du langage américain à faire passer en français. [...] J'ai donc essayé de faire parler les américains eux-mêmes, j'ai tendu une espèce de micro, si vous voulez, à la population américaine et pour d'autres pays du monde ça a été pareil, je n'ai pas pu me passer de l'intermédiaire de la littérature au-delà des ces pays-là. (BUTOR, 2017, [s.p.])

Butor, enquanto intermediário da literatura, dá voz às pessoas que conheceu em suas viagens ao exterior. As viagens permeiam suas obras tanto quanto os discursos que elas representam. Partindo do desejo de retratar os países que visitou, o escritor registrou os discursos de seus povos, com “une espèce de micro” (idem, [s.p.]) que capta as vozes tal como elas são, garantindo assim a fidedignidade pretendida pelo escritor em suas representações vocálicas. Vemos, nesse ponto, que a voz para Butor permeia a tradução que ele realiza desses discursos: ele não teoriza diretamente a voz, mas exprime a importância que ela possui nos discursos que capta e que o cercam. O uso de uma espécie de microfone, como ele relata, ressalta a importância da oralidade e da vocalidade na criação das imagens pretendidas, visto que “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede”. Não se trata, portanto, de um registro que apenas “liga a voz à palavra” (CAVARERO, 2011, p. 28), mas que busca unir “o funcionamento da voz enquanto portadora de linguagem”, portanto oralidade, ao “conjunto das atividades e dos valores que lhe são próprios, independente da linguagem” (idem, p. 27), portanto vocalidade. Isso porque a oralidade passa pela unicidade do sujeito portador da voz, enquanto a vocalidade abarca todos os valores empregados pelo autor na prática de empregar a voz enquanto ferramenta literária de grande valor estético por seu caráter fônico.

Butor dá voz aos personagens que narra, os fazendo falar em um cruzamento entre a cultura proveniente desses discursos e a sua, francesa. Sua percepção do outro e dos outros – “des personnages plus au moins individuels puis des discours qui sont collectifs [...] des discours qui ne sont pas considérés comme les expressions d'individu mais comme l'expression de la foule ou de la majorité [...]” (BUTOR, 2017, [s.p.]) –, no entanto, não deixa de atravessar o

seu *logos* francês, objetivo final de sua escritura – “[...] il fallait que je trouve une façon de dire en français ces choses-là avec toutes les disons, toute la profondeur qui peut y avoir à l'intérieur d'une traduction [...]” (idem, [s.p.]). O dizer que Butor suscita aos outros não franceses remete ao “*quem fala?*”, que, “enquanto único e, sobretudo, enquanto aberto à unicidade de um outro”, busca na compreensão do Dizer, “evento pelo qual os seres humanos, cada um e um ao outro, se falam, não importando o que dizem”, o Dito, “que é, ao mesmo tempo, aquilo que eles se dizem e o que diz o inteiro saber do Ocidente, mas é, sobretudo, o sistema que organiza a palavra” (CAVARERO, 2011, p. 45-46).

O Dizer e o Dito, captados pelo microfone butoriano da escuta atenta, que pode ser entendido como uma metáfora ao ouvido, sofrem os efeitos do *logos* francês do escritor ao passar pela sua própria tradução desses registros fônicos. Butor, apesar da sua escuta ativa do discurso e dos modos de dizer dos Outros, faz parte da literatura dita francesa; ele não se pretende um escritor universal, sem *logos* definido ou mesmo de *logos* amplo e sem fronteiras. A França e os leitores franceses e francófonos são seu destino e objetivo, se não finais, maiores. A criação de sua escrita-mundo (cf. MORELLO, 2012) passa pela França e pela sua língua materna e compõe a literatura de seu país.

Em relação aos efeitos causados pela tradução de textos ligados diretamente a uma cultura específica, Cesarino destaca a importância de questionar “até que ponto o trabalho de tradução altera ou não o ‘mito’”, se tomarmos a cultura ocidental e as múltiplas representações de seus povos, em especial a estadunidense para o caso de *Mobile* (BUTOR, 2008 [1962]), como mítica, visto que, se “[...] o mito é justamente aquilo que melhor sobrevive às traições da tradução, não deixa também de ser verdadeiro que novos mitos se produzem (de maneira mais ou menos deliberada) justamente a partir das torções tradutórias” (CESARINO, 2014, p. 90). Nesse sentido, vale o questionamento: até que ponto ou medida as traduções butorianas geram torções tradutórias e, portanto, novos mitos dos povos retratados? O mito estadunidense apresentado por Butor em *Mobile* não deixa de sofrer interferências do escritor que o traduziu ao transformá-lo em literatura francesa. Esse é o ponto, pois não se trata nessa obra de produzir literatura estadunidense do ponto de vista de um francês, mas de remeter esses discursos gravados, essas outras vozes, a uma literatura com características bem distintas da norte-americana.

Em “Autres autres”, o autor esclarece que, através da tradução, há uma voz que fala:

[...] dans une traduction on peut parler, on peut traduire toute sorte de chose différente dans un texte, on peut traduire la superficie du texte ou bien des choses beaucoup plus profondes, on peut traduire d'une façon tout à fait sérieuse et respectueuse

ou bien il peut y avoir toute sorte d'ironie à l'intérieur même de la traduction. (BUTOR, 2017, [s.p.])

A própria voz de quem traduz é impressa no texto traduzido. O tradutor é capaz de marcar uma tradução com ironia ou com seriedade e respeito, e ele pode ainda imprimir no texto traduzido a profundidade ou a superficialidade que lhe convier no ato de traduzir. Para Butor, é exatamente por esse caráter único do texto traduzido, em que a voz do tradutor ressoa através de suas escolhas lexicais, sintáticas e semânticas, que a descrição, as imagens que ele captou em suas viagens ao exterior e as vozes que registrou em seu “microfone”, em especial nos Estados Unidos presente em *Mobile*, só podiam ser feitas por intermédio de sua própria tradução:

il a fallu naturellement que je les traduisent entièrement et il était essentiel que la traduction soit la mienne. Il était impossible pour moi d'utiliser des traductions déjà faites, d'abord pour la plupart de ces textes il n'y en avait pas, pour certains textes classiques il pouvait y en avoir mais qui ne me satisfaisait pas. (BUTOR, 2017, [s.p.])

Fica mais evidente ainda a voz do tradutor Butor, que é antes de tudo leitor e ouvinte desses discursos da alteridade, quando o escritor afirma que seu objetivo é de “faire passer des données essentielles de telle ou telle culture à l'intérieur de la mienne par une certaine lecture” (BUTOR, 2017, [s.p.]). É por meio da leitura que se faz a tradução do Outro e de sua cultura, passando pelo filtro da cultura francesa do escritor e de suas características linguísticas. A tradução butoriana é do Outro, mas é também a sua própria enquanto personagem e enquanto escritor francês.

Et donc, l'écrivain furieux, si vous voulez, va dépenser une énergie extraordinaire pour réussir à vaincre cette impossibilité, pour réussir à dire ce que l'on n'était pas capable de dire auparavant. C'est ce qu'il fait d'ailleurs qui le si difficile pour l'écrivain de dire comment il procède de dire tout d'où il vient, puis qu'il s'agit de rendre dicible quelque chose qui auparavant ne l'était pas. C'est un manque, si vous voulez, c'est une obscurité, mais l'exemple des langues est très éclairant pour ça, on passe de l'une à l'autre, de quelque chose qu'on n'arrivait pas à dire en français, sauf avec des quantités des secondes locutions etc., et puis il y a un bon traducteur qui réussi a trouver ça, un bon traducteur qui se soit

un traducteur directe ou indirecte, c'est-à-dire, qu'il traduisait effectivement une œuvre japonaise ou bien qu'il s'inspire de certains donnés de la culture japonaise pour faire quelque chose en français. Alors, là on voit très bien qu'on devient capable de dire quelque chose qui l'était très difficile de dire auparavant, et bien on peut généraliser ça, il s'agit de réussir à dire des choses qu'il était jusqu'à présent très difficiles de dire dans n'importe quelle langue. (idem, [s.p.])

A tradução se torna um meio, para o que Butor denomina “écrivain furieux” dizer o que era impossível de ser dito em uma língua, mas é possível se dizer em outra. É por intermédio da tradução direta ou indireta e do ponto de vista do escritor que a literatura francesa, e mesmo a literatura de qualquer outro país, alcança a possibilidade de se expressar de um modo antes inimaginável. “Relacionado à função do *logos*, como *phoné semantiké*, o problema da diversidade das línguas faz cair sobre a *phoné* uma sombra desfavorável” (CAVARERO, 2011, p. 79), mas que, em Butor, é capaz de transformar os limites da língua francesa para além de suas possibilidades linguísticas. A *phoné* passa a exercer o ponto de partida do encontro entre as línguas e as possibilidades particulares que carregam, fazendo com que a tradução seja a ponte através da qual o “écrivain furieux” percorrerá o caminho do Dizer em uma língua o que só era possível de ser Dito em outra.

O poema “Manhattan invention” traz uma multiplicidade de vozes escutadas pelo eu lírico em seu quarto de hotel, em uma noite em Nova York:

*25 000 Antillais,
psst !
uuuie !
Les Ukrainiens qui lisent « Svoboda »,
chut !
baby !
Pressbox, steaks,
vous venez ?
il est tard...
Le Bistro, cuisine française,
vous entrez ?
nous rentrons...
Les avions qui vont à Paris
laissez-moi !
ma chérie !*

à Rome,
 permettez-moi...
 je vous en prie...
 WEVD, émissions yiddish,
 il n'est pas tard,
 vous descendez ?
 WWRL, hongroises,
 je vous offre ?
 non merci...
 cinéma York,
 tu as vu les programmes ?
 rien,
 cinéma 68^e rue Playhouse,
 je vous ramène ?
 j'ai ma voiture...
 Les bateaux qui vont au Havre,
 sois prudente,
 ne traîne pas,
 à Porto Rico,
 psst !

Em uma espécie de colagem, o escritor mescla vozes humanas às emissões radiofônicas e aos sibilos discretos que solicitam o silêncio (“psst !”, “chut !”, “psst !”), em vão. O poema inteiro se caracteriza por vozes que se cruzam e que se conectam de forma intercalada. O eu lírico está imerso em uma atmosfera sonora múltipla, de múltiplas vozes que, ao fim do poema, começam a se perder umas em meio às outras, restando apenas partes de palavras, restos de ecos, de repetições e de dizeres que não importam mais do que a própria voz que os transmite e que não se recuperam em meio à noite:

qu'est-ce que c'est ?
 ce n'est rien,
 vraiment rien,
 rien,
 uvez,
 angez,
 mal ?
 merci,
 c'est là,
 bonsoir,

je t'aime,
 entrez,
 ormez,
 ormir,
 respirez,
 respirez,
 spirez,
 pirez,
 irez,
 les bruits de la nuit.

De certa forma, a confluência de vozes tão distintas e que podem estar tão distantes espacialmente umas das outras, mas que se reúnem no poema por intermédio de um ouvinte atento e alheio às situações de suas emissões, encontra uma rima entre elas em meio a assonâncias (das vogais I, E, O) e a aliterações (das consoantes R, M, P). O que essas vozes emitem, o Dito que expressam, aqui não se faz relevante: importa mais o Dizer em si. A unicidade das vozes não está no significado que as suas palavras oralizam, pois não são palavras que remetem a um ser em particular; podem ser ditas por qualquer um, em diversos momentos. É a própria vocalização, o fato de se fazerem ouvidas por outros além dos destinatários a quem se dirigem que provoca os pedidos de silêncio, que podem ser dirigidos a uma voz em particular ou a todas elas juntas. Não há, no decorrer do poema, qualquer indício de que uma dessas vozes pertença ou não ao eu lírico, aquele que está à espreita e que as registra em seu “microfone”; o que nos leva a algumas questões a esse respeito: é uma escuta ativa ou passiva?; há certa progressão entre essas múltiplas vozes que se encontram ou são todas simultâneas?

Aparentemente, percebe-se que houve uma seleção sonora, já que “les bruits de la nuit” não são só as vozes que se escutam, mas o próprio tráfego de veículos, os objetos que por ventura caem e se quebram ou que emitem ruídos estrondosos, o próprio abrir e fechar de portas, as campainhas e interfonos... No entanto, nada disso aparece no poema, mas é interessante observar que as múltiplas vozes são denominadas “bruits”. Quem as escuta e registra não considera os seus significados, mas suas vocalidades, como já dito anteriormente. São vozes da vida cotidiana, corriqueiras e diárias, sem vínculo com o pensamento, por isso são barulhos, são “l'expression de la foule ou de la majorité” (BUTOR, 2017, [s.p.]) e não de um pensamento que depende da voz para ser completo, como no caso do título da obra *Pensées à voix haute*, em que Butor depende de sua voz para a construção de seu livro vocálico.

Mesmo que definida como barulho no caso desse poema, a voz, para o escritor, não é comunicação, mas sim a própria função da literatura. São as

múltiplas vozes que dão vida a essa noite do eu lírico e é graças a estas que o poema se faz. Nas palavras de Cavarero,

Talvez valha a pena assinalar que, na linguagem da crítica literária, “voz” é hoje um termo técnico que indica a peculiaridade do estilo de um poeta ou, mais genericamente, de um autor. Esse uso é interessante principalmente por remeter a uma unicidade vocálica que permanece subentendida e que, ao mesmo tempo, é alterada e deslocada de seu registro sonoro: “O fato de que não existem duas vozes humanas absolutamente idênticas faz com que, na literatura, a ‘voz’ se torne equivalente geral de diferença expressiva, perdendo qualquer referência à oralidade”. Nesse contexto lexical, a “voz” de um autor, mesmo implicando o dado da unicidade de cada voz, corresponde então a um idioleto estilístico, ao ar de uma canção audível apenas mentalmente, ou seja, aquele ar que, não por acaso, Proust percebe através da leitura. Registrada, mas não tematizada, a unicidade de cada voz se torna, em outros termos, o pressuposto para a autenticidade da “voz” autoral referida no texto escrito. O jogo é sutil: o funcionamento da metáfora requer que a voz, em sua perceptibilidade sonora, seja única, mas a própria metáfora transforma o fato da unicidade na peculiaridade de um estilo consagrado à escrita. Se, em meio aos vários aspectos desse estilo, existe também um ar musical, exatamente aqui está a passagem preciosa que reaproxima a “voz” da voz. (CAVARERO, 2011, p. 113-114)

O ar musical butoriano, principalmente em suas obras literárias para crianças, alcança sua plenitude nessa literatura que tem por essência a vocalização. Indo além do sentido de “voz” da teoria literária que remete à particularidade de seu estilo enquanto poeta e escritor, há o reencontro entre essa “voz” estilística e a voz enquanto registro sonoro. No poema “Manhattan invention”, as múltiplas vozes estão encarceradas na leitura silenciosa do adulto. Somos capazes de identificar a polifonia presente no texto poético, mas não a encenamos enquanto leitores. Essa busca pela leitura oral, pelo texto sonoro, é o *modus operandi* da obra *Pensées à voix haute*, mas que ganha sua plenitude na literatura infantil, espaço esse destinado à leitura em voz alta, bem como à apreensão do texto pela relação entre palavra e imagem que ganha pleno sentido na leitura vocalizada. Em *Pensées à voix haute*, a leitura é a própria escuta, não há separação. As transcrições realizadas dessa obra e analisadas anteriormente estão repletas de marcas de oralidade de palavras que foram pensadas para serem ditas e não escritas.

Já na literatura infantil, como será mostrado a seguir, texto e imagem fluem num único sentido: a voz. A musicalidade presente em cada palavra passa pela manifestação do traço da ilustração e culmina numa leitura em voz alta, sendo esta a própria essência da literatura para crianças. Há ainda, como será mostrado, uma outra voz que preenche o texto e que tem sua revelação ao final da obra, na conclusão da história. Essa voz é mais do que uma narrativa paralela: é o próprio *logos* da obra que ganha vida na vocalização, suscitando assim múltiplos *pathé* nos leitores, crianças e adultos.

LEITURA

Em “Représentations collectives”, Butor apresenta uma breve evolução do processo de leitura e de conservação dos textos no Ocidente, passando da preservação dos textos pela repetição oral, depois por intermédio da escritura para, atualmente, ser possível produzir livros sonoros, como *Pensées à voix haute*, ao que Zumthor considera como um “retorno forçado da voz” no caso das *media* e, mais precisamente, como uma “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2018, p. 16):

Alors donc, il avait la conservation du texte par la répétition orale, puis ensuite il a eu la conservation du texte par l'intermédiaire de l'écriture. Aujourd'hui nous pouvons conserver le texte autrement, nous avons des enregistreurs... J'ai ici un petit micro très ingénieux, et puis on enregistre ça sur des cassettes ou sur des CDs. On fait toute sorte de support aujourd'hui qui ont la particularité qu'ils ne passent pas par l'intermédiaire de notre écriture habituelle. On peut dire qui s'agit d'un type d'écriture, mais c'est un type d'écriture tout à fait différent de l'écriture alphabétique dans laquelle nous avons été élevés, donc il y a une profonde transformation. Encore aujourd'hui, le travail sur le langage se fait en grande partie par l'intermédiaire du livre et ce travail sur le langage est quelque chose d'absolument essentiel. Si nous inventons une nouvelle façon de parler des choses, nous transformons les choses. (BUTOR, 2017, [s.p.])

É por meio do livro, do seu trabalho sobre a linguagem e da invenção de novas formas de se falar das coisas, que passa também pela tradução como mostrado anteriormente, que as coisas do mundo são transformadas. O livro já não mais necessita da escrita alfabética para ser concebido. A escrita habitual já não é mais sua única forma de existência nem de conservação do texto, o que transforma também os modos de leitura, visto que o conteúdo do livro sonoro “[...] é percebido pelo

ouvido [...], mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem” (ZUMTHOR, 2018, p. 16).

Para Zumthor, “a diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir, mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, insuperável” (idem, p. 16). O livro sonoro é capaz de transmitir a voz de Butor, por exemplo, mas, em três pontos levantados pelo medievalista, a voz registrada por meios eletrônicos aproxima-se da escrita: (i.) pela exclusão da presença de quem traz a voz; (ii.) pela anulação do presente cronológico, visto que a voz gravada é reiterável infinitamente e sem qualquer variação; e (iii.) pela artificialidade do espaço composto gerado pelo apagamento das referências espaciais da voz viva. “De todo modo, aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas uma expansão” (idem, p. 17), mas, em contrapartida, ganha-se o registro de uma voz que não tem mais corpo e que resiste, assim como a literatura (salvo questões de armazenamento e preservação inadequados), ao tempo, tornando possível ao menos conhecer e ter contato com uma voz que “vive” para além do corpo, como no caso de Butor, falecido em 2016. O objetivo de profunda transformação da linguagem, pretendido por Butor, é de fato alcançado, pois, ainda que tenha semelhanças com a escrita, é um outro tipo de escritura, “un type d’écriture tout à fait différent de l’écriture alphabétique dans laquelle nous avons été élevés” (BUTOR, 2017, [s.p.]).

A ausência dessa corporeidade não significa que não haja nos *media* alguma presença. Ela existe, em uma espécie de escala de intensidade, indo do mais intenso, o oral, ao menos intenso, a escritura, encontrando-se entre um e outro os híbridos, a exemplo do que chamo de livro sonoro. Na leitura, a presença corporal do escritor é sutil, “mas subsiste na presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais” (ZUMTHOR, 2018, p. 63). Essa voz que fala por intermédio do texto escrito, muitas vezes, na literatura, traz em si múltiplas vozes ou desdobra-se ela mesma no que Butor chama de “voix temporelles”, como no caso do diálogo do escritor consigo mesmo, comentando sobre fatos já relatados no mesmo espaço da página de seu “journal intime” (BUTOR, 2017, [s.p.]). A compreensão de uma obra pelo leitor, para Butor, passa pela identificação com todos os personagens, visto que é ele, enquanto leitor, quem dará a *parole* aos textos e aos personagens de uma obra:

Le lecteur et [le romancier] lui-même sont propres acteurs et il et lui-même ont toute une troupe. Quand je lis un roman [...] je m’identifie à certain personnage [...] mais pour pouvoir comprendre l’histoire, il faut que je m’identifie aussi aux autres

personnages. Il faut que je les fasse parler. Lorsque je lis, [...] c’est moi-même qui vais donner la parole aux textes que je lis. Les personnages qui se trouvent dans les romans c’est moi qui vais les donner une parole qui n’est pas entendue, mais qui à l’intérieur de moi-même va quand même être un ensemble de dialogues. (idem)

Para Butor, o papel do leitor está diretamente ligado ao do ator, já que é ele próprio ator e possui toda uma trupe que o acompanha. Cabe a ele acolher todos os personagens, independentemente de ele se identificar ou não com estes para que a história seja compreendida. Nesse aspecto, o leitor age também como um deus, capaz de dar a *parole* não só ao texto como também a todos esses personagens. Essa *parole* ressoa em seu interior, compondo nesse espaço recluso e inacessível da mente o conjunto de diálogos, de vezes que se cruzam e entrecruzam durante a leitura.

“Quand j’étais enfant”, afirma Butor, “j’ai appris par cœur un certain nombre de textes et c’était quelque chose de très utile parce que ça faisait entrer dans les textes d’une façon tout à fait différente, comme des acteurs apprennent par cœur leurs rôles” (idem). A leitura oral seguida da memorização dos textos lidos, que, para tanto, precisam ser relidos diversas vezes até entrarem no “coração” (“par cœur”), proporcionou uma experiência única para o escritor, de mergulho dentro dos textos e de uma percepção completamente diferente e particular dessas tessituras. Essa nova forma de entrar nos textos literários e de armazená-los na memória possibilita uma contínua oralização desses textos, que ressurgem ao bel-prazer de seu emissor-leitor. O texto ganha, então, vida pela vocalização de seu registro na memória, ao que o escritor associa a natureza da aprendizagem dos atores de seus papéis. Leitor e ator são *performers* da literatura oralizada.

A transmissão poética pela voz, para Zumthor, faz com que o lugar da obra seja desvinculado do texto e passe a contemplar os elementos performanciais, não mais textuais, mas sim de relação corpórea, para uma recepção sensorial. “O termo e a ideia de *performance* tendem [...] a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (2018, p. 19). As regras da *performance* controlam simultaneamente tempo, lugar, finalidade de transmissão, ação do locutor e resposta do público. Para a comunicação, sua importância pode ser ainda mais relevante que as próprias regras textuais contidas na obra. A aprendizagem das obras “par cœur” coloca em cena o corpo do leitor/ator, transformando o momento da declamação em pura teatralidade, portanto *performance*, sendo sua recepção sensorial. No caso de saber de cor uma obra, ela já não mais é lida em seu sentido puramente textual; o corpo sente os efeitos de cada palavra, o peso e as emoções que elas transmitem; a própria voz que declama carrega em si todos os elementos

capazes de despertar a resposta do público.

Se pensarmos no caso do poema *Zoo* e das ilustrações que o acompanham, obra esta encomendada por uma revista pedagógica para compor material didático da primeira infância que, na França, corresponde à fase de letramento e implica acompanhamento de um professor e leitura em voz alta, característica própria da literatura infantil, percebemos que todo esse contexto performático faz parte da leitura da obra e representa sua própria essência, sua finalidade primordial de existência enquanto literatura, de modo a engendrar o contexto real e a determinar finalmente o alcance da obra (ZUMTHOR, 2018, p. 30):

*À la tombée de la nuit
Quand se sont refermées les grilles
L'éléphant rêve à son grand troupeau
Le rhinocéros à ses troncs d'arbres
L'hippopotame à des lacs clairs
La girafe à des frondaisons de fougères
Le dromadaire à des oasis tintant
Le bison à un océan d'herbes
Le lion à des craquements dans les feuilles
Le tigre de Sibérie à des traces dans la neige
L'ours polaire à des cascades poissonneuses
La panthère à des pelages passant dans les rayons de lune
Le gorille à des bananiers croulant de leurs feuilles violettes
L'aigle à des coups de vent dans des canyons de nuages
Le phoque aux archipels mouvants de la banquise disloquée
Les enfants des gardiens à la plage*

No texto de *Zoo*, os animais e as crianças não falam, apenas sonham. Eles sonham com seu *habitat* natural, longe das limitações do espaço do zoológico urbano gerido pelos adultos. É como se todo aquele ambiente artificial tirasse deles suas vozes, mas que eles ainda fossem capazes de sonhar e de, nos sonhos, deslocarem-se para a realidade que lhes define enquanto seres. Sendo a *performance* “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2018, p. 33), quais são os pressupostos metodológicos para realizar uma leitura como a do poema *Zoo*? Ao considerar que ele foi pensado para ser usado em ambiente de ensino e dependente de uma figura adulta que conduzisse os corpos infantis para dentro e para além do texto, parece haver uma voz que a orienta e que a ensina a ler, pois “a leitura se aprende, nos entretemos com ela; ela exige esforço e constância; na linguagem corrente, a palavra *cultura* designa o hábito, seus efeitos” (idem, p. 62) que precisam ser ensinados por alguém que seja leitor proficiente, capaz de ler em voz silenciosa mas também em voz alta.

E como se ensina a ler? Lendo. Mas a leitura silenciosa corresponde à etapa final da leitura, sendo seu início puramente oral, vocalizado. É preciso, portanto, ler em voz alta para se ensinar a ler, e não uma leitura qualquer, monótona, sem ritmo, mas uma leitura capaz de transmitir toda “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos”, pois todo texto poético é por natureza performativo (idem, p. 50-51). “Em uma situação de oralidade pura”, e aqui incluo a leitura oral, Zumthor salienta que

todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. (idem, p. 62)

Além do ouvido que capta o som da voz que lê, os olhos acompanham tanto o emissor quanto as palavras e as imagens do texto, que se materializam e ganham peso e forma diante do receptor, agindo sobre o intelecto e as emoções. A voz que narra dá vida à voz do texto: no caso do poema *Zoo*, ela dá voz àqueles que se silenciaram diante do mundo, mas que não deixam de sentir e de transmitir seus sonhos.

O complexo sociológico e circunstancial da sala de aula é composto de professor, alunos, literatura para a infância, desenhos, alfabeto, números, brincadeiras, jogos e música – na situação ideal de ensino –, por isso a importância da literatura infantil ilustrada: palavras e imagens ganham vida diante da voz do emissor e é desse modo que o leitor apura seus ouvidos, seus olhos e sua percepção para uma outra voz que compõe o texto de forma sutil e não vocalizada:

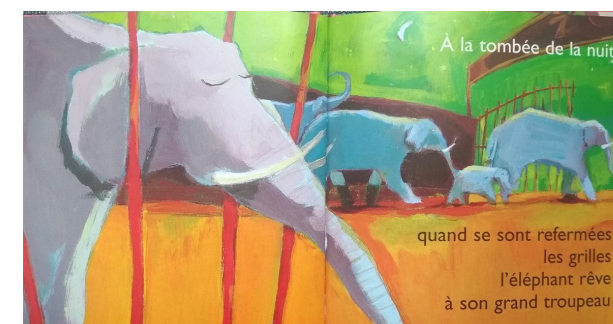


Figura 1 – Primeira página dupla: os elefantes

Fonte: *Zoo* (BUTOR, 2001)

Pelas ilustrações, percebemos que o texto adquire uma nova percepção além daquela transmitida pela oralização: a outra voz que compõe o texto deve-se em grande parte às imagens, mas muito de sua essência parte da relação triangular emissor-obra-ouvinte/leitor. Na sequência anterior, composta dos três primeiros versos do poema, vemos que na primeira dupla página o sonho do elefante é apresentado na imagem como uma debandada do zoológico junto à sua manada. O texto escrito não traz essa informação, é a voz da ilustração que a apresenta.

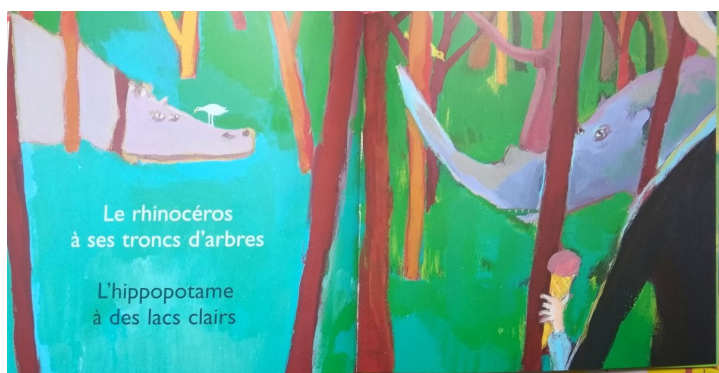


Figura 2 – Segunda página dupla: os rinocerontes

Fonte: Zoo (BUTOR, 2001)

Já na segunda dupla página, os animais estão sonhando e sendo observados de dentro de seus sonhos por um adulto e por uma criança com um sorvete em uma das mãos. Somos nós que os vemos de dentro dos sonhos desses animais, por intermédio do texto, ou são os personagens ilustrados que os veem agindo de dentro dos seus sonhos? Seriam essas personagens os leitores da história, professor-aluno, pais-filho? Essas personagens veem o mesmo que nós, leitores, vemos ou há ainda imagens escondidas da história e que devemos imaginar?

Encaminhando a leitura da obra para a sua conclusão, deparamo-nos com um momento importante: o efeito gerado pelo livro ilustrado. Esse é um efeito que depende, intrinsecamente, da voz que o oraliza, da sua relação com o texto, com a imagem e com o receptor. O sentimento de contentamento ao final da leitura, no caso da literatura infantil, não depende só do texto, mas da sua atuação, da *performance* de um corpo que o ligue às imagens que o acompanham. Já foi falado anteriormente da importância do riso para Michel Butor, que declarou em *Pensées à voix haute* buscar naturalmente

“la délicatesse dans le rire”. Para o escritor, é importante nos questionarmos “qu’est-ce qu’il fait que telle image, que tel texte provoque en nous un sourire qui est toujours la marque d’un grand plaisir d’un type particulier ?” (idem, [s.p.]).

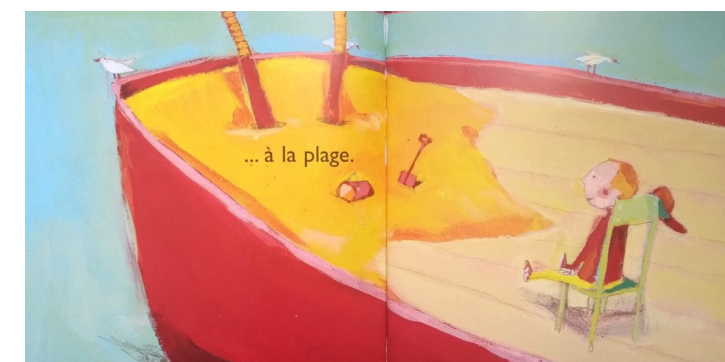


Figura 3 – Penúltima página dupla: o menino no zoológico, triste

Fonte: Zoo (BUTOR, 2001)



Figura 4 – Última página dupla: o menino na praia, feliz

Fonte: Zoo (BUTOR, 2001)

O que faz com que tal imagem e tal texto provoquem em nós um sorriso representativo de um prazer particular? No caso de Zoo, ao menos para mim, esse sorriso vem da constatação de que as crianças retratadas,

filhas do zelador do zoológico, apresentadas na imagem como um único menino ruivo na penúltima dupla página com o semblante um pouco abatido e significativamente sob o controle do boné de zelador do pai, ganha um sorriso ao ter seu sonho de estar na praia materializado: já não está mais sob o controle de um adulto, que de certa forma o obriga a estar diante de pássaros engaiolados, mas pode finalmente ser devidamente uma criança e carregar um boné de menino que ainda combina com sua camiseta; os pássaros agora estão livres e podem voar ou descansar na proa do navio. A praia é o *habitat* natural da criança, e é esse sonho de se reconhecer como pertencente a outro espaço que não aquele do zoológico que evidencia a relação visceral entre a criança (ou as crianças) e os animais aprisionados. As crianças não deixam de estar aprisionadas à realidade do adulto, mas é através de seus sonhos que elas reconhecem pertencer a outro ambiente, assim como os animais que elas encontram no zoológico.

Retomando as palavras de Zumthor, a noção de *performance* possui “um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (2018, p. 37). Mas de que forma podemos reintroduzir o corpo no estudo da literatura infantil? A meu ver, é compreendendo o complexo sociológico e circunstancial da sala de aula e da introdução à literatura durante o letramento. Se pensarmos que a criança é de personalidade aberta, ainda em construção, essa personalidade depende em grande parte de uma outra para se elaborar, uma outra que sirva de exemplo e de inspiração, tornando-se necessária a presença do adulto. Desse mesmo modo, a literatura infantil precisa do adulto atuando em sua *performance* e orientando tanto a escuta quanto a visão, o intelecto, o tato e as emoções da criança em sua experiência de leitor iniciante e em formação. Com persistência e dedicação, o hábito da leitura se instala, possibilitando um desenvolvimento saudável e a passagem para a leitura silenciosa, mas sem nunca perder o vínculo com a experiência de leitura em voz alta da infância que, para Butor, representa o retorno, por meio da literatura, à personalidade aberta da criança:

Ainsi, la littérature est par excellence le passage d'une personnalité fermée à une personnalité qui s'ouvre, et cette personnalité c'est toujours une personnalité qui à un moment ou un autre s'est fermée et donc qui peut trouver son ouverture lorsqu'elle remonte un peu à l'intérieur de son enfance. La littérature est ainsi une espèce de bain de jouvence dans lequel l'enfance continue à l'intérieur de l'âge adulte et dans laquelle la communication avec autrui est perpétuellement rétablie. (BUTOR, 2017, [s.p.])

Além disso, se retomarmos Dolar (2014), veremos que a relação entre voz e consciência está presente na leitura e age sobre esta. Ao identificarmos uma voz no texto, esta age nos fazendo buscar um referente de imagem que a complete ou que a corporifique em nossa mente, podendo ou não corresponder à imagem ilustrada. Mas, como relembra Calvino, “qualquer imagem que você tente atribuir a ela em sua fantasia, a imagem-voz será sempre mais rica” (1995, p. 39), sendo a voz uma imagem-voz, portanto, completa em si. A ilustração é, portanto, também uma voz sem deixar de ser imagem. O livro infantil, composto de texto, imagem, narrador e personagem, é exemplo de que a multiplicidade de vozes na literatura vai muito além da palavra escrita; ela a transcende. ■

AMAYI LUIZA SOARES KOYANO – Desenvolve trabalho de mestrado sobre Michel Butor no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Poéticas e políticas da voz”, ministrada pelo professor Roberto Zular no segundo semestre de 2018. Contato: amayl@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTOR, Michel. *Pensées à voix haute*. Vincennes: Frémeaux, 2017.

BUTOR, Michel. "Manhattan invention". In: *Anthologie nomade*. Paris: Gallimard, 2004.

BUTOR, Michel. *Zoo*. Voisins-le-Bretonneux: Rue du Monde, 2001.

BUTOR, Michel. (1962) "Mobile". In: *Œuvres Complètes de Michel Butor - Le génie du lieu 1*. v. 5. Paris: La Différence, 2008.

CALVINO, Italo. "Um rei à escuta". In: *Sob o sol-jaguar*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. "A voz falível: ensaio sobre as formações ameríndias de mundos". *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 76-99, 2014.

DOLAR, Mladen. "Ética da voz". Trad. de Fábio Roberto Lucas. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 19, n. 18, p. 151-166, 2014.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MORELLO, André-Alain. "Butor, œuvre des frontières et écriture-monde". In: ARBEX, Márcia; ALLEMAND, Roger-Michel. (orgs.) *Universo Butor*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

CORPO, VOZ, CINEMA E PERFORMANCE

NO "TEXTO 1" DE ANTROPOFAGIAS, DE HERBERTO HELDER

— FELIPE MARCONDES DA COSTA

RESUMO

A partir do "Texto 1" de *Antropofagias*, escrita em 1971 em Angola, pretendo depreender como o texto inaugural da referida série revela aspectos da poética de Herberto Helder. A opção do poeta português por uma vida de reclusão, sem aparições públicas, coloca em primeiro plano sua obra, o seu *corpus*. Sua figura ausente alterou significativamente o modo como se realiza a leitura da obra, já que põe em primeiro plano o corpo textual, num processo de dessubjetivação que confere à dimensão autoral menor importância. Os procedimentos lançados no "Texto 1", como a evocação do corpo, a centralidade conferida ao leitor, a relação entre a poesia e outras artes – particularmente o cinema –, são elementos recorrentes que somados à invisibilidade física do poeta conferem valor corpóreo a seu *corpus*. No início da década de 1970, a significativa mudança no discurso das artes influencia a postura de artistas diante do mundo e do fazer artístico, resultando em uma nova forma de expressão alojada no limiar entre a vida e a arte: a arte da *performance*, expressão híbrida que toma o corpo como materialidade basilar para suas experiências. Investigando o exercício de assimilação entre arte e vida, a partir da mediação da escrita – que não se apresenta como fim em si mesma –, procuro nesta leitura articular a prática poética de Herberto Helder com procedimentos de seus contemporâneos na arte da *performance*.

Palavras-chave: Herberto Helder; Poesia portuguesa contemporânea; *Performance art*; Arte contemporânea; Literatura e outras artes.

ABSTRACT

Based on a reading of "Text 1", from the series *Antropofagias*, written in 1971 in Angola, I intend to understand how the inaugural text of the series reveals aspects of the Helderian poetics as a whole. The Portuguese poet's choice for a reclusive life, preceded by his avoidance of interviews and public appearances in general, puts his work, his *corpus*, in the foreground. His absent figure changed significantly the way he is read since he only puts his textual body in the foreground, in a process of desubjectivation that confers less importance to the authorial dimension. In "Text 1", Herberto Helder uses procedures such as the evocation of the body, the reader's centrality, the relation between poetry and other arts – particularly cinema. These recurrent elements in his poetry, added to the physical invisibility to that which the poet makes a point of imposing himself in, give corporeal value to his *corpus*. At the same time as *Antropofagias*, in the early seventies, the significant change in the discourse of the arts influenced artists' attitude towards the world and artistic making, which resulted in a new form of expression that lodges itself in the limit between life and art: the art of performance, a hybrid expression that uses the body as the basic materiality for its experiences. Investigating the continuous exercise of assimilation between art and life, from the mediation of writing - which does not present itself as an end - I seek in this reading - which intends to be performative - to articulate Helder's poetic practice by approaching it with procedures of his contemporaries in the art of performance.

Keywords: Herberto Helder; Contemporary portuguese poetry; *Performance art*; Contemporary art; Literature and other arts.

Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz¹ (HELDER, 2016, p. 261). Assim se inicia o texto inaugural do vasto *Antropofagias*, de Herberto Helder. Múltiplo como seu autor, seus versos iniciais se abrem a abordagens várias, e possivelmente a que salta à primeira leitura seja a evocação do corpo. A opção do poeta português por uma vida de reclusão, procedendo pela recusa de prêmios e prescindindo de entrevistas e aparições públicas de modo geral, com livros sem prefácios ou dados biográficos, coloca em primeiro plano sua obra, seu *corpus*. Sua figura ausente alimentou não só um mito editorial em torno de seu nome, mas alterou significativamente o modo como se realiza sua leitura, já que, ao abrir mão de colocar seu corpo em cena e oferecer elementos exteriores à sua obra que pudessem intervir no exercício interpretativo – quando muito, algumas autoentrevistas –, ele põe em primeiro plano seu corpo textual. Com o *corpus* sendo a única possibilidade de acesso a Helder, há um movimento para que este, como corpo presente, ocupe o lugar de seu corpo empírico no mundo, em um processo de dessubjetivação que confere à dimensão autoral menor importância, já que a figura do autor se funde e confunde à própria obra.

O corpo é tema central na poética helderiana e está entre os principais eixos investigativos adotados pelos que se debruçam sobre sua obra. Para além dos versos inaugurais do “Texto 1”, *Antropofagias* é, desde o título, muito convidativo para uma abordagem com enfoque na questão corporal. Mais do que isso, o plural do título já é um importante índice de leitura: não se trata de “a antropofagia”, na generalidade do singular, um conceito já enrijecido por toda a carga investigativa que carrega, seja nos estudos antropológicos, seja em suas aplicações nos estudos da literatura e outras artes, mas antes “as antropofagias”, que só podem denotar a pluralidade do que se devora e se recria, estando em constante mutação. A opção pelo plural é, assim, um respeito às singularidades próprias da condição de devir. Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 8) pontua em *A inocência do devir: Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, ao se referir ao sangue na obra helderiana, que “Ele [o sangue] circula nas palavras, conduzindo-as a um devir-segredo, distante das noções de profundidade ou ocultação, pois o próprio devir é o que revela”.

A série de 1971 vem à luz dois anos depois de concebida, em *Poesia toda*, reunião da obra poética do autor – portanto, nunca publicada de modo independente, o que já denota sua concepção como componente de algo maior. Ao longo dos doze textos o autor está discutindo a natureza do texto poético, com o caráter programático dessa ingestão de práticas e teorias associando intimamente a linguagem à ideia de corpo. Especificamente ao “Texto 1”, ora analisado, Ana Cristina Joaquim chama, junto com o “Texto 3”, de “metapoético” (JOAQUIM, 2013, p. 5), leitura esta que referendo. Entende-se, pois, que Helder está praticando autorreflexões, refletindo sobre o texto e o fazer.

[1] Para que não se confundam as aspas – recurso amplamente utilizado em *Antropofagias* – do autor às minhas, opto por transcrever as citações do poema em itálico.

[2] É o próprio autor quem escreve sobre como procede com o esvaziamento das palavras em “Estilo”, texto inaugural de *Os passos em volta*: “Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo” (HELDER, 2010, p. 13).

[3] Claudio Daniel, em texto sucinto nomeado “Apontamentos de leitura: Helder e Celan”, aproxima os dois poetas, sobretudo a partir da tradição romântica de que ambos bebem. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/claudio-daniel/apontamentos.htm#null>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Ao inserir o advérbio *apenas* em seu primeiro verso, o poeta submete o discurso ao corpo – importante também o pronome na abertura do verso, indicando que ele trata de qualquer discurso, não apenas da enunciação que se realiza. O verso chega então ao *símbolo*, princípio fundante para a leitura de Herberto Helder – “É com palavras que se criam símbolos que organizam as diferenças de espaço e tempo, assinalando quer rupturas quer deslocamentos, e assim estruturando uma forma-poema, que é uma forma-mundo” (LOPES, 2003, p. 12). Sua poética indomável trabalha profundamente no plano equívoco da linguagem, na elaboração de uma “cosmogonia”, como apontam as leituras na esteira da pioneira tese de doutoramento de Maria Lucia Dal Farra – esta evoca a figura dos alquimistas que, recônditos em seus laboratórios, buscavam obter ouro do mais grosseiro material. Escreve Dal Farra (2014, p. 11)²:

Que essa escrita brotava, por fim, duma operação alquímica sobre a linguagem, dum processo de depuração e de esvaziamento dos signos que, dissolvendo e coagulando continuamente o poema, conferiam-lhe a feição de algo intérmino e incontestável.

O corpo transcende assim o campo temático, manifestando-se no nível formal: com camadas de reescrita, um poema cresce e amadurece, sem deixar de considerar suas experiências no caminho até chegar ao atual estágio, junto às que ele anuncia com seu enigma.

O inacabamento próprio à obra de Helder, que passou a vida a reescrever seus livros, legando diversas versões de um mesmo poema – em que uma versão não supera a outra, mas, pelo contrário, complementam-se entre si –, mais uma vez aproxima-a da possibilidade de ser encarada como um organismo vivo, que passa por um processo de envelhecimento como o de um corpo vivo: que respira, que repensa e que, se está em vida, está em constante metamorfose. Como atestou Paul Celan quando do recebimento do Prêmio Büchner, em 1960, em discurso intitulado “O meridiano”: “Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração” (CELAN, 1996, p. 54). A citação de Celan, poeta caro a Helder, evoca a respiração da poética do português: no ritmo de um organismo que está em vida se dá o movimento de inspiração e expiração, sempre a modificar e trazer novos ares³.

Desse modo, o poema não acaba em sua escritura, já que o que é acabado está morto. É o caráter cíclico, espiralado, que faz o fim ser começo: a morte como índice do começo de outra vida. Ao refletir sobre a passagem do interno e do externo e dar enfoque ao símbolo “porta”, Lopes (2003, p. 12) percebe que “aquilo que separa pode ser aquilo que liga”. Esse inacabamento está evidenciado em *Antropofagias* também no aspecto formal da ausência de pontuação, indicando ligação entre os textos (MARINHO, 1982, p. 170).

Fazendo o arco a fim de retomar a leitura do primeiro verso, mesmo que sem tê-lo deixado, o *símbolo*, portanto, não se apresenta como algo dado, requerendo para si uma interpretação. Desse modo, o leitor é convocado a tomar partido, posicionar-se diante de tal discurso – no jogo entre luz e sombra de que o “poeta obscuro” lança mão, o lume é colocado nas mãos do leitor, que, de acordo com sua posição, pode alterar a parte a que dá luz, mudando o modo como vê o objeto e as sombras que projeta (como esta leitura, que dá luz à questão do corpo e projeta no pano de fundo as sombras da *performance*). Valendo-me de uma imagem da astronomia, recorro à paralaxe para reforçar a centralidade do observador na mobilidade desses pontos luminosos que compõem as constelações do universo helderiano.

Assim, nessa poesia, a performatividade própria a toda leitura é posta na mais alta gradação, pois, diante de tamanha obscuridade, uma leitura meramente passiva tornaria o texto incompreensível, quase ilegível. Mais uma vez o poema não acaba em sua escritura, já que, para além da reescrita do próprio autor, o inacabamento textual é colocado também perante o leitor: a leitura se ancora no poema e, se este é o ponto de partida, não é necessariamente o ponto de chegada. São *Os passos em volta*, tal qual passos de dança ao redor e ao ritmo do poema: “Dançamos em círculos e supomos, / mas o Segredo se senta no meio e sabe.”, escreve Robert Frost no poema “The secret sits” (FROST apud CULLER, 1999, p. 30).

Acerca do “Texto 1”, Roberto Bezerra de Menezes localiza, no artigo “Antropofagias gramaticais na poética de Herberto Helder”, que, “Ao iniciar o conjunto, Helder desestabiliza a leitura ao afirmar que o discurso é apenas uma representação” (MENEZES, 2013, p. 100). Identificando um processo metamórfico de superação da ideia de “representação” ao longo do poema, Menezes é preciso ao referir à desestabilização advinda de um pacto de leitura pessoal. Desse modo, dentro da inflexão própria a todo discurso enunciado – no caso, a inflexão do poeta –, haveria ainda outra inflexão que caberia ao intérprete oferecer – o leitor –, como se o poema se apresentasse tal qual uma partitura: vale destacar que *Antropofagias* não conta com pontuação, o que faz com que o ritmo dado pela leitura seja determinante para o encadeamento sintático dos versos. Explorando essa *imagem* da música, esta existiria quando escrita na partitura ou apenas quando executada pelo intérprete? E um texto, só existe quando acionado por um “intérprete” que o performa para além de sua escritura? Ambas as perguntas comportam uma resposta positiva, só existem quando interpretados – mesmo com as singularidades que compõem cada linguagem, já que na música interpretar é executar o que está na partitura, pondo em ato a literalidade da partitura; já na literatura é o exato oposto, interpretar é justamente ler tudo que não está dado textualmente, ir além do texto, suscitando uma vocação alegórica, como nota Theodor Adorno (2008, p. 169) em “Fragmento sobre música e linguagem”:

Isso remete à interpretação. Música e linguagem pedem esta na mesma medida e de modo totalmente distinto. Interpretar a linguagem significa: entender a linguagem; interpretar a música: fazer música. A interpretação musical é a consumação, como síntese, que preserva a similitude com a linguagem ao mesmo tempo em que anula todas as semelhanças isoladas com esta. Eis porque a ideia de interpretação pertence à música mesma e não lhe é acidental. Tocar música corretamente, todavia, é antes de tudo dizer corretamente sua linguagem. Esta requer uma imitação de si própria, não sua decifração. Somente na prática mimética, que decerto pode ser interiorizada silenciosamente na imaginação à maneira da leitura silenciosa, a música se abre; jamais em uma observação que a interprete independentemente de sua execução. Se se desejar um ato semelhante ao da música na linguagem intencional, este seria antes a transcrição de um texto do que sua compreensão em significados.

E se a inflexão mencionada no primeiro verso traz também à cena o leitor, ao indicar uma inflexão conjunta – a oferecida pelo poeta e a dada pelo intérprete –, o *enjambement* revela, mais que a evocação do intérprete na construção do sentido do poema, que é particularmente o corpo do leitor que é trazido por esse chamamento: o isolamento de *da voz* (p. 261) no segundo verso indica a importância da voz que vem. Aqui se justifica a importância do leitor como intérprete desse discurso, responsável por dar sua inflexão na leitura, pois se trata de uma questão de percepção: se pensamos “voz”, indissociavelmente pensamos “escuta”. “Voz” pressupõe “escuta”, pois mesmo gritos podem ser inaudíveis se proferidos pelas bocas dos que não têm voz: eles podem gritar, mas não serão ouvidos. É a tensão da voz latente no texto escrito: *Tudo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão / da voz* que fala calada na escritura e que se dá como ato por aquele que a lê, sobretudo em voz alta, quando o texto se torna um fenômeno físico que acontece no ar. E se o intérprete musical, mesmo na tentativa de ser literal, imprime involuntariamente seu toque à partitura, com o intérprete literário não é diferente, pois este, mesmo na busca por neutralidade, igualmente imprime seu toque ao envolver seu corpo, recriando o material textual. O apelo aos sentidos convoca o corpo em sua integridade.

O terceiro verso fala d’*a insinuação de um gesto uma temperatura* (p. 261). Para além do potencial de se imprimir a audição a partir da voz, entram outros dois parâmetros latentes nesse jogo discursivo, e ambos operam diretamente na ordem dos sentidos. Mais uma vez, portanto, ocorre uma evocação do corpo: *a insinuação de um gesto* atua no campo do visual, e *uma temperatura*, elemento que, aplicado nesse contexto, traz muitas possibilidades, sendo uma

delas a do ambiente, quente ou frio. Reafirma-se desse modo a ideia de que um discurso não se dá em abstrato, mas que necessita de um corpo para se realizar: a temperatura é do corpo, envolvendo sangue, pele, força, emoções. Em suma, o corpo como regulador da intensidade.

É só então que surge uma menção ao ato de pensar. Este, porém, é responsável não pela ordem, como era de se esperar, mas ao pensamento cabe a desordem: *à sua extraordinária desordem preside um pensamento / melhor diria "um esforço" não coordenador (de modo algum)* (p. 261). O pensamento, contudo, torna-se logo a seguir *"um esforço"* que, por sua vez, também não coordena. A organização está em outro lugar, não nesse antiprograma de escrita que brilha como o caos nomeado *Antropofagias*. Nessa passagem, é interessante notar a utilização de parêntesis, recurso formal que, por seu caráter explicativo ao elemento imediatamente anterior, confere alguma ideia de linearidade ao raciocínio. O poeta, então, avança em seu ataque a um esquematismo predeterminado: *mas de "moldagem" perguntavam "estão a criar moldes?" / não senhores para isso teria de preexistir um "modelo" / uma ideia organizada um cânone* (p. 261). O esforço – de fato, num mundo de bases cartesianas, o antirracionalismo exige esforço – é exatamente o trabalho em prol da desorganização do cânone, buscando a superação de modelos reconhecidos e moldes identificáveis que mais engessam que estimulam o movimento, como versa o poeta aos *senhores* curiosos quanto à sua *ars poetica*.

Após se dissociar do cânone, o poema uma vez mais retorna ao corpo: depois de insinuar um gesto e uma temperatura, agora o verbo adotado é "sugerir". O apelo então é ao sentido da visão, pois o que se sugere são *"imagem de respiração" / "imagem de digestão" / "imagem de dilatação" / "imagem de movimentação"* (p. 261), ou seja, características não apenas de um corpo, mas particularmente de um corpo vivo, e que convergem ao poema que respira – transformação do ar –, que digere – transformação da matéria –, que dilata – como expansão, ampliação – e que movimenta – a si mesmo e ao mundo. Em suma, imagens que indicam processos de simbiose.

A sugestão de imagem em movimento remete diretamente ao cinema, linguagem muito presente na poética helderiana e que será citada textualmente na parte final do "Texto 1" – *é uma espécie de cinema das palavras* (p. 262). Em *O cinema da poesia*, estudo em que Herberto Helder figura como um dos pilares, Rosa Maria Martelo identifica, para além da relação temática entre as duas linguagens,

um outro tipo de relação entre a poesia e o cinema (mais precisamente, entre uma certa poesia e um certo cinema) que, sendo embora menos fácil de reconhecer e antologiar, tem consequências mais profundas, porque diz respeito às cumplicidades entre

duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem. (MARTELO, 2012, p. 12)

A sequência de imagens de respiração, digestão, dilatação, movimentação – sempre referidas entre aspas, buscando apontar para algo fora do texto –, arroladas em versos separados, contém em si a ideia de montagem, com planos que se movimentam a criar uma dinâmica própria a partir do ritmo da leitura. No clássico *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin oferece uma definição de montagem: *"A montagem é a organização de planos de um filme em determinadas condições de ordem e duração"* (MARTIN apud AUMONT et al, 2008, p. 54)⁴. Antes do verso do *cinema das palavras*, os imediatamente anteriores ratificam o fluxo de imagens: *como se vê o que comporta uma certa inflexão / de voz* (p. 262). Uma vez mais o leitor é convocado, já que são palavras que, se realizadas em *certa inflexão*, unem escuta e visões, abrindo-se a *um novo universo ao qual é possível assistir / "ver"*. Se Helder procede pela desarticulação do cânone, cabe ao leitor dar a ordem, como refere Martin com relação à montagem, na construção desse novo universo acessível à visão. Diante desses versos, Martelo aponta como Helder paga seu tributo a Rimbaud, que, já em 1871, portanto mais de vinte anos antes dos irmãos Lumière, escreve: *"Eis o que me parece evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-o, ouço-o, dou uma arcada: a sinfonia estremece nas profundezas ou entra de súbito em cena"* (RIMBAUD apud MARTELO, 2012, p. 23). A autora destaca "a relação entre imagem, movimento e tempo (musical)", além da associação do ato de criação poética ao pensamento *vendo-o e ouvindo-o*, com o poeta mais na condição de espectador que produtor.

Em cinema, é comum o roteiro ser apontado apenas como uma etapa superada para a realização do produto final, o filme, não tendo valor por si só. A palavra, entretanto, é a matéria-prima fundamental do poeta, e todo desdobramento se dá a partir dela. Valendo-me do apreço de Helder pela repetição, permito-me repetir: o poema não acaba no poema, por isso também *é uma espécie de cinema das palavras*. A repetição em Helder estabelece uma rede de associações que multiplica exponencialmente o sentido dos signos que compõem essa rede: as palavras se transmutam. Os signos, deslocados de seu uso comum, ganham alto grau de intercambialidade, adquirindo significados particulares dentro de sua cosmogonia, como apontado em seu já citado conto "Estilo". Assim, há um vocabulário muito próprio a se gestar nessa poesia: os signos são moventes, a depender da *inflexão da voz* que se articula no discurso – para conseguir ver na obscuridade, é preciso acostumar os olhos à escuridão. Sobre o uso de imagem para a poesia e o cinema, lembra Martelo que:

[4] Todas as traduções das citações de *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* são minhas.

Embora tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo imagem signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum. (MARTELO, 2012, p. 13)

É o caráter semovente do texto helderiano que, como o cinema, trabalha a potência do conjunto composto por imagens em movimento e sons. E se a cada imagem o texto como que escapa à organização que o pensamento tenta lhe impingir, isso se deve exatamente à sua dinâmica não comportar moldes, pois a visibilidade do movimento tem como custo a impossibilidade de ver os fotogramas isolados, que enganam nossos olhos ao se tornarem invisíveis quando projetados numa velocidade além de nossa percepção – Marília Garcia, citando Jean-Luc Godard, destaca em seu poema “pelos grandes bulevares” que “o cinema é 24 vezes / a verdade por segundo. este segundo / poderia ser 24 vezes a cara dela / quando fecha os olhos e vê.” (GARCIA, 2017, p. 19)⁵.

Após passar por Pound, e antes de chegar a Pessoa, Rosa Maria Martelo lembra que “para a poesia moderna, como para o cinema, o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potenciar o fluxo de imagens e as relações que estas mantêm entre si” (MARTELO, 2012, p. 22). Ao refletir acerca de imagens na poesia portuguesa, é incontornável a referência, ainda que de passagem, a Fernando Pessoa, que, na efervescência vanguardista da década de 1910 – mais precisamente 1912, na revista *Águia*, em “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” –, já refletia sobre o “pensar e sentir por *imagens*”, ao apontar para uma poesia capaz de entusiasmar com sua “*rapidez*” e “*deslumbramento*” (PESSOA, [s.d.]), a um só tempo subjetiva e objetivamente, com a velocidade do fluxo de imagens levando a um processo de dessubjetivação. O “supra-Camões” que Pessoa vaticina se encaixa como luva ao projeto helderiano, especialmente pelo fato de a velocidade pregada pelo poeta de Orpheu ser saciada pelo modo como opera o conceito de montagem cinematográfica na poética de Herberto Helder.

Se a relação traçada anteriormente concebeu o poema como partitura, a reflexão agora indica o poema não só como roteiro cinematográfico, no qual cada leitor é o realizador de seu próprio “filme”, mas, mais abrangente ainda, como instruções para se fazer um filme: se no cinema o roteiro é visto como algo menor, o poema é o meio para se chegar à vida pulsante. Cada filme projetado pela leitura do poema é único, com a inequivocidade das marcas que o leitor deixa com sua impressão digital, o ritmo de sua respiração e o timbre de sua voz. Assim como se projeta um filme, projeta-se a voz. Referindo a Manuel Gusmão, Martelo (2012, p. 170) explica que também em Herberto Helder o

[5] Vinte e quatro quadros por segundo foi o que se convencionou como velocidade de projeção da película, mas coexistiram outras velocidades concorrentes no cinema mudo: 16 a 18 quadros por segundo. Essa velocidade flutuou consideravelmente durante a década de 1920, período de transição do cinema mudo ao sonoro (AUMONT et al, 2008, p. 38). A leitura de Herberto Helder, cuja prática não está domesticada por convenções, exige o desvio, pois oscila entre velocidades variadas, já que não comporta moldes ou modelos, como o “Texto 1” reafirma.

espectador-leitor se transforma “numa espécie de produtor virtual de imagens”, surgindo então “um outro cinema, ao mesmo tempo interior e intensamente relacional, envolvendo mecanismos de rememoração e associação que, por sua vez, se ligam a formas de relação com o mundo”. É a teórica portuguesa novamente que, ao referir ao “olho da mente”, evidencia ainda mais essa cumplidade entre as linguagens:

são muitos os casos em que a poesia, ou mais rigorosamente alguma poesia, a si mesma se apresenta como «cinema», quer acentuando a condição fantasmática das imagens verbais, quer reivindicando pelo menos dois dos aspectos salientados por [Noël] Carroll: a produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens. Muito concretamente, esta analogia surge em poéticas que assentam na produtividade da imagem, entendida esta última tanto no sentido que a retórica atribui a este termo quanto na aceção mais lata de uma produção verbal conduzida por poéticas do «olho da mente» (COLLINS, 1991). Se Robert Bresson definiu o cinematógrafo como “uma escrita com imagens em movimento e sons” (2000:17), simetricamente também há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento. (idem, p. 14)

Na sequência do “Texto 1”, mais uma vez o disparador é uma pergunta realizada pelos interlocutores jamais explicitados, que do tratamento por “senhores” passam a informalidade de “eles”: “*com as palavras?*” *perguntavam eles e devo dizer que era / uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre / algo como o confessado amor das palavras / no centro* (p. 261). Disparadora do alarme, a pergunta “com as palavras?” remete à célebre reunião das conferências de John Langshaw Austin, *How to do things with words*⁶. Nesse livro, é elaborado por escrito o conceito de atos de fala performativos do filósofo inglês, que ressoará no performativo como categoria artística, antropológica etc. Os atos de fala performativos são aqueles que realizam ações, por exemplo, um padre que, ao proferir “eu vos declaro marido e mulher”, celebra o casamento – caso ele não pronuncie essas palavras, não há acontecimento. Os atos de fala performativos, diferentemente do constatável, não comportam a checagem sobre se são verdadeiros ou falsos, já que dizer não é descrever a ação, mas realizá-la. À pergunta capciosa o poeta se esquiva, pela segunda vez respondendo negativamente: *não tentamos criar abóboras com a palavra “abóboras” / não é um sentido propiciatório da linguagem*. Não se trata, portanto, de seu amor pelas palavras ou de ser o poeta capaz de tornar propícia a criação de abóboras com a palavra “*abóboras*”. Não se trata de uma nova visão sobre este mundo, pois

[6] Quando dizer é fazer foi a opção de tradução do título adotada por Danilo Marcondes de Souza Filho. A edição, publicada pela editora Artes Médicas em 1990, está esgotada há muito, mas felizmente está integralmente disponível em: https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4402676/mod_resource/content/0/Austin%20Quando%20dizer%20%C3%A9%20fazer.pdf

há um distanciamento da mimese aristotélica a fim de se instaurar um mundo outro, com sua própria lógica de funcionamento, que estabelece uma realidade singular sob suas diretrizes particulares.

Irônico, o poeta afirma negando: *introducimos furtivamente planos que ocasionais / ocupações (“des-sintonizar” aberto o caminho / para antigas explicações “discursos de discursos de discursos” etc.)* (p. 261). Lê-se em *ocasionais ocupações* como tudo é transitório nesse terreno metamórfico. Ao “insinuar” e ao “sugerir”, soma-se agora o verbo “introduzir” e, mais que isso, introduz apenas de modo furtivo – outra vez aparece a ideia de *símbolo*, que necessita ser interpretado, não sendo algo já dado. E aqui há um distanciamento dos atos de fala performativos: se, como em Austin, não se trata de ser uma enunciação constatável, descritiva ou declarativa, mas que faz ao enunciar, os exemplos do filósofo transformam a realidade após sua enunciação; já a poesia de Helder, mais que transformar, instaura outra realidade, pois não se trata de representação. Esse processo se dá no tempo, de modo instável, a cada condição de enunciação, a cada *inflexão da voz*. Não se criam abóboras definitivas com a palavra “*abóboras*”, entretanto, no momento em que é proferida a palavra “*abóboras*”, uma espécie de abóbora existe nessa realidade nova: *fixemos essa ideia de “planos” / podemos admiti-los como “uma espécie de casas” / ou “uma espécie de campos” / e então evidente para serem habitados percorridos gastos* (p. 261). A tensão entre as imagens se dá na hesitação entre a realidade dada e a realidade instaurada: cada leitura dará existência às abóboras – cada um é realizador de seu filme, tal qual um roteiro que pode gerar diversas obras, a depender de cada realizador que se proponha a filmá-lo.

A insistência na aproximação entre voz e cinema se ancora, portanto, no ritmo: velocidade e duração. O tempo pelo qual se estendem os “*planos*” coincide com o tempo da enunciação da voz que o performa – e o filme, como o poema e a música, só existe quando rodado, portanto, em direta relação com o tempo. Como o cinema, o poema intensifica a percepção do instante. Em *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, os teóricos Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet reúnem um conjunto de condições que interagem na unidade do plano: “dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens, é o que forma a ideia mais ampla de ‘plano’” (AUMONT et al, 2008, p. 38). A seguir, os teóricos dão uma definição que me interessa mais: “Durante a montagem, a definição de plano é mais precisa: se converte na verdadeira unidade da montagem, o fragmento de película mínima que, montada com outros fragmentos, produzirá o filme”. (idem, p. 41). Ou seja, dentro da montagem, um plano é, *grosso modo*, um trecho executado sem interrupção, sem cortes. Aplicado o conceito de *versura* como concebido por Giorgio Agamben, em que o *enjambement* representa um movimento de avanço e retrocesso, um

[7] O filósofo italiano escreve que “A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade de *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa” (AGAMBEN, 2002, p. 142).

vaivém que cria um rompimento entre a cadeia sonora – isto é, a quebra do verso – e o sentido do verso seguinte – ou seja, a continuidade semântica da linha contínua da prosa⁷ –, na montagem descontínua e não linear de Herberto Helder cada verso pode ser lido como um plano. Em seu labirinto repleto de vaivéns, *não coordenador (de modo algum)*, os saltos para frente e para trás funcionam como fuga do encadeamento lógico-linear do discurso. Cito mais uma vez a passagem de *A inocência do devir*: “Das portas da casa, às do corpo e às das palavras, trata-se sempre da demarcação de um interior e de um exterior, que põe em relevo que *aquilo que separa pode ser aquilo que liga*” (LOPES, 2003, p. 12, grifos meus). A partir da citação de Silvina Rodrigues Lopes, é possível conceber que aquilo que separa os versos, o *enjambement*, é aquilo que liga os planos, numa montagem que só pode ser descontínua. Martelo (2012, p. 196) aponta que “recursos como o paralelismo, a irradiação, a simultaneidade, a intensidade, a multiplicidade. [...] a montagem que a poesia moderna procurou não identificava a presentificação do tempo com a sequencialidade”. É a autora portuguesa que, ao citar Iouri Tynianov em ensaio de 1927, “Os fundamentos do cinema”, oferece uma concepção que enriquece o uso do *enjambement* como operador entre verso e plano:

No cinema, os planos não se «desenrolam» numa ordem sucessiva, por um desenvolvimento progressivo, eles alternam. É esse o fundamento da montagem. Os planos alternam da mesma maneira que um verso sucede a outro, ou uma unidade métrica a outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve-se por saltos de um plano a outro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que pareça, se quisermos estabelecer uma analogia entre o cinema e as artes da palavra, a única relação legítima será não entre o cinema e a prosa, mas entre o cinema e a poesia.

[...] *O caráter «saltante» do cinema, o papel que nele detém a unidade do plano, a transfiguração semântica que nele sofrem os objectos quotidianos (no verso: as palavras; no cinema: as coisas) aproximam o cinema da poesia.* (TYNIANOV apud MARTELO, 2012, p. 17)

Antes de fazer referência aos planos, Helder atesta que já não se trata de “*discursos de discursos de discursos*” etc, isto é, não se trata de autorreferencialidade sem fim, recursividade em que o texto se dobra sobre ele mesmo infinitamente, mas um texto que se desdobra em outras linguagens, como cinema e música, e que cria sequências imagéticas e sonoras que não encon-

tram prefigurações em discursos preexistentes. Tal poética autotélica dá a ver imagens que não são propriamente visíveis: não há modelo, ideia organizada ou cânone. Uma vez mais, não se trata de representação. Trata-se da própria transformação contínua que transcorre no tempo. Essa realidade instaurada na escrita também é uma novidade do olhar, um outro modo de ver. O texto de Helder fala sobre poesia, mas não só, por isso Joaquim chamará “metapoéticos” e não metalinguísticos. Esses *planos*, espécies de casas ou de campos, mesmo não sendo exatamente casas ou campos também servem para serem habitados e percorridos durante a leitura, reafirmando a capacidade desse texto de ser mais que texto quando acessado.

A seguir, é o poeta quem faz uma pergunta: *será que se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”?* (p. 261). A argumentação vem a seguir: *uma vez se designou mão para que a mão fosse / uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse / uma vez o discurso foi a mão* (p. 262). O que se estabelece na passagem desses três versos é uma gradação, como fases de uma metamorfose. Concebendo essa sequência de *uma vez* como componentes de uma temporalidade linear, atento para os verbos aplicados: designar, sugerir e ser. Estes são capazes de indicar uma sintética história da poesia, numa passagem que parte da representação – no sentido de lembrar, apresentar outra vez –, passando pela sugestão – no sentido de fazer imaginar, indicar –, para chegar à apresentação – para além da mimese, a linguagem que instaura o real. “Ser” diz respeito ao aqui-e-agora, um processo de presentificação, análogo a como Helder “faz coisas com as palavras” durante a enunciação destas, sempre jogando com a relação performativa de sua autoria. Sobre a identificação entre “linguagem” e “vida” a que refere o poeta, recorro a um dos pioneiros nos estudos da *performance* e fundador do *The Performance Group* (1967-1980), Richard Schechner, que destaca que a

questão que a Performance Art frequentemente pergunta, às vezes respondida, às vezes deixada em suspenso, é: “Quem é esta pessoa fazendo estas ações?” Isto é muito diferente da questão que o teatro pergunta: “Quem é esta personagem fazendo estas ações?” (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 173)

Aqui há ensejo para um ligeiro paralelo entre aspectos presentes tanto na poética helderiana quanto na arte da *performance*: ambas não são da ordem da representação – polo que estaria mais próximo do teatro –, mas da apresentação. Tanto é assim que, mesmo numa *performance* que seja reperformada – a mesma ação apresentada outra vez –, o que se dará será inevitavelmente outra *performance*, já que o contexto será outro – ao modo do Pierre Menard borgeano, que mesmo escrevendo exatamente o mesmo que Cervantes, produzirá

outro texto, pelo simples fato de seu contexto de produção ser outro (BORGES, 2007, p. 34-45). Tal movimento de reperformar como uma nova apresentação não é análogo ao gesto do poeta português de reescrever textos ao longo de toda a vida? As diferentes versões de poemas legadas por Herberto Helder dão conta ainda de outro aspecto muito presente na *performance*, que é o da exposição da processualidade, em que o processo – as etapas pelas quais passa o poema – é apresentado ao leitor. Em artes visuais, o exemplo mais famoso desse aspecto é um precursor da *performance*: trata-se da *action painting* de Jackson Pollock, de fins dos anos 1940, em que não só suas telas são a obra, mas também o movimento de dança quando da feitura de sua pintura interessa por si só enquanto acontecimento.

A atualização do texto pela reescrita também não deixa de ser uma tentativa do autor de presentificá-lo, trazê-lo ao presente por meio do ato da escrita, sendo o texto o mesmo – o ora escrito – e outro – o anteriormente escrito –, tal qual a *performance* que mesmo reperformada não se esquivava das camadas que carrega de suas apresentações anteriores. Ainda em relação ao cinema como surge em Herberto Helder, “Tal como a imagem poética, as imagens projectadas no ecrã evidenciam uma relação ambivalente entre presentificação e ausência” (MARTELO, 2012, p. 172), o encontro do corpo com o *corpus*. A atualização do texto também se dá por parte do leitor, que aciona o poema a cada vez que o lê, já que toda leitura é em alguma medida performativa. No projeto helderiano, ler já não se opõe a agir, pois as palavras são ações, como o poema dirá mais adiante. É nessa incompletude que entra a ativação que cabe ao leitor, com postura ativa, não mera passividade contemplativa: sua centralidade se assemelha à convocação à participação do público da *performance*, que muitas vezes adquire protagonismo, com sua participação sendo mesmo condição para a realização da ação – como na famosa *Ritmo O* de Marina Abramovic, de 1975, em que ela põe seu corpo à disposição para o público fazer o que quiser utilizando qualquer um dos 72 itens dispostos sobre uma mesa diante de si, destacando-se um machado e uma arma carregada. Evidente que estes são aspectos performativos que, em última instância, são comuns a toda poesia, no entanto os destaco por identificá-los como procedimentos constitutivos da poesia de Helder, concebidos como materialidade de sua poética. A realidade proposta só pode ser instaurada pelo aceite desse pacto de leitura entre autor e leitor.

É interessante notar que foi no início dos anos 1970, portanto contemporaneamente à concepção e publicação de *Antropofagias*, que a expressão que hoje conhecemos como *performance art* se constituiu enquanto tal. Sobretudo em seu início, por derivação da década anterior – especialmente das experiências em *body art* –, tinha como primordial o corpo do artista como suporte do trabalho. Assim, integrava-se às artes cênicas por se basear no encontro entre o corpo do *performer* e o corpo do público no aqui-e-agora – o diretor polonês

Jerzy Grotowski definirá o teatro como “a arte do encontro” (cf. VAUTRIN, 2013, p. 275-286)⁸. Se for válido o pressuposto de que a ausência do autor empírico Herberto Helder não é uma *mise en scène* gratuita, mas uma postura que visa pôr seu *corpus* em primeiro plano, este adquirindo estatuto de corpo na ausência do corpo empírico do poeta, o que se dá quando o leitor acessa essa obra não deixa de ser um encontro entre corpos, em alguma medida o que se dá com o acesso do público a documentações de *performances* – no caso de Helder, com a mediação do papel; na maioria dos casos de documentação em *performance*, com a mediação de vídeo ou fotografia⁹. Em “A ‘antropófaga festa’. Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”, apoiando-se particularmente em *Antropofagias*, Ana Lúcia Guerreiro ratifica essa leitura do poema helderiano como corpo presentificado:

O espetáculo truculento da poesia aciona a cadeia de devorações implícitas na ideia de antropofagia. Num primeiro nível, ocorre a devoração do mundo pelo sujeito; num segundo, o poeta escrevente é devorado pelo texto, passando a existir apenas naquele “corpo literal”. (GUERREIRO, 2009, p. 13)

Reside nessa escolha um gesto de sacrifício: o poeta cede seu corpo para se transformar no simbólico. Ao custo do corpo, a liberdade do texto.

A resposta à pergunta lançada sobre se *se pretende ainda identificar “linguagem” e “vida”*, ou, transcendendo para a utopia modernista, em que artistas das vanguardas históricas quiseram fazer coincidir práxis vital e arte – busca retomada sobretudo nos anos 1960 –, é oferecida afinal pelo próprio poeta: *partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário / era esse o “espírito” o “destino” da linguagem / agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação* (p. 262). Se antes era a arbitrariedade da linguagem, certo entusiasmo gratuito, agora ela se torna possibilidade de linguagem: respiração, digestão, dilatação, movimentação. O que antes tinha como destino a imagem, e até poderia sugerir representação, agora na apresentação se autonomiza, busca seu próprio destino: a imagem das antropofagias no poema se torna imagens de processos antropofágicos. Linguagem e vida se identificam, e de um modo muito particular, já que é a linguagem que adquire vida própria, como conclui Menezes (2013, p. 100):

Durante a leitura do “Texto 1” somos testemunhas de uma metamorfose do discurso. Inicialmente ele é apresentado como a representação das coisas do mundo, pois “partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário / era esse o ‘espírito’ o ‘destino’ da linguagem”. Entretanto, a ligação arbitrária entre “linguagem” e

[8] Para mais sobre a perspectiva de teatro de Jerzy Grotowski, ver: “Uma arte do encontro” (VAUTRIN, 2013).

[9] Para mais sobre o debate de documentação em *performance*, ver: “A performatividade da documentação de performance” (AUSLANDER, 2013).

“vida” é quebrada e o discurso ganha vida própria, deixando de ser “imagem” e ascendendo à situação de “possibilidade”: “agora estamos a ver as palavras como possibilidades / de respiração digestão dilatação movimentação”.

Essas palavras são dotadas de cinetismo, pois adquirem vontade, se movimentam. Desse modo, devoram e desestabilizam a cultura – como reza a máxima godardiana lançada em *Je vous salue Sarajevo*, “Cultura é a regra. E arte a exceção” (GODARD, 1993). Nessa concepção, o trabalho sobre a linguagem praticado por Herberto Helder é certamente artístico.

O poeta continua a reflexão acerca das palavras e suas formas de vida autônomas: *experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente / “elas estão andando por si próprias!” exclama alguém / estão a falar a andar umas com as outras / a falar umas com as outras / estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência / para todos os lados* (p. 262). É como se as palavras, por conta própria, estabelecessem entre si um modo particular de operar – uma pequena possibilidade entre tantas. E a única condição para isso é *uma inflexão quente*, um sopro para que ganhem vida e componham seu universo. Outra vez, a convocação do leitor. Há aqui um paralelo possível com Gênesis 2:7, em que Deus, após formar o homem do barro, insufla-lhe vida com um sopro nas narinas: após a escritura das palavras, a leitura cria seres vivos, corpos com vontades. É possível novamente recordar a respiração que Celan identifica à poesia, ou Lopes (2003, p. 8), que identifica como um dos “fluxos primordiais” em Herberto Helder “os do ar, que na respiração ligam o corpo ao seu exterior, tal como o sopro da voz o liga aos que a ouvem”.

Desse modo, não se trata de mera aproximação entre “linguagem e corpo”. O que está em jogo nesse ato poético é “linguagem é corpo”, um ato que borra fronteiras e faz arte e vida surgirem em relação de interdependência, enunciação e enunciado imbricados, a partir da materialidade da linguagem. Enquanto pensamento e corpo surgirem dissociados, ainda se mantém uma lógica óbvia para o adestramento: o pensar que desconsidera o fazer, o discurso que desconsidera o corpo. A superação de Descartes, ou seja, do sistema de pensamento hegemônico no Ocidente, está em não pensar usando apenas a cabeça, mas o corpo todo. E se corpo é pensamento, sabemos bem de que tratam os pensamentos institucionalizados: corpos disciplinados, prontos para servirem a um propósito alheio. Em Herberto Helder, pensamento e corpo não estão separados; pelo contrário, neles o pensar e o agir estão juntos, no movimento imprevisível entre escrita e leitura.

Adriana Cavarero (2011, p. 58), em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, aponta que “a história da metafísica deveria ser finalmente contada como a estranha desvocalização do *logos*”, movimento iniciado por Platão e Aristóte-

les, que deslocaram o *logos* de toda sua corporeidade, privilegiando o âmbito do pensamento em detrimento da materialidade da voz. A poética de Helder busca uma tradição outra: a de um *logos* vocalizado. Nela, esse impulso é a voz do leitor que age ao modo de um demiurgo, constituindo um universo de libertação das palavras, que se sublevam depois de tanto serem silenciadas. E estas gozam de uma inteligência para além do logocentrismo, uma inteligência que segue *para todos os lados* e lhes proporciona certa autonomia.

A mesma Cavarero explica que, na Grécia Antiga, *logos* derivava do verbo *legein*, com uma dimensão acústica trazida pelo significado “falar”, além de “ligar”, “contar”, “recontar” (idem, p. 43). Platão e seu pupilo Aristóteles privilegiaram a ideia de *logos* como “ligação”, concebendo a linguagem como um sistema de significação que, a partir de um processo mental, representa o objeto com a palavra; assim, esse objeto se liga a uma imagem (idem, p. 45). A imagem evocada pela poesia de Helder emerge de uma voz corpórea, que se dá colada à enunciação, não somente subordinada à esfera semântica. Da desconstrução da tradição metafísica, Cavarero chega a duas questões fundamentais: a primeira é que, se a palavra ignora o corpo, ficando relegada à esfera do pensamento, a metafísica se livra da preocupação com a existência do outro (idem, p. 65); a segunda, o receio platônico quanto à carnalidade que traz a voz com o prazer libidinal e o descontrolo da razão (idem, p. 107).

O “Texto 1” definitivamente não é composto por palavras derivadas de discursos abstratos desencarnados; longe disso, contam com a singularidade dos corpos a partir das vozes que leem, abrindo-se à alteridade das inflexões. Ou seja, o texto não só exige, como só pode se completar na presença do corpo do outro. *Antropofagias*, afinal. Surgem no texto situações de enunciações outras apontadas pelo uso das aspas, indicando um conjunto pertencente a um contexto distinto ao do “Texto 1”, instaurando outra dimensão na escrita. A carnalidade é também ressaltada em palavras que piscam o olho, com o sentido da visão uma vez mais surgindo como casado ao da audição, pois há referência à voz, e não há voz sem escuta: *sugerindo obliquamente que se reportam / a um novo universo ao qual é possível assistir / “ver” / como se vê o que comporta uma certa inflexão / de voz / é uma espécie de cinema da palavras* (p. 262). É possível, assim, habitar esse universo que a voz é capaz de instaurar. Para alcançar a conjunção entre falar e ver é preciso apurar a inflexão das vozes que possibilitam tais visões. Nesse *cinema das palavras* cuja programação é elaborada por Herberto Helder, não basta apertar o botão e virar as costas para que a exibição se realize digitalmente, pois se o cinema é industrial, dependente da máquina¹⁰, o poema é manual, artesanía intrínseca ao corpo: a presença do leitor se assemelha ao projetista, que usará como projetor cinematográfico a própria voz. A enunciação preencherá a tela de imagens, e em sua relação com o tempo se assemelha à canção – aqui entendida, na esteira de Luiz Tatit¹¹, como

gênero musical que, *grosso modo*, conta com dois aspectos intrínsecos: melodia e letra. Se a partitura depende da execução para acontecer enquanto música, a canção, por conter letra, depende da voz para que aconteça. De modo análogo, a enunciação poética se dá como exercício de projeção, produzindo imagens numa montagem que os olhos devoram. Martelo, ao citar a concepção de poesia próxima ao cinema dada por Rimbaud, sublinha que a formulação do *enfant terrible* em fins do século XIX “não se traduz apenas numa poética da produção, envolvendo também uma poética da recepção, o que é importante para o posterior diálogo da poesia com o cinema em função da experiência de assistir à projeção de filmes” (MARTELO, 2012, p. 23-24). No plano micro, a montagem se projeta pela sintaxe das imagens componentes do poema helderiano; no macro, abarcando o contínuo da obra, são os livros, mais que séries de poemas avulsos, elementos da montagem dessa obra monumental nomeada Herberto Helder.

A miscelânea entre poesia e cinema praticada por Helder, com as linguagens coexistindo num mesmo experimento poético, remete ao hibridismo próprio à arte da performance, que tem como uma de suas principais características a associação de linguagens distintas. Nunca é demais lembrar que Richard Schechner escreve justamente que “estudos de *performance* começam onde o domínio máximo das disciplinas termina” (SCHECHNER apud NUNES, 2016, p. 111). Para comprovar como Schechner não concebe o estudo da *performance* apenas enquanto arte da *performance*, tomo como exemplo seu encontro com o antropólogo Victor Turner, do qual deriva a “Conferência Mundial sobre Ritual e *Performance*”, que conta com três edições entre 1981 e 1982¹². Juntos, desenvolvem o ramo dos estudos da *performance* intitulado *Antropologia da performance*. Por seu viés antropológico, a disciplina toma como decisiva para sua elaboração a investigação de características que se repetem em ritos diversos, sendo operador fundamental para pesquisas que lidam com aproximações entre performance e ritual.

Para além do *cinema das palavras*, o poeta da Ilha da Madeira, cuja obra habita a instância da exceção – na distinção de Godard com relação à cultura –, faz menção à infância, fase da vida em que ainda não houve domesticação, anterior à assimilação dos códigos sociais estabelecidos: *ou uma forma de vida assustadoramente infantil* (p. 262). A pureza da criança se liga à assepsia da cultura almejada por Helder, sendo o desvio parte dessa busca por pureza. E como Godard destrói o cinema e passeia sobre suas ruínas¹³, Helder vaticina algo parecido: *se calhar vão destruir-nos sob o título / “os autómatos invadem” mas invadem o quê?* (p. 262). Em *O fim do poema*, Agamben (2002, p. 146) identifica que os últimos versos surgem como uma “catástrofe” para o poema, como um inesperado que não devesse acontecer, pois “[n]o ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado

[12] cf. “Teatro e Antropologia” (DAWSEY, 2011).

[10] É possível explorar a oposição entre o cinema, industrial em sua produção e distribuição, com a exigência de Herberto de apenas publicar livros sem reedições e com tiragens bastante modestas para um poeta com seu reconhecimento.

[11] Na Abertura do Laboratório da Palavra – PACC, realizado na UFRJ em 2016, Tatit define logo no início de sua fala, aproximadamente aos dois minutos, canção como “uma junção entre melodia e letra”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e-GPxjpG_w40.

[13] Para mais sobre Herberto Helder e Jean-Luc Godard, ver: *Percursos da imagem. Relações entre a imagem cinematográfica em Jean-Luc Godard* (MIRANDA, 2009).

de emergência poética”. Essa conclusão do italiano parece escrita após a leitura da invasão destruidora dos autômatos presente no final do “Texto 1”: “O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita *crise de vers*, na qual está em jogo sua própria consistência” (idem, p. 145). Desse modo, “*os autômatos invadem*” *mas invadem o quê?* é um último verso que já não é verso, pois não possibilita possibilidade de *enjambement*.

A emergência é colocada por uma interrogação como caractere final. E o que seria o desencadeador da crise: a linguagem comendo o humano? o humano comendo a linguagem? línguas se comendo incessantemente? À língua, afinal, cabe a incumbência da linguagem e da alimentação: não apenas ficamos com palavras na ponta da língua, mas também ingerimos alimentos boca adentro. Não somente perecemos por aquilo que ingerimos, mas também pelo que sai boca afora, lembra o Evangelho (Mateus 15:17-18). Se Aristóteles afirma que o ser humano é um animal racional, tendo como traço distintivo seu *logos*, e a antropofagia, em seu sentido mais comum, é comer o humano, então essa devoração do ser humano é uma devoração do *logos*, da linguagem, mas não de um *logos* descorporificado. Por essas vias, Herberto Helder ataca a base da construção do pensamento ocidental, desestabilizando o que se pensa sobre ser humano. Apresentado o título do filme – “*os autômatos invadem*” –, não nos é dado acesso à sinopse, senão a uma dúvida quanto ao que invadem. Diante disso, podemos buscar indícios no próprio “Texto 1” ou nos onze textos subsequentes de *Antropofagias*. O que é certo é que os autômatos agem por si, perturbando qualquer padrão de funcionamento estabelecido e, a partir da ideia de invasão, dá-se uma perspectiva de descontrole, que poderia ser atenuada com a utilização de um verbo como “ocupar”. Mas na poesia helderiana nada é tênue, senão a ultrapassagem entre fronteiras. Imagens de violência são recorrentes nesse universo, e, assim como a antropofagia desmembra corpos, a ideia de enquadramento no cinema desmembra imagens, pois privilegia um ponto de vista, deixando outras possibilidades de fora – é interessante atentar para o fato de que o verbo “enquadrar”, no português brasileiro, para além da violência audiovisual, também se liga à violência policial: “tomar um quadro”.

Esse encerramento, com uma questão deixada no ar, dá testemunho do mapeamento das relações – também no sentido físico – traçadas por Helder. Seu poema não acaba na escritura: em verdade, sua escrita é só o começo. “O que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações” (LOPES, 2003, p. 13): com a performance, o cinema, a música. Como qualquer texto, o poema helderiano é reativado cada vez que é performado por um leitor, porém tem a particularidade de tal condição ser potencializada a partir do jogo presença-ausência estabelecido pela convocação

da voz na leitura. Ao seu processo de reescritura, limitado ao tempo de vida do autor, soma-se a leitura, que segue o tempo de vida da tradição em que se insere sua obra, compondo um contínuo. E de onde vêm essas vozes, já que o uso das aspas indica ao menos dois regimes de registro distintos? De Portugal? Angola? Brasil? Em termos de *cinema das palavras*, essa voz é uma voz *off* – dentro da cena, mas fora do enquadramento –, voz *over* – fora de cena, onisciente – ou voz metadieética – de dentro tanto da cena quanto do enquadramento? As opções não se anulam, sobretudo pela complexidade enunciativa instaurada pelo uso das aspas. São as leituras, afinal, que trazem o *corpus* à vida, pois como lembra Cavarero (2011, p. 18): “a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção”. Atentemos à musicalidade de um soprano. Não se trata, portanto, de fazer a autópsia do corpo, mas antes de saber separar o que dele produz vida, como o adubo vindo de seus excrementos: o fim se transforma em outro começo, alimento para o novo.

No jogo de luz e sombra, o primeiro texto dos doze textos se revela valiosa chave de leitura para o conjunto de *Antropofagias*. A partir da circularidade e da reiteração de suas obsessões, o poeta obscuro torna-se luminoso. Os quatro versos mais curtos do “Texto 1”, de uma e duas palavras, se isolados e dispostos em sequência, compõem o seguinte excerto, que me parece uma síntese digna sobre o que consiste esta tentativa de leitura:

da voz
no centro
“ver”
de voz. ■

FELIPE MARCONDES DA COSTA – Desenvolve trabalho de mestrado sobre a relação entre os procedimentos na poética de Herberto Helder e a arte da *performance* no Programa de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada à disciplina “Poéticas e políticas da voz”, ministrada pelo professor Roberto Zular no segundo semestre de 2018. Contato: felipe.marcondes.costa@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Fragmento sobre música e linguagem". *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. Disponível na internet.

AUSLANDER, Philip. "A Performatividade da Documentação de Performance". In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível na internet.

AGAMBEN, Giorgio. "O fim do poema". Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, Santo André, n. 1. p. 142-149, 2002. Disponível na internet.

AUMONT et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeiras. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CELAN, Paul. *Arte poética. O Meridiano e outros textos*. Trad. de João Barrento e V. Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Um serviço de poesia: o Ofício e as Servidões de Herberto Helder". *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, p. 9-27, 2014. Disponível na internet.

DAWSEY, John; SCHECHNER, Richard. "Teatro e Antropologia". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, p. 207-211, 2011. Disponível na internet.

FROST, Robert. "The secret sits". In: CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GODARD, Jean-Luc. *Je vous salue Sarajevo*. 1993. Disponível na internet.

GURREIRO, Ana Lúcia. "A «antropófaga festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder". *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 23, p. 9-22, 2009.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

HELDER, Herberto. *Poemas completos / Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

JOAQUIM, Ana Cristina. "Herberto Helder e a poesia surrealista portuguesa: aproximações da arte da performance". *Performatus*, ano 1, n. 2, 2013. Disponível na internet.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

Menezes, Roberto Bezerra de. "Antropofagias gramaticais na poética de Herberto Helder". *Revista Desassossego*, USP, São Paulo, n. 10, p. 97-107, 2013.

MIRANDA, Rita Novas. *Percursos da imagem. Relações entre a imagem poética e a imagem cinematográfica em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Disponível na internet.

TATIT, Luiz. *Abertura do Laboratório da Palavra – PACC*, UFRJ, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG_w40.

VAUTRIN, Éric. "Uma Arte do Encontro". In: *Rev. Bras. Estud. Presença*, 2013, vol. 3, n.1, p. 275-286. Disponível na internet.

PALÍNDROMO FUNDAMENTAL:

UMA LEITURA DE UM POEMA DE *MADAM*, DE
MIRTA ROSENBERG

— SHEYLA MIRANDA

RESUMO

Este artigo analisa o segundo poema de *Madam*, livro publicado pela poeta argentina Mirta Rosenberg em 1988. A partir de um palíndromo andrógino, em que instaura a potência da dupla significação das palavras (FREUD, 2006, p. 165), a autora estabelece um espaço de equivocidade fecundo para a enunciação do sujeito e o ressoar da voz.

Palavras-chave: Mirta Rosenberg; *Madam*; Poesia argentina; Voz.

ABSTRACT

This article analyses the second poem of the book Madam, published by the Argentinian poet Mirta Rosenberg in 1988. Setting forth from the enunciation of an androgynous palindrome, which installs the power of the double meaning of the words (FREUD, 2006, p. 165), the poet creates a space of equivocacy that is fertile for the enunciation of the self and the reverberation of its voice.

Keywords: Mirta Rosenberg; *Madam*; Argentinian poetry; Voice.

Der-se na obra da poeta argentina Mirta Rosenberg (1951-2019) é como observar a luz em processo de refração; no fenômeno físico, a luz é transmitida de um meio a outro sem que a frequência de sua onda seja alterada, mas a velocidade de propagação e o comprimento de sua luminosidade mudam. A ilusão óptica decorrente desse desvio faz com que não se possa saber qual o lugar exato do objeto que vemos, o objeto em si ressurge transformado em seu novo ambiente: também escapam, instáveis, os contornos da poética de Rosenberg, nome fundamental da poesia publicada na Argentina a partir dos anos 1980, não só como autora, mas também como tradutora. Publicou oito livros autorais, editados entre 1984 e 2016, e verteu para o espanhol nomes como Emily Dickinson, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Katherine Mansfield, entre muitos outros.

Segundo livro da autora, *Madam* (1988) inseriu-a na cena poética argentina com o impacto que seu primeiro livro, *Pasajes* (1984), não causara quatro anos antes. O subtítulo de *Madam* é “Recortes de um diário íntimo”, mas a pista que desvela as questões que estão em jogo nos dezessete poemas de seu segundo livro já estava dada em seu título de estreia. Neste último, o poema “Inherencia” diz: “lo único / posible de las cosas es nombrarlas / en un rodeo sin fin mientras se mueven / de lugar” (ROSENBERG, 2015, p. 24). É ali que a autora começa a desenhar a entramada conexão entre o ato de nomear e o direito à voz, um sujeito que se vai configurando a cada página escrita, portanto dita, de *Madam*.

O MOMENTO DE NASCER

Sem título como todos os outros textos de *Madam*, o segundo poema da obra é iniciado com o evento que carrega em si uma perda, a dor matricial que marca a passagem entre o interno de um corpo ao externo do mundo de desamparo e solidão:

*EN EL MOMENTO DE NACER, poco más tarde,
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso
de ese día fue una luz de neón, perecedera,
incandescente, enrarecida, dibujando el signo
de la palíndromía – Madam, l’am Adam – más perfecta
en otro idioma y más sombría
que dominar los sentidos. El reflejo
intermitente tornó inútil el espejo; demorado, ¡ay!
el círculo callado, sorprendido,
de los cuerpos que buscándose se evitan
en el calor de lo íntimo. ¡Haber nacido
bajo ese signo! Haber nacido. A diario*

*el tedio vuelve del revés el derecho natural,
y el asedio es del sitio de lo mismo:
Al no desear, me muero. Quiero a ese pájaro
de mal agüero, al que amenaza Mad am l
con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!,
perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos
trivialmente del paso, del abismo.*
(p. 56)

[1] Freud desenvolve o conceito em *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), consultado na Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1990, p. 385-529).

[2] Em *Introdução ao narcisismo* (1914), Freud trabalha a ideia de que na constituição do Eu está implicada a presença constitutiva do Outro; o desamparo preconiza a necessidade da presença de outrem como elemento estruturante. (cf. FREUD, 2010a).

[3] Lacan situa o campo do Outro como um “tesouro de significantes” em *O seminário sobre a carta roubada* (1955) ao afirmar que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, e que esta é um modo de organização da experiência. (cf. LACAN, 1998).

Freud (1990) fez uso da palavra *Hilfflosigkeit*¹ para designar o estado de necessidade extrema do recém-nascido, que não tem condições de dar conta de si mesmo por falta de recursos físicos e psíquicos. “O bebê não sobrevive sem o acolhimento do Outro, para atender suas necessidades vitais e responder à sua procura amorosa de reconhecimento” (PERES, 2011, p. 107).

Ao retomar o evento traumático, os primeiros versos traçam um ambiente de indeterminação da temporalidade e do sentido: “En el momento de nacer, poco más tarde, / no hubo sentidos revelados [...]”. O “poco más tarde”, destacado entre vírgulas, tensiona a perspectiva temporal colocada no poema e faz pensar na questão do relato; se não é possível testemunhar o próprio nascimento, o Outro² é necessário até para que se possa recobrar como se dá essa passagem, e a literatura opera como um espaço fecundo de reelaboração de uma experiência fundadora como esta.

A imagem do dia do nascimento é construída por uma sucessão de adjetivos ora inflamados, ora indicativos da volatilidade dessa chama: “[...] Lo auspicioso/ de ese día fue una luz de neón, perecedera, / incandescente, enrarecida, [...]” – a luz que brilha com a intensidade do neon é intrinsecamente perecível, arde em sua condição de inabitual, insólita. Se o que é auspicioso é o que suscita esperança, a luz dotada de bom agouro (e talvez por isso mesmo precária, já que falamos aqui de um nascimento – ou de nascimentos) é a que desenha o signo de um palíndromo e abre, conseqüentemente, um leque de significados e significantes³ para essa voz que se coloca no poema quando, entre travessões dispostos no meio de um verso, enuncia: “– Madam, l’am Adam –”. De um ambiente a outro, da imagem à voz, a luz delinea o caminho que leva à questão fundamental do poema.

MADAM, I’M ADAM

Vocábulo de origem grega, palíndromo é formado por: *palin* (o que se repete, de novo, em sentido inverso) e *dromo* (percurso, circuito, pista, curso), do que podemos inferir: o que corre em sentido inverso, como uma serpente que engole a própria cauda. Ao construir um palíndromo andrógino, em que

é tanto a Madam, a mulher, e Adam, Adão, o homem, a voz do poema enuncia um duplo movimento: aquele que nomeia e a que é a nomeada e também a mulher que invoca para si o direito de nomear, um sujeito que se inscreve por e na linguagem.

No primeiro livro da Bíblia, Adão nomeia todas as espécies animais (Gn, 2:20) e também a mulher que, versículos antes, fora criada por Deus a partir de uma de suas costelas para lhe fazer companhia: “Adão deu à sua mulher o nome de Eva, pois ela seria mãe de toda a humanidade” (Gn, 3:20). Na sequência, ambos são expulsos do Jardim do Éden, castigo ao pecado original, e Adão tornado “um de nós, conhecedor do bem e do mal” (Gn, 3:22). Dotado de sua linguagem adâmica, o homem pôde dar nome para todas as coisas, dono do poder; ao declarar que é Adão, a mulher cria um lugar possível para si diferente do que lhe fora designado, ainda que seja uma posição instável, um espaço de equívocidade, “más perfecta/en otro idioma y más sombría/que dominar los sentidos [...]”.

No texto “A significação antitética das palavras primitivas”, Freud retoma o pensamento do filólogo Karl Abel ao tratar de palavras que conjugam opostos em si, palavras de dupla significação:

A relatividade essencial de todo conhecimento, pensamento ou consciência, não se pode mostrar a não ser na linguagem. Se tudo que podemos conhecer é visto como transição de alguma outra coisa, toda experiência deve ter dois lados; e, ou cada nome deve ter uma significação dupla, ou, então, para cada significação deve haver dois nomes. (FREUD, 2006, p. 165)

Há algo de lúdico e de mágico nessa operação palindrômica que a autora propõe, como se montasse um circuito entrelínguas no qual o sujeito, ao se configurar na linguagem, cria um espaço possível para o diferimento: é o mesmo, mas também um Outro. Algo desse espaço plurilinguístico em que cabe a brincadeira com as palavras, deslocando-as em seu sentido e de um idioma a outro, lembra o *fort-da* que Freud descreve em “Além do princípio do prazer”, texto publicado em 1920. Ele narra como o neto de um ano e meio brinca com um carretel para se distrair da ausência, ainda que momentânea, da mãe (2010b, p. 174). Se no texto de Freud a criança se ocupa do jogo de esconde-e-mostra, no poema em questão o jogo é encenado através de uma espécie de véu lúdico que, atravessado pela luz, encobre-e-deixa-ver uma peleja de línguas, de linguagem, um jogo em que joga o sujeito.

MADAM, I'M ADAM, MAD AM I

[4] No Seminário 6 (1959), Lacan diz: “O desejo é o que no coração mesmo de nossa subjetividade é o mais essencial ao sujeito. Mas ele é, ao mesmo tempo, alguma coisa que é também o contrário, que aí se opõe como uma resistência, como um paradoxo [...]. É a partir daí, insisto nisso inúmeras vezes, que uma determinada experiência ética é desenvolvida” (apud. BISPO, COUTO, 2011).

A possibilidade desejante, o mais essencial ao sujeito⁴, só se faz possível no poema de Rosenberg justamente nesse entreato, no feixe que se abre entre uma língua e outra. Os palíndromos – porque há outro, “Mad am I”, quase ao final do poema – sintetizam a cadeia de significantes que dão a ver os caminhos do desejo. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud escreve que o desejo está em função de algo que o precede (1996, p. 590) e que se situa no campo do irrealizável, do que não se pode satisfazer. A falta é algo amalgamado ao sujeito, um modo de existir, “o que leva Lacan a falar do desejo ‘como uma falta-a-ser’” (SAFATLE, 2007, p. 34).

Neste poema, há algo que parece apontar, no limite de uma demanda pela possibilidade de nomear, na direção de um desejo por reconhecimento. “[...] ¡Haber nacido / bajo ese signo! Haber nacido”, enuncia a voz do poema na passagem do 12º para o 13º verso, para no 16º assertivamente declarar: “Al no desear, me muero”. Para nascer mulher, teve antes que propor a equação Madam = Adam, até então só possível no terreno da criação literária; foi nesse espaço forjado de ambivalência que pôde dar à luz a possibilidade de desejar, condição essencial para sua configuração como sujeito capaz de fazer ouvir sua voz.

Retomo a etimologia de “Madam”, originalmente a palavra francesa “Madame”, em que *ma* (= minha) e *dame* (= senhora) e na qual *dame*, do latim *domina*, *domus* (= casa). *Mea Domina*, inclusive, foi dar também em *Madonna*. Então, simplesmente, minha senhora, mas também a representação artística da mãe de Deus, uma muito responsável dona de casa, além disso uma cortesã, “fina, exclusiva, bella, y ella/ recibe en casa” (ROSENBERG, 2015, p. 55), são os versos que fecham o primeiro poema da obra *Madam*.

Há um preço alto a pagar para ser um Eu, ou para ser o Eu que a voz reivindica: “I’m Adam” também representa uma ameaça = “Mad am I”, um pássaro de mau agouro que é, no entanto, desejado. Talvez a borda da loucura seja a fronteira do domínio desse sujeito? O preço que se há de pagar. “Não há outro bem senão o que pode servir para pagar o preço do acesso ao desejo –, na medida em que esse desejo, nós o definimos alhures como a metonímia do nosso ser”, divisa Lacan em seu Seminário 7, *A ética da psicanálise* (1997, p. 385). Uma zona de risco em que há uma bandeira cravada na borda do abismo.

O trânsito entre desejo e morte se dá tanto no uso de palavras e expressões (no primeiro caso, “cuerpos buscándose”, “desear”, “quiero”, “ênfasis vital y tanto élan”; no segundo, “sombria”, “asedio”, “me muero”, “mal agüero”, “abismo”) quanto no ritmo zigzagueante, cuja base corpórea contém uma série de aliterações (a mais evidente em /p/: “auspicioso”, “percedera”, “palindromía”, “perfecta”), rimas internas (“palindromía/ sombría”, “reflejo/espejo”, por exemplo), além de

valorizar as quebras em versos inconclusos, uma retomada do *enjambement* radical tão caro aos poetas modernistas de que Rosenberg é leitora atenta e, inclusive, tradutora. O ritmo é o que organiza no poema a configuração da subjetividade, os sentidos vacilantes do Eu; como formula o linguista, crítico literário e poeta francês Henri Meschonnic, “o ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p. 43).

VIDA E MORTE, COMEÇO E FIM

Na obra de Mirta Rosenberg, o ritmo alerta o sentido e é um elemento que distingue o caráter político e sócio-histórico da inscrição da voz do sujeito. A autora surgiu no cenário literário argentino quando o país atravessava o início de sua redemocratização; na dimensão cultural, um dos efeitos colaterais desse processo foi o fato de que “os livros de poesia assinados por mulheres deixaram de ser raros, uns poucos nomes em meio a uma grande lista de escritores homens, como vinha sucedendo desde a chamada *generación del cuarenta*”⁵ (GENOVESE, 1998, p. 15).

Um dos principais artifícios líricos do grupo de autoras que finalmente conseguiu espaço para publicar naquele momento – entre elas as poetas Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, Delfina Muschietti – foi o “registro do tato ou a fricção de uns sons contra outros [...] a poesia desta geração nos faz pensar na base corpórea do pensamento criativo” (MASIELLO, 2013, p. 188, tradução minha). O poema como um laboratório em que se pode testar a voz, modulá-la, articular a construção de uma subjetividade.

Se o poema de *Madam* começa com a imagem de um nascimento envolto por uma luz incandescente, um acontecimento alto, raro, celeste, para então transitar para a voz plurilíngue que num palíndromo enuncia o sujeito desejante, seu fim é marcado por uma voz que clama paradoxalmente para que se fale trivialmente da vida cotidiana e do que é abissal. Talvez se possa pensar em um ato, um gesto enunciativo que oscila entre nascimento e morte, como uma serpente que come o próprio rabo e não se sabe exatamente o que é seu começo ou seu fim, retomando a essência do palíndromo fundamental que Rosenberg concebeu neste poema engenhoso que é de uma potência capaz de iluminar questões do sujeito, questões da voz. ■

SHEYLA M. V. MIRANDA – Desenvolve pesquisa de doutorado sobre a obra da poeta e tradutora argentina Mirta Rosenberg, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Crítica literária e psicanálise”, ministrada pela professora Cleusa Rio Pinheiro Passos, no primeiro semestre de 2018. Contato: sheyla.miranda@usp.br

[5] Tradução minha do espanhol para o português. Conservo o termo *generación del cuarenta* no idioma original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA, Português. *A Bíblia sagrada*: Antigo e novo testamento. BíbliaOn, versão NVI, disponível em: bibliaon.com.

BISPO, F. S.; COUTO, L. F. S. “Ética da psicanálise e modalidades de gozo”. *Estudos de Psicologia*, 16(2), p. 121-129, maio/ago. 2011.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (I) (1900-01). ESB, obras psicológicas completas. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. “A significação antitética das palavras primitivas”. In: ESB, *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 157-167.

FREUD, Sigmund. *Obras completas* – Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916). v. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. *Obras completas* – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. *Projeto para uma Psicologia Científica*. ESB, Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 385-529.

GENOVESE, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

LACAN, Jacques. (1959-60) *O Seminário*, livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. (1955). “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz: (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora – Universidad Nacional de Rosario, 2013 (edição digital).

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

PERES, Urania Tourinho. “Uma ferida a sagrar-lhe a alma”. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 101-135.

ROSENBERG, Mirta. *El árbol de palabras*. Obra reunida 1984/2006. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006.

ROSENBERG, Mirta. *El arte de perder y otros poemas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

OSMAN LINS E MIA COUTO:

O INUSITADO ENCONTRO NAS ALTURAS

— ADILSON FERNANDO FRANZIN

RESUMO

Sob a égide da literatura comparada, propomos uma leitura crítica de *A ilha no espaço*, novela literária de Osman Lins publicada pela primeira vez em 1964, em cotejo com a crônica intitulada "A ascensão de João Bate-Certo", presente em *Cronicando*, de 1991, do escritor moçambicano Mia Couto. Devido não apenas às condições distintas de cada escritor em relação a seu lugar de enunciação, mas também a anseios estéticos e políticos díspares, a princípio, a condução de uma análise que implicasse com algum êxito tais breves narrativas pareceu-nos pouco provável. Todavia, um inusitado encontro – aqui compreendido única e exclusivamente como exercício crítico – poderá ser justificado, sobretudo, pela obstinação de seus respectivos protagonistas e igualmente por elementos espaciais que favorecem em ambos os textos a construção de universos simultaneamente intrigantes e oníricos, os quais nos fazem inevitavelmente refletir sobre nossas posturas diante da solidão, do amor, da vida e da morte, para além de um permanente desejo de elevação social. Ademais, através do resgate de textos menos visitados de dois singulares escritores, invariavelmente apontados pelo público leitor por subverterem e espriarem as potencialidades da linguagem literária, nós poderemos ouvir as mesmas vibrantes vozes que fizeram deles estimáveis artífices da palavra.

Palavras-chave: Osman Lins; Mia Couto; Literatura comparada; Narrativas breves.

ABSTRACT

Under the aegis of comparative literature, we propose a critical reading of A ilha no espaço, a novel by Osman Lins published for the first time in 1964, in comparison with the chronicle entitled "A ascensão de João Bate-Certo", present in Cronicando, published in 1991 by the mozambican writer Mia Couto. Owing not only to the distinct conditions of each writer in relation to their place of enunciation, but also due to different aesthetic and political desires, at first the conduct of an analysis which implied some brief narratives with some success seemed to us unlikely. However, an unusual encounter – here understood only and exclusively as a critical exercise – can be justified, above all, by the obstinacy of their respective protagonists and also by spatial elements that favor in both texts the construction of simultaneously intriguing and dreamlike universes, which they inevitably reflect on our attitudes towards solitude, love, life and death, as well as a permanent desire for social elevation. In addition, through the rescue of less visited texts of two singular writers, invariably pointed out to the readership because they subvert and spread the potentialities of literary language, we can hear the same vibrant voices that have made them esteemed architects of the word.

Keywords: Osman Lins; Mia Couto; Comparative literature; Brief narratives.

Sob a égide da literatura comparada, a qual preconiza sua legitimidade ao conceber “uma maneira específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, além de outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74), propomos uma leitura crítica que, a princípio, pareceu-nos pouco provável devido não apenas às condições distintas de cada escritor em relação a seu lugar de enunciação, como também aos anseios estéticos e políticos, também díspares, vislumbrados através das breves narrativas aqui escolhidas. Contudo, para além do desejo de elevação social presente nos dois textos, ao lidar astutamente com a vida e ludibriar a morte – subterfúgio com o qual cada protagonista tenta vencer a solidão e a angústia para não enlouquecer, ou já tendo enlouquecido –, é o cariz humano das personagens que faz irmanar *A ilha no espaço* e “A ascensão de João Bate-Certo” e promover este inusitado encontro entre Osman Lins e Mia Couto.

A língua portuguesa, matéria-prima da literatura brasileira que no Brasil há muito conseguiu seu notório estatuto e identidade – principalmente ao imprimir as cores nacionais a partir dos desdobramentos da quase centenária Semana de Arte Moderna de 22 –, involuntariamente exerce considerável influência nas ex-colônias portuguesas na África. Sobretudo, como paradigma para o aumento da espessura do viés emancipatório, pois, se no Brasil a independência em relação a Portugal se perpetuou ainda no século XIX, mais precisamente em 1822, no território africano somente em 1975 é que haveria o início da tentativa, fracassada, de reconstrução do que foi devastado por mais de uma década de guerra colonial.

Portanto, essa língua, encarada como troféu bélico, com seus novos e consequentes usos, aliados a todos esses laços históricos, vai permitir a gênese de novas linguagens no âmbito dessas literaturas emergentes, diante das quais o Brasil se firma como uma espécie de irmão mais velho, pois “conhecer, nesse sentido, cada uma das literaturas do macrosistema literário de língua portuguesa é também nos conhecer mutuamente – em ‘nós’ e no ‘outro’ que cada literatura nos traz” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 107).

Tal fato pode ser observado nas palavras de Mia Couto que pontuam tais influências brasileiras:

Necessitava-se de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra. Uma vez mais, a poesia brasileira veio em socorro dos moçambicanos. Manuel Bandeira foi talvez o mais importante personagem nesta viagem. Mas Manuel Bandeira não era único. Com ele vinham outros como Mário de Andrade, partilhando uma pátria despatriada, mas todos tinham em comum a procura daquilo a que chamavam o “abrasileiramento da linguagem”. Os moçambicanos descobriram nesses escritores e poetas a possibilidade de escrever de um outro modo, mas próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo. (COUTO, 2005, p. 104)

Mais adiante, discorrendo sobre o mesmo tema, o autor de “A ascensão de João Bate-Certo” levanta uma pertinente questão:

Como encontrar na arte da escrita uma arma grávida de futuro? Pedia-se um novo encontro, um alimento para ganhar força e esperança para mover a História. Desta feita, foram autores como Graciliano, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, e poetas como Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto que serviram de inspiração. (idem, p. 105)

Por conseguinte, conforme a assunção dessas muitas referências, certo pendor literário de Pernambuco chegaria até as margens do Índico, principalmente através da poesia de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. No entanto, se Osman Lins fora preterido da lista dos cânones brasileiros na África, pelo menos segundo o testemunho do mais célebre de seus representantes, isso antes se coaduna com o modo pelo qual sempre houve resistência por parte da crítica literária brasileira em elegê-lo como imprescindível. Dessa forma, Leyla Perrone-Moisés nos ajuda na compreensão desse debate:

Osman Lins ocupa um lugar singular na história da literatura brasileira do século XX. Essa singularidade constitui o valor de sua obra e, ao mesmo tempo, custou ao escritor sua solidão existencial e a dificuldade de classificação que faz que seu nome seja ocasionalmente lembrado e frequentemente esquecido em nossa fortuna crítica.

Embora sua obra tenha sido objeto de numerosos estudos e teses universitárias, ela não figura no panteão do público leitor como referência indispensável. (PERRONE-MOISÉS, 2014, s/p.)

Em seu combativo e condensado ensaio intitulado *Guerra sem testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social*, publicado em 1969, Osman Lins demonstra ter consciência de sua condição de escritor não consagrado, evidenciando as mazelas que circundam não apenas o âmbito literário, mas também a retrógrada estrutura do *modus operandi* acadêmico no que tange à compreensão e difusão do conhecimento da literatura em sala de aula. Dessa forma, já adquirida a frustrante experiência docente na Universidade Estadual Paulista de Marília, o escritor deixa claro e manifesta, neste incisivo e extenso fragmento, o seu repúdio frente ao que experimenta como autor e professor:

No Brasil, onde se distorce o significado da obra literária, encarada em geral como subproduto da inteligência, sem objetivo definido, mais urgente é a tarefa (da afirmação de escritores na vida comunitária). Esta, infelizmente, vem sendo há muito adiada, e mesmo ignorada. É unânime a displicência com que os escritores brasileiros, inclusive os chamados participantes, se conduzem ante as precárias relações da literatura com o nosso povo. [...] Professores mediócras afeitos às regras (entre as quais pervagam sorridentes) e com ideias primárias a respeito de literatura, dão-se as mãos, estabelecem um cordão de isolamento entre os alunos e os autores mais representativos do país, insistindo na divulgação de processos estilísticos há muito abandonados e de páginas anódinas que em geral adulteram para sempre no aluno o conceito de literatura, tudo sob o olhar cismático de gerações inteiras de escritores. Creio que nada mais é lícito esperar, nesse campo, dos autores consagrados. Tudo, pelo contrário, pode-se exigir dos ainda não firmados, daqueles que buscam hoje seu caminho. (LINS, 1969, p. 33-34)

ENTRE FOLHETINS E CRÔNICAS: DOIS ARTÍFICES SEM FRONTEIRAS

A edição póstuma de *A ilha no espaço*, publicada em 1997, traz o prefácio intitulado “o edifício misterioso ou o herói de duas vidas”, de autoria do poeta José Paulo Paes. Este último, com quem Osman Lins (1997, p. 8) manteve uma sólida amizade e troca intelectual, afirma que a primeira publicação desta novela literária data de 1964 e os elementos paratextuais do livro indicam que ele também circulara, em capítulos, na imprensa, isto é, através de jornais e folhetins. No entanto, o *site*¹, que mantém importantes informações a respeito do escritor além de um calendário recente de atividades acadêmicas em torno de sua obra, reporta o ano de 1978 como o ano de seu derradeiro livro: *Casos especiais de Osman Lins*, que reúne as novelas “A ilha no espaço”, “Quem era Shirley Temple?” e “Marcha fúnebre”, todas transmitidas pela TV Globo entre 1975 e 1977.

Uma minuciosa busca nos periódicos de 1964 talvez ateste o prefácio de José Paulo Paes, mas o que é relevante nesse pormenor se deve às qualidades literárias presentes na novela, as quais estão mais próximas de um momento incipiente na obra do escritor. Portanto, quando Osman Lins compôs *A ilha no espaço*, ainda estava muito envolto por uma forma ficcional tradicional marcadamente realista, a mesma que pode ser evidenciada pela leitura de seu romance de estreia, *O visitante*, de 1955, pelo livro de contos intitulado *Os gestos*, de 1957, e também pelo romance publicado em 1961, *O fiel e a pedra*, que foram

considerados pelos críticos como um primeiro e indispensável momento na obra do autor que lhe serviria para ampliar suas pesquisas no que concerne à busca por uma estética pessoal e inédita na utilização criativa dos gêneros literários. Nesse sentido, Sandra Nitrini, especialista dos estudos osmanianos, dá-nos seu contributo:

Refazendo sua trajetória literária, ele afirma que O fiel e a pedra encerra uma fase de sua atividade como escritor em que se revela sua herança literária: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Chardelos de Laclous, Gustave Flaubert e Hemingway. No começo criou uma ficção em termos tradicionais, mas foi caminhando para um desgaste da forma até conquistar uma certa visão que lhe permitiu tentar criações pessoais. O fiel e a pedra corresponde a “uma plataforma de chegada e de saída”. (1987, p. 18)

Na sequência, *Marinheiro de primeira viagem* é o livro do resultado da estadia de seis meses de Osman Lins na Europa como bolsista da Alliance Française, cuja inovação do gênero literatura de viagem é flagrante e onde o diálogo com a linguagem da pintura se acentua. Posteriormente, é a partir de *Nove, Novena* que o escritor ganha certo reconhecimento, inclusive no exterior, introduzindo marcas autênticas e muito arrojadas em suas narrativas. Logo, essa obra é o marco de passagem para sua maturidade ficcional que reflete em romances densos e ambiciosos como *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Em suma, Osman Lins experimenta e ultrapassa inúmeras fronteiras dos gêneros literários, exigindo de seus leitores cada vez mais cooperação interpretativa e conhecimento enciclopédico, conforme os preceitos de Umberto Eco (1985, p. 95).

Voltando à nossa análise, a brevidade de *A ilha no espaço* e “A ascensão de João Bate-Certo” também pode ser confrontada, uma vez que esses dois exímios literatos têm um raro cuidado dedicado à palavra e à predileção pela diluição de fronteiras genológicas; em certa medida, tais textos – digamos de menor fôlego – também concentram as potencialidades ficcionais de seus autores. Ora, não raro sucede por parte dos pesquisadores um acentuado interesse pelo romance – *genre-roi*, segundo Philippe Lejeune (2005, p. 42) –, o que dentro da fortuna crítica de um único escritor ocasiona uma parcialidade investigativa que tende para o bom e belo instituídos, comprometendo, pois, uma visão mais aguda do conjunto da obra.

Se a novela *A ilha no espaço*, ainda sob as pistas de José Paulo Paes, pode suscitar interesse por se situar entre *Marinheiro de primeira viagem* e *Nove, novena*, momento precedente à fase mais criativa de Osman Lins, *Cronicando*, por sua vez, livro que contém a crônica-conto “A ascensão de João Bate-Certo”

[1] www.osman.lins.nom.br

– ambivalência que explicitaremos mais adiante –, além de outras quarenta e oito narrativas, também precede o texto mais bem conseguido e celebrado de Mia Couto: *Terra sonâmbula*. Ademais, as narrativas de *Cronicando* foram veiculadas na imprensa moçambicana, como fica evidente através deste trecho da entrevista que Mia Couto concedeu a Michel Laban², especialista das literaturas africanas de língua oficial portuguesa:

P. – A brevidade dos contos de Cronicando deve-se ao facto de terem, primeiro, aparecido no jornal?

M.C. – Alguns dez ou doze da edição portuguesa não foram publicados no jornal, são inéditos, mas passariam pelo jornal, também.

P. – Tenho a impressão que, talvez por terem sido primeiro publicados no jornal, os contos de Cronicando reflectem uma maior vontade de intervenção directa na vida da sociedade. Teria sido essa a tua intenção?

M.C. – Foi em parte, sim, tens razão. Concordo contigo. Mas também existe essa coisa: num país em que, por razões de carências materiais, não se pode publicar – tu não podes publicar nem todos os anos, nem de dois em dois anos, nem de cinco em cinco anos, provavelmente, em Moçambique –, o escritor tem que aprender a usar outros recursos que não sejam só livro. O jornal é uma possibilidade. E eu acho que voltarei a usar este caminho. Se o que importa é tu comunicares, então é preciso descobrires os caminhos todos. (1998, p. 1022)

Ainda na mesma entrevista, com autoridade para discorrer sobre o assunto pelo seu alto grau de conhecimento, Michel Laban transforma uma série de perguntas e observações em verdadeiro encontro literário. Dessa maneira, a respeito das fronteiras entre crônica e conto, Mia Couto esclarece o seguinte:

O Cronicando já é diferente, tem as duas vertentes. É sobretudo uma colecção de crónicas que foram publicadas no jornal – crónicas que eu sempre quis que fossem mais literárias que jornalísticas –, algumas das quais são o levar ao extremo esta possibilidade de jogo, experimentação e recriação, não diria da língua portuguesa, mas de uma língua afinal que é às vezes só minha, da qual eu tenho que assumir a responsabilidade.

[2] As abreviações que se seguirão são do autor, correspondendo, portanto, às perguntas feitas por Michel Laban e às respectivas respostas de Mia Couto.

Noutros casos, não, não é tanto isso que é mais importante. Há textos em que o mais, de facto, é comunicar ideias e não tanto o experimentalismo. (idem, p. 1016-1017)

Síntese dessa ideia, o relevante emprego do gerúndio no título nos proporciona a impressão de uma ação em constante movimento, pois se o *kronos* grego é tempo, o escritor moçambicano coloca em prática a sua empresa de crônicas mais “literárias que jornalísticas”. Daí que com essa estratégia Mia Couto não restringe, como geralmente se verifica na crônica como gênero literário, seu texto a um contexto específico. Por essa razão, suas crônicas, travestidas de contos pelo uso aprimorado de uma linguagem poética e peculiar, ultrapassam tempo e espaço locais. Assim, crônica e conto perfazem uma amálgama ambivalente que se pereniza como narrativas que podem ser lidas tanto do ponto de vista endógeno como exógeno, pois a escrita foi minuciosamente calculada e articulada para tal efeito.

NA PAZ OU NA GUERRA O DESEJO DE ASCENSÃO

No início da década de 1960, o Brasil atingiu abruptamente patamares econômicos significativos, o que não refletiu de maneira homogênea na melhoria das condições sociais das camadas populares. Portanto, esse período foi caracterizado como o princípio de diversas e profundas transformações de ordem política e cultural e de paradigmas que mudariam decisivamente os rumos do país. Para nos situarmos melhor, nos basta a constatação de que em abril de 1960 o presidente Juscelino Kubitschek inaugurara Brasília, a nova capital do Brasil, fato que encerrava, além da questão de povoar o interior profundo da nação, a ávida vontade de modernização.

Em *A ilha no espaço*, através do núcleo familiar do protagonista Cláudio Arantes Marinho, podemos inferir parte desse almejo de ascensão social que coincide com o desenvolvimento urbano das grandes cidades brasileiras, inclusive de Recife, a qual é retratada na referida novela. Ele, modesto funcionário de banco, é persuadido pela esposa a fazer parte da verticalização da cidade e ostentar um novo lar nas alturas como exigia o *status quo*:

Lutara com a mulher, que o induzira a vender o chalé na Madalena, despendendo economias de anos, endividar-se nos Bancos para dar a entrada do apartamento; e depois assinar um contrato cheio de cláusulas, autorizando a sangria do ordenado. (LINS, 1997, p. 14)

O narrador-onisciente é enfático em ressaltar que Arantes fora, de certa forma, coagido: “empregara contra a sua vontade, as economias reunidas em mais de quinze anos, não podendo pagar, ao mesmo tempo, as amortizações do apartamento e o aluguel da casa” (idem, p. 36).

No entanto, o protagonista vislumbrava na nova moradia uma renovada possibilidade de contornar a angústia; considerando sua faixa etária em torno de quarenta anos, ele estava à procura de se sentir, enfim, plenamente amado pela esposa e por suas duas filhas. Logo, a contemplação de Arantes tem relação também com seu universo interior, no qual sua solidão se metaforiza no isolamento de uma ilha:

Veio andando pelo cais da Rua da Aurora e deteve-se, como tantas outras vezes, naquela mesma hora, a contemplar a massa de concreto que se erguia ante ele, com suas inúmeras janelas cintilantes, sob o estrelado céu de março. Ali entre tantos retângulos de luz, no antepenúltimo andar, estava a sua casa. (idem, p. 14)

No caso da narrativa “A ascensão de João Bate-Certo”, também conduzida por um narrador-onisciente, o desejo de contemplação das alturas nasce no âmago do próprio personagem:

João, o Bate-Certo. Consta-se: sua teima era a cidade. Queria ir lá, capturar aquelas visões. Queria confirmar os ditos, desses que viajam por distantes poeiras. [...] Mais que mais, ele queria ver os edifícios. Apreiar o cimento escalando altura, pisos e sobrepisos, num andamento de andares. Naquele seu lugar, em contraste, tudo era terrídeo, vizinho da areia. Bate-Certo apostava: se havia rés-do-chão teria que haver o rés-do-céu. (COUTO, 1991, p. 29)

Todavia, a angústia de João Bate-Certo é oriunda, sobretudo, da miséria e das desigualdades sociais em que, em Moçambique, a oposição entre ricos e pobres se estende para as questões urbanas e rurais e propicia esse lugar periférico de fala da personagem situado nas franjas da cidade. Por isso a criação dos neologismos “terrídeo” e “rés-do-céu” para estabelecer um contraste nos elementos espaciais da diegese. Em suma, seja a ambição familiar em adquirir um bem material, de ostentação simbólica, no caso de Cláudio Arantes Marinho, seja a tentativa de superação de uma complicada precariedade no cotidiano de João Bate-Certo, ocupar as alturas significa a priori exercer certa superioridade, estar acima das questões mundanas.

Mas o que é factível em *A ilha no espaço*, isto é, a compra parcelada do apartamento em “Ascensão de João Bate-Certo”, é a válvula de escape para um

universo fantástico, pois não há real possibilidade de aquisição de nova morada. Na verdade, o contexto social e político que envolveu a escrita de *Cronicando* remonta ao período conturbado de guerra civil que se iniciara em 1977 e só foi posta a termo em 1992, com a assinatura do Acordo de Paz no ano seguinte à primeira edição do livro. Dessa forma, Mia Couto teve de fazer um uso mais frequente de linguagem figurada, marcadamente simbólica e alegórica não apenas por fatores estéticos, mas também para deixar sua mensagem literária insuspeita principalmente nas páginas dos jornais. De resto, é importante reiterarmos que toda a obra do escritor moçambicano está permeada por esses estilhaços bélicos, tal a razão para ele utilizar com frequência uma atmosfera assaz onírica e também a justificativa para a sua predileção pelo insólito como recurso ficcional.

Posto isso, em meio à maledicência alheia que rotulava João Bate-Certo como um caso de insanidade, sendo ele órfão de pai carpinteiro e tendo sua figura materna em uma idade já bastante avançada, começamos a melhor compreender o plano que ele ousa pôr em prática:

Pois o Bate-Certo, naquele dia, fez honra da herança. Começou a construção de uma escada. Ao princípio, se entendia ser distração. Ele não tinha mão para muita obra. Dias de madeira e engenho se seguiram e já a escada crescia até assentar na copa da mafurreira. Parecia que o acto já cobria a intenção. Puro engano. Pois o João, subindo nos lances, acrescia mais e mais degraus. Na supra-sequência, dia em cima de dia, a escada subira tanto que ninguém mais divisava onde ela, lá no topo, ganhava encosto. (idem, p. 30)

O insólito percorre a narrativa de *A ilha no espaço* até quase o seu desfecho, intensificando um constante clima de suspense, pois os condôminos de um grande edifício – constituídos de dois blocos, cada qual com vinte andares – começam, um a um, a serem assassinados sem deixar vestígios. Em vista disso, o inicial deslumbramento das duas filhas e Dionísia, esposa de Arantes, cede lugar ao incontável terror de habitar o Edifício Capiberibe.

Não querendo complicar ainda mais sua situação financeira, o protagonista se recusa a deixar o tão sonhado apartamento e, com a partida definitiva delas, está fatalmente fadado à solidão. Por isso, o narrador da história do bancário de meia-idade lança ao futuro incerto suas tristes interrogações: “Quem sabe não viria ainda a conhecer alguém que o amasse de verdade, uma mulher ou mesmo uma criança, um neto? Alguém, não importavam os anos, beleza ou condição, alguém que o amasse?” (LINS, 1997, p. 16-17).

No entanto, não havendo talvez mais moradores, somente o ressabiado

porteiro a vigiar a entrada do edifício, Arantes presume que será a próxima vítima. À escuta do funcionamento do elevador ou ao ver uma luz que alterna o andar de onde é emitida todo dia quando volta do trabalho, ele sabe que a morte o espreita; por isso, cria também um plano para desaparecer sem deixar rastros e o executa saindo com o auxílio de uma corda, fugindo pelo andar inferior. Assim, noticiado pela televisão e tido como a última vítima do temido prédio, o herói osmaniano estaria livre para, finalmente, encontrar uma ambiência de amor e afetividade. Com efeito, a ilha como metáfora, mesmo deslocada de seu universo aquático para o aéreo, no belo e coerente título de *A ilha no espaço*, cumpre resignada e performaticamente o mais notório verso de John Donne: “Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo” (2007, p. 27), tal é o destino de Arantes impelido para outra vida.

A sorte de João Bate-Certo também sofre uma drástica mudança no encantador desfecho da narrativa de Mia Couto:

De toda a volta, soavam era os pedidos: me traga um rádio, parelhaagem, bacecola³. Me traga, João, por alma de teu pai, saúde de sua mãe.

[3] Pequena bicicleta.

Porém, única coisa que João trazia eram nuvens, braços cheios de nuvens em rama. Com elas foi enchendo sua casa, onde a mãe sofria as dores do desnascer. Quando se espreitava pela janelinha, parecia ali se completava o planeta. A mãe, pouco em pouco, foi sentindo a leveza de uma infância. Uma noite, ela prendeu o braço do filho e malbuciu:

— Diga, meu filho: lá em cima, é bonito mais que aqui?

Ele sorriu sem jeito, perdidas que lhe estavam as palavras. E, com os dedos feitos mais para ternurar madeiras, fechou os cansados olhos de sua mãe. Dizem essa noite: único sítio que choveu foi dentro da casa de João Bate-Certo. (COUTO, 1991, p. 32)

Se, por um lado, na “Ascensão de João Bate-Certo” somos guiados por uma narrativa que nos conduz a um plano onírico e transcendental, por outro, em *A ilha no espaço*, o que parecia ser regido por forças sobrenaturais é desmistificado no desenlace da novela. Efetivamente, a vida de Arantes se transformara: barbudo, casado, com filhos, residindo no interior de Minas e tendo como ofício a profissão de fotógrafo.

Com esse novo *ethos*, ele atrai a visita do misterioso assassino que agora sabemos se tratar de um colecionador de objetos raros e que, ao acaso, vai ao enalço de Arantes em busca de adquirir uma foto preciosa. Nesse encontro – nos limites do verossímil, mas distante do fantástico –, o algoz do Edifício

Capiberibe revela seu método de execução:

Era eu que matava os moradores do prédio e é verdade o que dizem: tudo para fazer um bom negócio. Numa cômoda do século XVIII, que adquiri na Bahia, encontrei uma fórmula escrita em latim e originária de Florença. Consegui prepará-la e misturava-a com a cola dos envelopes que, sob qualquer pretexto, enviava abertos para os moradores. Não escrevia o endereço, de modo que jogava com o espírito de economia do destinatário. Este, caso reaproveitasse o envelope e passasse a língua na cola, estava morto. (LINS, 1997, p. 74)

José Paulo Paes sustenta que “*A ilha no espaço* foi publicada pela primeira vez em 1964, pouco depois de seu autor ter se fixado em São Paulo, onde viria a morrer prematuramente em 1978, no auge de sua força criadora” (idem, p. 8). Diante disso, um levantamento sobre os dados biográficos de Osman Lins desperta certa tentação na tarefa do investigador no que tange ao confronto entre vida e obra, pois o escritor, à época, realmente se mudara para a cidade de São Paulo e seu casamento malsucedido com Dona Maria do Carmo fez com que ela voltasse, em 1963, definitivamente para Recife acompanhada das filhas. Além disso, o autor se casaria novamente no ano seguinte com Julieta de Godoy Ladeira. Enfim, estaria ele lançando mão de um nome fictício e descrevendo parte de sua biografia? Antes do equívoco, Philippe Lejeune (1975, p. 51) nos ajuda a compreender essa questão:

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il la arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur : soit par recoupement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux (comme quand quelqu'un vous dit : « J'avais un très bon ami auquel il est arrivé... » et se met à vous raconter l'histoire de cet ami avec une conviction toute personnelle). Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie : celle-ci suppose d'abord une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé.

Semelhanças sinuosas na tentativa de resgatar textos menos visitados de dois importantes escritores que subvertem e espraíam as potencialidades da linguagem literária, este pequeno estudo talvez tenha mais a infirmar que

a confirmar na poética desses artífices das palavras. Contudo, não podemos deixar de ressaltar o raro talento de ambos para criar apuradas e encantadoras narrativas e, nesse ponto, um verdadeiro denominador comum, pois “as inovações na arte de compor e contar histórias não caem na esterilidade das técnicas novidadeiras, esvaziadas de conteúdo” (NITRINI, 2010, p. 111). Enfim, nas alturas, o inusitado encontro de Osman Lins e Mia Couto se justifica, sobretudo, pelos elementos espaciais que favorecem a construção de universos simultaneamente intrigantes e oníricos, os quais nos fazem refletir e redirecionar nossas posturas diante da solidão, do amor, da vida e da morte. Portanto, encontro de alto nível literário, uma vez que privilegia a complexidade humana na construção de uma autêntica alteridade ao deixar o acesso livre para subirmos no imponente e multifacetado edifício da língua portuguesa. ■

ADILSON FERNANDO FRANZIN – Desenvolve trabalho de doutorado sobre Literatura Moçambicana pelo Centro de Estudos Portugueses da Université Paris-Sorbonne em cotutela com o Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Este ensaio foi apresentado à disciplina “Osman: criador, ensaísta, crítico e professor de literatura”, ministrada pela professora Sandra Nitriani no primeiro semestre de 2017. Contato: adilsonfranzin@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. Literaturas de língua portuguesa do século XX. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.
- COUTO, Mia. *Pensatempos*. Textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.
- DONNE, John. *Meditações*. Trad. de Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. 2. ed. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- LABAN, Michel. *Moçambique*. Encontro com escritores. v. 3. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 2. ed. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie*. Le pacte autobiographique 2. 3. ed. Paris: Seuil, 2005.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas* – o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo, Ática, 1969.
- LINS, Osman. *A ilha no espaço*. 3. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1997.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto, Nove, novena e o novo romance*. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 1987.
- NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. Ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. “O lugar de Osman Lins na literatura brasileira”, conferência pronunciada no IV Colóquio “Osman Lins. Nove, novena, noventa”, *Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB-USP), 21 out. 2014.

VOZ DO ESCRITOR



UMA CONVERSA COM ANGÉLICA FREITAS E MARÍLIA GARCIA

— APRESENTAÇÃO

No dia 22 de agosto de 2019, no Auditório Milton Santos da Universidade de São Paulo, Angélica Freitas e Marília Garcia compuseram o “Voz do Escritor” – evento organizado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada que há mais de vinte anos convida poetas e narradores brasileiros para apresentarem pessoalmente os seus trabalhos para os alunos e alunas, especialmente do primeiro ano da Graduação. Naquela manhã de agosto, com a mediação da Professora Viviana Bosi, as alunas do Programa de Pós-graduação do Departamento Fátima Ghazzaoui e Julia Pasinato Izumino fizeram uma breve apresentação das obras de cada uma das poetas, que então conversaram com os alunos e alunas sobre os seus processos criativos, referências e experiências, leram poemas e pensaram sobre suas poéticas.

A seguir, trazemos o texto em que Fátima Ghazzaoui apresenta os livros e reflete sobre as vozes femininas dos poemas de Angélica Freitas e o breve sobrevoo que Julia Pasinato Izumino faz sobre três aspectos da obra de Marília Garcia. Além disso, apresentamos quatro poemas selecionados e gentilmente cedidos pelas próprias poetas para este número da revista.

AS VOZES DO FEMININO NA VOZ DE ANGÉLICA FREITAS

— FÁTIMA GHAZZAOUI

Em *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke aconselha seu remetente, o jovem poeta Franz Xaver Kappus, a não buscar nas exterioridades o valor do seu trabalho. Se efetivamente escrever era uma necessidade para ele, o escritor o aconselha a procurar em si mesmo as razões: “Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever?” (RILKE, 2013, p. 22). Mais adiante, Rilke também sugere que ele deve “fugir dos motivos gerais para aqueles que a sua própria existência cotidiana lhe oferece” (idem, p. 23). Este parece ser o caminho que a escritora gaúcha Angélica Freitas seguiu ao publicar seu primeiro livro – *Rilke Shake* – em 2007. Jornalista de formação (UFRGS), não encontrou na rotina da profissão o tipo de escrita a qual almejava cultivar. Somente quando abandonou o jornalismo pôde se dedicar integralmente à literatura, sonho que a acompanhava desde a infância.

Seu livro de estreia reúne sua produção até aquele momento e revisita a tradição com humor e ironia. Porém, não se trata de imitá-la ou de reproduzi-la, e sim de sacudi-la e reinventá-la em contexto contemporâneo. Segue à risca o conselho de Rilke quanto ao modo de ser poeta: olha para si e está com os dois pés fincados no cotidiano, mas desdenha quaisquer motivos ou situações que na tradição possam aprisionar ou remeter a imposições sociais. Quer a tradição naquilo que ela tem de libertador; observa o que resta de sentido naquilo que foi a experiência do outro e toma para si o que há de verdade nessas vivências, trazendo-as como aprendizado capaz de iluminar suas próprias experiências na contemporaneidade.

O trocadilho do título, que dá nome a poema homônimo – “Rilke Shake” –, mostra bem o tipo de conexão que se realiza com a tradição. Quando a realidade perde o sentido e a melancolia toma conta da cena, misturar-se às experiências do passado pode trazer alguma esperança para o não sentido do presente, o que permite triturar camadas e mais camadas de perdas e recalques, como atestam os versos seguintes, em que uma tradição já “mexida” e “agitada” suscita no sujei-

to lírico o desejo de conectar a si mesmo por intermédio das danças circulares dos dervixes, metáfora que de um lado conduz ao conhecimento de si mesmo e de outro promove a anulação da subjetividade. Nesse sentido, traços da tradição e traços da contemporaneidade se entrelaçam na experiência individual da poeta: “nada bate um rilke shake / no quesito anti-heartache / nada supera a batida / de um rilke com sorvete / por mais que você se deite / se deleite e se divirta / tem noites que a lua é fraca / as estrelas somem no piche / e aí quando não há cigarro / não há cerveja que preste / eu peço um rilke shake / engulo um toasted blake / e danço que nem dervixe.” (FREITAS, 2007, p. 39).

Outro exemplo do modo como a poeta se aproxima da tradição pode ser visto no poema “estatuto do desmarramento”, em que o sujeito se serve da apostrofação lírica para estabelecer um diálogo irônico, no qual as experimentações da poesia pura de Mallarmé são sinônimo de perigo, de desestabilização do leitor que deveria, por isso, abdicar de arma tão perigosa: “estatuto do desmarramento / minha senhora, tem um mallarmé em casa? / você sabe quantas pessoas morrem por ano / em acidentes com o mallarmé?” (idem, p. 53).

Diante do atual projeto de liberação do porte de armas e da explicação de toda sorte de violência difundida pelo governo Bolsonaro, os versos de Angélica Freitas se tornam cada vez mais atuais, revelando o quanto é necessário munir-se de poesia para lutar contra a barbárie.

Nesse sentido, esse primeiro livro circula entre o passado e o presente da autora, tanto o passado familiar quanto o que construiu suas referências literárias e traz embrionário o que virá a ser o projeto temático dos livros subsequentes. A cada produção, o diálogo entre a tradição se acentua, inquirindo-a, questionando-a, valorizando os acertos, sem deixar de analisar as falhas e os limites históricos encerrados nas formas literárias tradicionais e nas convenções sociais de onde elas derivam.

Em 2012, Angélica Freitas publica *Guadalupe*, junto com o quadrinista Odyr Bernardi, espécie de *road movie* em quadrinhos. A narrativa é ambientada no México, onde a heroína constrói seu presente ao mesmo tempo que revisita o passado na figura da avó, que, antes de morrer, pede para ser enterrada em sua cidade natal.

Guadalupe foi criada por seu tio travesti. Na juventude, ele trabalhava em uma boate como dançarina e usava o pseudônimo de Minerva Maravilha, mas abandonou a carreira artística para abrir um sebo e cuidar da sobrinha que fora abandonada pela mãe. Com a morte da avó, Guadalupe e o tio levam o corpo para ser enterrado em sua cidade natal. No trajeto entre a Cidade do México e Oaxaca, Guadalupe se vê enredada por forças malignas que querem tomar a alma de sua avó. É neste momento que, com o apoio de um cogumelo ritual, Guadalupe se investe de uma força indestrutível e se transforma na heroína

“Super Guadalupe”! Seguindo a tradição do *road movie*, o trajeto percorrido na viagem coincide com o percurso de autoconhecimento realizado pela heroína, de cuja transformação resultará seu empoderamento. A partir daí, ela tem total consciência do processo opressivo pelo qual passou sua avó, impedida de viver sua opção de gênero e obrigada a casar-se e constituir família nos moldes do cis-heteropatriarcado. Enterrar a avó em Oaxaca foi também revelar essa opressão, sempre calada e dada como natural. Nesse sentido, *Guadalupe* toca numa temática que já vinha se delineando anteriormente e que se tornará central no próximo livro de Angélica Freitas – *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Nos quadrinhos, os desdobramentos da narrativa vão paulatinamente investindo a heroína de poder. Na passada para o gênero lírico, a subjetividade se afasta para revelar os estereótipos que se acumulam ao longo dos séculos na construção do ser feminino.

Publicado em 2012, *Um útero é do tamanho de um punho* tem projeto temático bem definido: põe em xeque os estereótipos femininos criados por uma sociedade cis, hetero e patriarcal e dá voz ao empoderamento da mulher. O título do livro evidencia o caráter de luta e tomada de posicionamento da mulher em busca de seus direitos. Do mesmo modo que na sociedade patriarcal a mulher é vista metonimicamente pelo seu papel reprodutor, aquela que tem um útero para gerar e parir, no título inverte-se o sinal, e de símbolo de submissão o útero



Fátima Ghazzaoui apresentando Angélica Freitas.

Crédito da imagem: Beatriz Ramos Rodrigues

passa a ser o instrumento de libertação e de luta. Cada parte do livro traz uma mulher construída socialmente como objeto que atende às expectativas dos outros. A mulher limpa, a mulher sedutora, a mulher de respeito, a mulher de posses, a mulher de vermelho, a mulher de regime, a mulher feia, a mulher de malandro... são figuras marcadas pela depreciação e redução a padrões estabelecidos. Na série intitulada “3 poemas com o auxílio do google”, a pesquisa feita no *site* de busca permitiu enumerar os preconceitos que recaem sobre as mulheres e o quanto eles pesam na constituição subjetiva do feminino. Como fica evidente nos versos do poema “A mulher quer”:

*a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar
a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar pra discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo
a mulher quer ser valorizada e respeitada
a mulher quer se separar
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
a mulher quer se suicidar (FREITAS, 2017, p. 72)*



Angélica Freitas autografa livros depois de sua apresentação no “Voz do escritor”.
Crédito da imagem: Aryanna Oliveira

Em contrapartida, o poema que dá nome ao título do livro desconstrói os estereótipos e redimensiona o valor do feminino, tantas vezes esmagado, haja vista que tudo nasce do útero e cabe ou coube dentro dele: “um útero é do tamanho de um punho / num útero cabem cadeiras / todos os médicos couberam num útero / o que não é pouco/uma pessoa já coube num útero [...] repita comigo: eu tenho um útero / fica aqui / é do tamanho de um punho / nunca apanhou sol” (idem, p. 59).

No evento “Voz do Escritor”, realizado em agosto de 2019, o Auditório Milton Santos, na Faculdade de História da USP, foi tomado pela presença de Angélica Freitas, que, ao entoar cantos, declamar poemas e expor seus projetos, mostrou que a voz feminina vem preenchendo os espaços que antes lhe eram negados. Sua poesia é um bom exemplo disso. ■

FÁTIMA GHAZZAOUI – Possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1984), graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (1997) e mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo (2003). Desde 2016, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação do DTLCC da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa sobre a lírica drummondiana da década de 1960. É bolsista do CNPq desde maio de 2019. Contato: fatimagha0@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. Literaturas de língua portuguesa do século XX. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

BERNARDI, Odyr; FREITAS, Angélica. *Guadalupe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4. ed. São Paulo: Globo, 2013.

POEMAS DE ANGÉLICA FREITAS

— ANGÉLICA FREITAS¹

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa

uma mulher muito feia
era extremamente limpa
e tinha uma irmã menos feia
que era mais ou menos limpa

e ainda uma prima

[1] Poemas extraídos de FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

incrivelmente bonita
que mantinha tão somente
as partes essenciais limpas
que eram o cabelo e o sexo

mantinha o cabelo e o sexo
extremamente limpos
com um xampu feito no texas
por mexicanos aburridos

mas a heroína deste poema
era uma mulher muito feia
extremamente limpa
que levou por muitos anos
uma vida sem eventos
uma mulher insanamente bonita
um dia vai ganhar um automóvel
com certeza vai
ganhar um automóvel
e muitas flores
quantas forem necessárias
mais que as feias, as doentes
e as secretárias juntas

já uma mulher estranhamente bonita
pode ganhar flores
e também pode ganhar um automóvel

mas um dia vai
com certeza vai
precisar vendê-lo

MULHER DE RESPEITO

diz-me com quem te deitas
angélica freitas

ÍTACA

se quiser empreender viagem a ítaca
ligue antes
porque parece que tudo em ítaca
está lotado
os bares os restaurantes
os hotéis baratos
os hotéis caros
já não se pode viajar sem reservas
ao mar jônico
e mesmo a viagem
de dez horas parece dez anos
escalas no egito?
nem pensar
e os freeshops estão cheios
de cheiros que você pode comprar
com cartão de crédito.
toda a vida você quis
visitar a grécia
era um sonho de infância
concebido na adultidade
itália, França: adultério
(coisa de adultos?)
não escuto resposta)
bem se quiser vá a ítaca
peça a um primo
que lhe empreste euros e vá a ítaca
é mais barato ir à ilha de comandatuba
mas dizem que o azul do mar
não é igual.
proveite para mandar e-mails
dos cybercafés locais
quem manda postais?
mande fotos digitais
torre no sol
leve hipoglós
em ítaca compreenderá
para que serve
a hipoglós. ■



Câmera Lenta e *Um útero é do tamanho de um punho*, de Marília Garcia e Angélica Freitas, respectivamente.
Crédito da imagem: Aryanna Oliveira

ANGÉLICA FREITAS – Poeta e tradutora brasileira. Publicou o volume de poesias *Rilke Shake* (2007), além de seu mais recente trabalho, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), ambos pela Cosac Naify.

O QUE EU QUERIA FALAR SOBRE MARÍLIA GARCIA

— JULIA PASINATO IZUMINO

Marília Garcia é tradutora, editora e cofundadora da Luna Parque, editora independente de livros de poesia. Foi cocriadora e curadora da Revista *Modo de Usar e Co.*, ao lado de Angélica Freitas e Ricardo Domeneck, revista *on-line* que colecionou uma enorme variedade de poetas do mundo todo. Escreve colunas para jornais e revistas, aparece em festivais e eventos sobre literatura e, claro, é poeta. Até agora publicou seis livros, sendo o primeiro, *20 poemas para o seu walkman*, de 2007.

Se eu escolhi começar a minha fala apresentando as credenciais de Marília não é por acaso; é porque, me parece, todas essas atividades que realiza com, sobre, a partir da poesia evidenciam uma relação polivalente com o texto poético, como se conhecesse a poesia por suas diversas facetas e, o que nos importa aqui, incorporasse todos esses modos na sua própria produção – nos seus procedimentos, nos seus temas, nas suas formas.

Por isso me parece acertado falar na *prática artística* de Marília Garcia, considerando uma espécie de atitude que faz o esforço para incorporar ao texto lírico esse universo de referências que atravessam o seu campo de atuação, tendo a investigação da forma poética e a experimentação com o texto, o discurso e, cada vez mais, a imagem como os seus princípios norteadores.

Existem três pontos principais dessa prática artística sobre os quais eu gostaria de falar com vocês.

O primeiro diz respeito ao que se escreve. Arrisco dizer que todos os poemas de Marília Garcia são, a seu modo, narrativos. Em *20 poemas para o seu walkman* – que, apesar do título, tem poemas muito marcadamente visuais –, os textos comparativamente curtos nos trazem micronarrativas, mas como se despidas de tudo o que não é absolutamente necessário. O que sobra são as ações, em um estado quase bruto, que passam a definir os sujeitos. Os personagens, raramente nomeados, se deixam notar pela conjugação dos verbos, assim como às suas temporalidades (se presente, passado, futuro: se aconteceram, acontecerão ou, no mais das vezes, acontecem, num presente absoluto). Assim, pronomes e advérbios, marcadores dêiticos – você, ele, aqui, lá, antes, agora –,

que dependem de referências do presente da enunciação para ganharem sentido, ficam vazios, como setas apontando para onde não conseguimos ver.

Mas sobram também algumas falas que atravessam os versos, indicadas em itálico na página; e os cenários, na sua maioria urbanos – como o começo do poema “Liancourt 9”, que diz: “como fazer para voltar se não traz / o bilhete lilás nem a *carte / orange?* conta duas portas / à direita e sobe a escada / -caracol” (GARCIA, 2007, p. 13). E por isso que eu dizia que os poemas são marcadamente visuais, como cenas que se desenrolam diante dos nossos olhos. Postos nas histórias, sem preparo ou maiores explicações, sentimos poder intuir os significados, tocá-los com as pontas dos dedos, sem poder agarrá-los.

A partir do seu próximo livro, porém, *Engano geográfico*, de 2012, a estrutura narrativa começa a mudar. Esse livro é composto por um único longo poema que narra uma viagem, tendo como interlocução e interferência direta o poema “dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Emmanuel Hocquard (1989), que, aliás, também é uma história de viagem (e, não por acaso, foi traduzido e estudado por Marília durante o seu doutorado na UFF).

É em *Um teste de resistores* (2014) que outro procedimento narrativo toma forma – a preocupação com uma poesia literal, movida pela busca de fatos concretos, datas cronológicas, espaços geográficos, pessoas biográficas. Aqui a sua escrita atinge um novo patamar. O primeiro poema, “Blind Light”, começa assim:

*poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia*
(GARCIA, 2014, p. 11)

A partir desse livro, o poema passa a se constituir como um espaço total de meditação sobre si, expondo, ensaiando, pensando tudo o que ocorre entre a história que narra, o procedimento que emprega e as considerações críticas e teóricas sobre essas duas dimensões do texto.

O que me parece ser um ponto de contato entre esses dois modos de narrar – entre as micronarrativas condensadas e o seu aparente oposto, o esforço pela narrativa fiel aos fatos – na verdade são dois: o primeiro é a contingência, a inevitabilidade dos acontecimentos que tomam forma de acaso (encontrado ou produzido) ou de desastre – desde a queima da resistência de um chuveiro ao acidente do voo da Malasya Airlines – que se tornam, porém, produtivos, porque forçam uma alteração – da rota, do planejamento, do estado de coisas – e



A escritora Marília Garcia e Julia Pasinato Izumino, mestranda do DTLLC.

Crédito da imagem: Aryanna Oliveira

provocam uma reflexão sobre a possibilidade de contar, sobre os modos de ver.

O segundo ponto de contato entre os modos de narrar é também, coincidentemente, o segundo ponto fundamental da poesia de Marília: o deslocamento. Viagens, idas, vindas estão presentes em todos os seus livros. *Engano geográfico*, já disse, é um poema meio diário de viagem; os poemas de *Paris não tem centro* (2016) nos levam a perambular por Paris a pé; *Um teste de resistores* conta várias viagens, travessias, caminhos.

Deslocamento entre as línguas também – dos países habitados e visitados, dos poemas traduzidos, vertidos, vergados –, como o próprio “Paris não tem centro”, que foi escrito em francês e traduzido por outra pessoa para o português, e no livro é seguido por outro poema que pensa as dificuldades e tensões nascidas na língua a partir desse procedimento experimental.

Por isso que se diz que a poesia de Marília define uma cartografia própria, que é uma palavra muito precisa para se usar, já que o mapa, a imagem do mapa, as linhas sobre uma superfície – enfim, esse dispositivo visual para apreensão do território – surgem repetidamente nos seus textos. Mas a repetição da pergunta quanto à possibilidade de sobrepor mapas e então também as suas temporalidades – “porque se mapas podem se sobrepor/ sabe que o tempo não

doobra/ apenas se vier o acaso fundamental” (GARCIA, 2012, p. 15) – nunca deixa de ressoar a lição do poema que se chama “le pays n’est pas la carte” (2007), que, se soa um pouco como o famoso “ceci n’est pas une pipe” do quadro *Traição das imagens*, de René Magritte (1928-1929), não é por acaso: ambas apontam para o mesmo fato, de que entre coisa e a representação da coisa há um intervalo que os torna irremediavelmente distintos.

Ainda pensando o deslocamento como tema, os meios de transporte – ou, melhor dizendo, os dispositivos de deslocamento – se tornam necessários. Carros, aviões (com e sem hélices), trens (que às vezes correm a direção contrária), helicópteros (e seus ruídos) atravessam a poesia, alimentam trânsitos e trocas, carregam o sujeito lírico de um ponto a outro – porque, como se percebe, aqui não falamos de um movimento errático, de um sujeito que vagueia pela urbe, mas estamos, sim, falando de percurso.

Nessa configuração, até o *walkman* e a câmera lenta – câmera-olho que provoca um movimento (lento) na percepção das cenas e dos acontecimentos – se tornam dispositivos de deslocamento, porque criam uma alteração nas formas de ver, ler, dispor, entender o mundo.

O que nos leva ao terceiro ponto fundamental, os procedimentos e a experimentação. A ligação vem do fato de que, aqui, todo procedimento parece

Marília Garcia e Angélica Freitas, com Julia Pasinato Izumino e a Comissão organizadora do evento: Betina Bischof (também chefe do DTLLC), Ariovaldo José Vidal e Viviana Bosi.

Crédito da imagem: Aryanna Oliveira



ser empregado para desafiar e estranhar o olhar, tentando descobrir novas possibilidades.

Assim, sobreposições, cortes, colagens, citações diretas e indiretas, repetições são operadas em variados graus de intensidade e transparência. Há toda uma constelação de referências – Ana Cristina Cesar, Leslie Kaplan, Haroldo de Campos, Jacques Roubaud, entre muitos outros – e cenas de filmes – de Jean-Luc Godard, David Perlov – que surgem incorporadas, roubadas, coladas, referidas.

Ainda se aproveita de trocas e diálogos, correspondências, perguntas da plateia. Aliás, a própria atividade de leitura em festivais e eventos é incorporada à poesia, tanto na forma, por exemplo ao elaborar repetições sintáticas, refrões e também espaços vazios e intervalos entre as palavras na mesma linha, criando pausas e momentos de respiro e silêncio, quanto no tema, como em “hola, spleen”, um poema que se faz a partir da impossibilidade da sua própria leitura em público: “um dia quis ler em voz alta/ um poema chamado/ “hola, spleen”/ mas quando chegou a hora/ fiquei muito gripada/ e o que foi pior/ o que me impediu de ler/ foi que fiquei/ sem voz” (GARCIA, 2017, p. 9).

Mais importante é que experimenta e, ao mesmo tempo, no mesmo texto, pensa sobre os procedimentos e experiências, talvez no melhor exemplo de uma poesia que “diz dizendo”, como retoma de Roubaud. Por exemplo em “Blind Light”, no qual reflete e discorre sobre o corte e a repetição enquanto opera o corte e a repetição, ou em “é uma love story e é sobre um acidente”, de *Câmera lenta* (2017), em que escreve o poema e, imediatamente, reordena os versos em ordem alfabética (como fez também com *a teus pés* de Ana Cristina Cesar) – para “deslocar o contexto de onde tinham saído os versos/ para poder perceber outras relações a partir/ dos próprios versos” (GARCIA, 2014, p. 33).

O que se cria então é um equilíbrio muito delicado e muito raro de se encontrar: uma poesia que, ao mesmo tempo que nos provoca, porque nos obriga a encarar o estranhamento das coisas fora do lugar, dos sentidos reexplorados, do acaso que impera e de repente nos sacode, também se mostra muito generosa, ao nos pegar pela mão e nos levar para dentro da discussão, do cenário, da história, nos explicar o procedimento enquanto o faz operar à nossa frente, nos dando a chance de participar da conversa. ■

JULIA PASINATO IZUMINO – Formada em Letras pela USP, atualmente desenvolve, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada dessa instituição, trabalho de mestrado sobre a poesia de Ana Cristina Cesar e a fotografia de Vivian Maier. Contato: julia.izumino@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

QUATRO POEMAS DE MARÍLIA GARCIA

— MARÍLIA GARCIA¹

ESTRELAS DESCEM À TERRA

começo do começo,
que foi quando me pediram
os poemas que leria no encontro
“a voz do escritor”:
ainda faltava 1 mês
para este encontro
e eu não tinha ideia do que aconteceria
entre o dia do convite e o dia
de estar aqui hoje

assim,
esta voz que fala aqui
é a voz de uma marília de um mês atrás
é a *minha voz* falando a partir do passado,
é a minha voz,
mas sem controle.

há um mês eu não tinha
como prever o que aconteceria
e eu pensei que se este mês
seguisse o ritmo acelerado
e catastrófico do último ano
tanta coisa já teria

[1] Referências bibliográficas:

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

acontecido hoje,
 que me dava medo
 imaginar.
 e eu fiquei me
 perguntando:
 — com quem estou falando aqui hoje?
 e eu fiquei me perguntando:
 — como fazer para essas palavras escritas
 no passado dizerem algo
 sobre estar aqui
agora?
 e eu não soube responder.

então, fiquei me perguntando
 se hoje faria frio ou não,
 e se haveria poeira no ar.
 eu sempre me surpreendo
 com a poeira que turva a vista:
 de repente no meio do dia
 uma poeira que se ergue,
 uma nuvem
 de poeira,
 pode ser a poeira vinda das coisas quebradas
 todos os dias na vida das pessoas
 e eu pensei que talvez a gente pudesse
 fazer silêncio
 e deixar a escuta aberta
para ouvir.

talvez a gente pudesse fazer silêncio
 e de repente neste silêncio
 acontecer de ouvir *algo por detrás*
 dos ruídos das máquinas que
 cruzam o céu.

talvez não desse para ouvir as máquinas voadoras
 neste dia,
 foi o que pensei,
 mas eu me enganei
 porque hoje
 desde cedo

os helicópteros estão voando.
 — vocês estão ouvindo?
 um som infernal
 estrelas caindo do céu
 em cima da cabeça
 o som está cada vez mais perto,
 posso encostar a mão
 se me viro vejo a sombra
 em câmera lenta
 sobre a cabeça.

imaginem que isso aqui é um quadrado
 com *drones* volantes,
 ou uma cena congelada
 com o céu cheio de zepelins,
 mas o som é um só:
 barulho de máquinas
 voadoras
 pelo céu.

se a gente prestar atenção e fizer silêncio
 — se a gente prestar atenção e fizer
 silêncio —
 pode ser que ouça
 alguma mensagem
 perdida no ar.

(versão do poema “hola, spleen”, do livro *Câmera lenta*, 2017)

UMA EQUAÇÃO NO HYDE PARK

está chovendo no
 hyde park hoje
 e estou do outro
 lado do hemisfério
 sentada ao sol
 com um gato
 entre meus pés
 que estão descalços

e levemente
avermelhados.

está chovendo no
hyde park hoje
e lembro de ter
andado num parque
de ângulos quadrados
com o menino da caixa
preta que tinha uma foto
de uma floresta nórdica
virada de ponta-cabeça na
parede do seu quarto
e que gostava de contar
até 24 depois de cruzar
o gradil.

a gente andava
no meio-fio e sentava
no parque e depois deitava e o
roupão preto felpudo
já na casa dele
e o *roommate* chamado
steve que amava
uma japonesa.

está chovendo no
hyde park hoje e não sei
o que dizer a ele
que agora está sentado
algumas mesas à frente
e que dentro de um filme
seria *alguém que diz sim*
mas não estou dentro de um
filme — ouço a voz em eco
no buraco do real —
e me refaço pensando
que podia contar
que o gps funcionou
e indicou o ponto de encontro
mas a mensagem

só chegou depois.

está chovendo no
hyde park hoje
e podia contar que meu
coração tinha sido arrancado
pela boca e que estava
esquecido sobre uma pedra
com o sangue
ainda quente.

sim, está chovendo
no hyde park
e ao inferno
já desceram
um ou dois
ou
três
mas ele
há de subir
atravessando as curvas,
o belvedere, os espaços dirigíveis
“ogni speranza lasciate
voi che entrate”
— *há mundo por vir?*
ele pergunta antes de passar
e leva na mão
um gravador
e nós cruzamos o olhar
— só por um segundo —
e não lembro mais
desse dia
mas depois o
mesmo olhar
volta à memória
como a interferência
de uma voz saindo
do carro em movimento
pela ladeira.

está chovendo no
hyde park e aquele par
de olhos encontra os meus,
e esse cruzamento
de olhares me distrai
por um momento
da equação.

(do livro *Câmera lenta*, 2017)



Marília Garcia autografando livros no fim do evento.

Crédito da imagem: Aryanna Oliveira

É UMA *LOVE STORY* E É SOBRE UM ACIDENTE

primeiro, a cena congelada.
um dedo pousa no vidro,
a tela vibra.

you remember o que
disse na hora? você gritou? doeu?
você lembra do que aconteceu?
— a curva, a chuva, um clarão.

you remember o que disse na hora
em que o carro deslizou?
três horas na chuva esperando,
a curva, o estrondo — você lembra?
você entre as ferragens
perguntando o que houve.

(mas isso é um acidente
e é sobre uma *love story*)

o amor, diz, é um efeito especial,
pensa que viu tudo
mas quando acende a luz
os pontos
cegos se espalham:
uma fossa abissal, uma nuvem
de distância e uma cidade chamada vidro ou
vértice
volpi ou verdi.

o amor é alguém entrando
na geometria da sua mão.
neste momento atravessa o corredor:
— *não há mais isso entre nós,*
de onde o timbre da sua voz
um efeito-estertor.

o amor é isso, diz, não um corvo,
mas um impermeável vermelho pendurado
na janela vindo de outro poema
para tocar na sua tela.

é você comendo o que sobrou
depois do estrondo.

“é difícil olhar as coisas
diretamente”,
elas são muito luminosas
ou muito escuras

2/3 deste país são feitos de água
e sempre que se vira, um
afogamento.

apenas um mergulho
dizia a imagem. *vamos ver o deserto,*
andar pelo centro do mundo?

mas isso é um dicionário
e é sobre uma *love story*.

(do livro *Câmera lenta*, 2017)

ORDEM ALFABÉTICA

já falei em algum canto
sobre este poema
[“a garota de belfast ordena a teus pés
alfabeticamente”]
então começo de novo
queria contar como foi o *começo*
beginning again
contar como comecei a escrever
este poema
peguei o livro *a teus pés*
e reordenei os versos
em ordem alfabética
depois peguei uma personagem do joseph brodsky
que estava em belfast
dangerous town ele diz
ela tinha os cabelos curtos

para que menos partes suas sofressem
quando alguém a machucasse
a garota de belfast fez o poema
recortando os versos de ana c. que começavam
com a letra *a*
hoje é dia 18 de dezembro de 2013
e estamos imersos em listas e mais listas
que seguem enumerando os acontecimentos do ano
os maiores feitos e os melhores
isso foi o que eu disse para ela
mais cedo quando o telefone tocou
e estávamos as duas soterradas em tantas
listas

o som ao redor é um grande filme
ela disse e eu concordei
mas não queria saber de listas
eu disse e pensei que hoje
é dia 18 de dezembro de 2013
e estou mais para outro tipo de enumeração
em ordem alfabética
escolha um livro de que você goste
e ordene alfabeticamente

a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos sobre o próprio peso
98 vezes dizia o mesmo:
você pode ou não pensar em algo
definitivo. parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado.
enquanto falava descia a
escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em *loop* esfarelando os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, *pode ou não pensar em algo*, sentada na beira do
quarto. olha de longe quando o carro
passa, desce à noite pelos trilhos
quando tudo é uma vingança

fala de pontes atravessando os túneis
da cidade e ordena *a teus pés*
alfabeticamente

a anoitecer sobre a cidade
a câmera em rasante
a correspondência
a curriola consolava
a dor
a espera
a intimidade era teatro
...
a tomar chá, quase na borda
a voz em off nas montanhas
abre a boca, deusa
abria a cortina
acho que é mentira

pode ou não pensar que era sua voz em mountain hill
a uma velocidade de 1 km/h ou mil. antes
de voltar para a Irlanda já começara a perder. entende
que só depois de o blindex esfarinhado contra a
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça
contra o blindex, mas era apenas parte
do trajeto, não tinha como calcular as noites ou linhas
em que passaria.

“como extrair o áudio de uma imagem
congelada” era a etiqueta que colava nas paredes
para tentar descobrir como chegar com precisão
e ao fundo a voz pela fresta
a ordenar este livro:

agora nessa contramão
agora chega
agora é a sua vez

agora estamos em movimento
agora pouco sentimental
agora sou profissional
água

água na boca
agulhadas
ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos
depois com a imagem ainda mais viva
quando o quarto está às cegas
as cartas
as cartas, quando chegavam
as lupas desistem
as mulheres e as crianças
asas batendo
atravessa a ponte
atravessando a grande ponte
atravessa vários túneis da cidade
autobiografia. não, biografia
aviso que vou virando um avião
azul deixo as chaves soltas no balcão
azul que não me espanta

(do livro *Um teste de resistores*, 2014)

MARÍLIA GARCIA – Formada em Letras e doutora em Literatura Comparada, é poeta, tradutora e editora brasileira. Publicou os livros *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify, 2007), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), *Um teste de resistores* (7Letras, 2014), *Paris não tem centro* (7Letras, 2015), e *Câmera lenta* (Companhia das Letras, 2017).

TRADUÇÃO

OMAR PÉREZ: DESCRIÇÃO PRECISA NO PAÍS DA POESIA

— PACELLI DIAS ALVES DE SOUSA¹

Omar Pérez (1964-) é poeta, tradutor e ensaísta. Foi considerado parte da “Generación de los ochenta” em Cuba e apareceu em algumas antologias que marcaram a escrita e a crítica do período – como *Poesía cubana de los 80*, de Alicia Llarena, e, especialmente, *Retrato de grupo*, organizado por Carlos Augusto Alfonso, Victor Fowler Calzada, Emilio Garcia Montiel e Antonio José Ponte. Sob a designação de “Generación de los ochenta”, um conjunto de poetas nascidos entre o fim dos anos 1940 e o começo dos anos 1960 se agrupou na *azotea* da poeta Reina María Rodríguez, em Havana, que Pérez frequentou em seus vinte e poucos anos: espaço de leitura e aprendizado de filosofia, assim como de discussão sobre a literatura. Ademais, na *azotea* circulavam livros de autores que não estavam nos catálogos editoriais oficiais.

Pérez se graduou em Língua e Literatura Inglesa na Universidade de Havana em 1987. Entre 1988 e 1990, foi um dos fundadores do *Proyecto Paideia* (e posteriormente de *Tercera Opción*), período em que trabalhou também como editor e colunista em “Naranja Dulce” (1989-1990), suplemento cultural do periódico institucional *El Caimán Barbudo*. Em suas palavras, *Paideia* foi um processo: uma tentativa de organização de um projeto cultural que tentou negociar com o Estado um espaço de autonomia para os intelectuais, a partir de uma perspectiva humanista, bastante baseada nas leituras de Gramsci. Os intelectuais buscavam afirmar um espaço próprio de análise crítica frente ao poder. Ademais, afirmavam um desacordo com um “uso reducionista do povo para a cultura”, com as visões teleológicas da história e com a ideia de *hombre nuevo*.

Seu primeiro livro de poesia, *Algo de lo sagrado*, foi publicado em 1996; além do extenso trabalho com tradução, publicou também

[1] Apresentação e tradução por Pacelli Dias Alves de Sousa.

Oíste hablar del gato de pelea? (1999), *La perseverancia de un hombre oscuro* (2000), *Canciones y Letanías* (2002), *Língua franca* (2009), *Crítica de la razón puta* (2010), *El corazón mediterráneo* (2010), *Word* (CD, 2009), *Cubanologia* (CD, 2015), *Tablet A* (2015) e *Filantropical* (2016). ■

PACELLI DIAS ALVES DE SOUSA – Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa desenvolvida sobre a Geração Mariel e a *Mariel Revista de Literatura y Arte*. É membro do grupo de pesquisa Canibal: Grupo de Antropologia do Caribe Global e um dos editores do selo Malha Fina Cartonera. Dedicar-se aos seguintes temas: Literatura cubana; Literatura e homossexualidade; Revistas culturais; Exílio. Contato: pacelli.sousa@usp.br

DOIS ENSAIOS DE OMAR PÉREZ

— OMAR PÉREZ

(Tradução de Pacelli Dias Alves de Sousa¹)

O INTELLECTUAL E O PODER EM CUBA²

1.

Observe o meu passaporte: nos dados pessoais, onde se define “profissão”, reza “escritor”. Ainda que eu não pretenda imitar o Maiakovski, não posso esquecer o sabor, a euforia daquele poema que aprendemos na escola: sou poeta, sirvo ao poder do povo. Em realidade, limito-me a constatar um fato: a República de Cuba reconhece a minha condição de escritor. Ademais, isso tem dois efeitos secundários. Um, que minha mãe se sente orgulhosa; outro, que os policiais na alfândega me perguntem: “O que você escreve?”. “Poesia”, respondo. Em certa ocasião, um certo policial foi mais longe. Ocorreu no aeroporto J. F. Kennedy de Nova Iorque, algumas semanas depois do 11 de setembro: “Que tipo de poesia?”, inquiriu.

— Poesia filosófica.

— O que é poesia filosófica? – insistiu, pondo-me contra a parede. Não lembro o que respondi; não sei o que é poesia, muito menos que coisa é a poesia filosófica, nem tampouco a filosofia, segundo os gregos antigos, a governadora da vida. Nesse ponto de dificuldade, contudo, devo ter respondido satisfatoriamente ante o poder constituído. Não me é ocultado que uma boa parte das verdades são ditas para se sair à francesa. Vocês me perguntarão qual relação há entre ser interrogado por um policial alfandegário de Nova Iorque e

[1] Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo (USP).

[2] Extraído de *Corazón mediterráneo* (2010).

o tema em questão. Em primeiro lugar, o diálogo entre poesia e poder é sempre o mesmo, independentemente da latitude e da circunstância. Em segundo lugar, a situação de um poeta frente ao poder em Cuba não é indiferente à sua situação frente ao poder nos Estados Unidos da América do Norte, e isso que, para um intelectual europeu, por nascimento ou por vocação, possa talvez parecer uma artimanha teórica é, em nossas terras, uma realidade constante há mais de um século. Não se preocupem, dessa vez não vou citar José Martí. Prossigo com o interrogatório:

— Você se chama Omar, é de origem árabe?

— Não que eu saiba.

— Então é muçulmano?

Boa pergunta; no sentido de “abandonado a Deus”, seja Deus o que for, somos todos muçulmanos. Não querendo agravar com considerações teológicas minha situação de poeta procedente de uma terra que a própria nação onde eu acabo de aterrizar considera “terrorista”, respondi que não.

— Então por que se chama Omar?

— Minha mãe, em homenagem àquele grande poeta, não árabe, mas persa, Omar al-Jayyam, deu-me seu nome.

Persa, árabe ou cubano, ateu ou crente: poeta, sempre suspeito ante o poder constituído. Entretanto, depois de alguns interrogatórios, com o passar do tempo me deixou seguir o meu caminho em paz.

2.

Sempre que regresso a Cuba, volto intensamente à condição política fundamental: a vida diária. Percebo o imperativo de ordenar o discurso político, e poético, não a partir da crítica ao poder constituído, e sim da observação do modo de vida das pessoas, começando pelo meu. Entendo que é essa observação que enaltece o humano como ser e o prepara para modificar a realidade. Sua realidade. Nesse processo, não sou o objeto passivo de algum poder exterior a mim que me diga o que devo observar e como, o que devo modificar e de que maneira. Como poeta, aqui e ali, sou o senhor da minha própria realidade. Ilusão? Romântico? Já o tinha dito Púchkin, que não foi nem impune nem de todo indefeso frente ao poder: o poeta deve ser um pouco estúpido. Mas não é essa estupidez básica, imemorial de humano-poeta que ofusca ou denigre; nela residem ideais, como o sedimento de nossa vida eterna, e esses são eternamente realizáveis.

Agora, o que é, desde a etimologia, a crítica sem crise? Bem-vinda seja essa crise de sistemas, de discursos, de poderes que é, enfim, a crise de uma civilização toda e de seu modelo de consciência. Sem ela, não nos seria dada ainda hoje a poesia, ainda hoje a reflexão, ainda hoje a filosofia. Quem estará

por cima dela e lançará a primeira pedra? Hoje, chegou-se a considerar um ato normal o lançar pedras, invectivas, bombas. Quem critica hoje deve também saber plantar flores. E, se for preciso, lançá-las. Esse seria o maior ato de poder.

3.

Detenho-me um momento neste ponto: talvez tenham dito que eu tentei eludir retoricamente o assunto da relação intelectual-poder em Cuba? Conheço a censura e outros recursos da terapia política. Não podem dissuadir o poeta que entregou a sua energia a perseguir um estado superior de consciência. Não é culpa nem privilégio de sistema algum ter convertido o poeta em refém da realidade. Ainda quando todos os sistemas, por sua própria condição de sistemas, tenham atribuído em algum momento o perigoso mérito de ter subjugado a natureza toda e, por tal, a natureza humana e a raiz da poesia. Em realidade, foi o poeta quem, em seu impulso mais puro e nos quatro pontos cardeais, decidiu permanecer, cantando, entre os homens; essa força de sua escolha é o que o fez subsistir até hoje entre os perseguidos e os silenciados, aqueles que veremos o sol sair do outro lado da montanha amanhã.

4.

Saio para caminhar; já sei, a cidade devastada que todos viram nas páginas de *Le Monde Diplomatique* e em *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders. Deixo meu filho na porta de uma escola reformada, um antigo armazém de bens apreendidos pelo Estado. Segundo o qual o futuro do meu filho está garantido. Segundo o meu instinto de pai e de poeta, seu presente não é menos incerto que o de todos os habitantes deste planeta em ebulição, nosso vulcão de cada dia. O preço do noni, a fruta prodigiosa que, segundo dizem, possui 101 propriedades curativas, é de 5 pesos por unidade no mercado estatal e de 7 na tenda do verdureiro. As garotas com as quais tropeço pelo caminho são tão vivazes como de costume, como “perlas preciosas, adorno de ilusión...”; no Malecón, uma típica estampa do socialismo latino: um homem, sob o mando da escavadora, trabalha, e 19 homens o observam. Não são curiosos, são pedreiros e chefes de obra: esses gesticulam dando ordens, aqueles permanecem absortos em contemplação. Um inclusive se apoiou no muro, reclinou a cabeça na perna de um colega e fuma. Marx e Lafargue, padre e genro eternamente conciliados: o direito ao trabalho e o direito à preguiça em unidade dialética.

Por outro lado, aqueles que desde os *think tanks* do Ocidente cristão-materialista determinaram que Cuba seja um país pobre professam não só um materialismo dissimulado e fundamentalista, mas também uma visão limitada e, por sua vez, pobre da matéria-espírito em desenvolvimento e movimento.

Porque a matéria-espírito não é só objeto, sua liberdade não é só arbítrio e sua realização não é só gratificação.

5.

Quem disse que todo o real era racional, um ideólogo a serviço de um partido ou um poeta a serviço da publicidade? Na propaganda para o uso da sociedade do capital prima o chamado a um *carpe diem* individualista: *be yourself*. E, inclusive, segundo observo em uma mureta no aeroporto de Amsterdam, *be a tiger*. Não deixe que outros consumam por você, aqui e agora consuma qualquer coisa, mas consuma VOCÊ. Na sociedade mais austera que nos coube aos cubanos viver, a propaganda tenta ativar outras regiões da consciência. Verbigratia: as ideias não podem ser derrotadas, as ideias são imortais etc. *Platón dixit, Marx dixit*. Há, ademais, uma palavra na qual coincidem a propaganda mercantil e a política: revolução. E outra ainda na qual desembocam todas as mensagens e valores ideológicos, econômicos, místicos e luxuosos: energia. Mistério supremo de nossa irrealidade.

Como indivíduo, como poeta e, no sentido helênico, como idiota, vejo a ambos os chamados como simpáticos e estimulantes. Cheios de graça, vazios de sentido. Graça e sentido; encontra-se aqui um dos pontos de guinada nos quais o intelectual pode atuar frente ao poder e no seio social. Proponho combinações:

Be yourself, las ideas son inmortales.

Sabe-se que para dialogar com o poder de maneira direta são necessárias melhores ferramentas que o engenho verbal e conceitual que subjaz toda poesia filosófica e que, no fim das contas, não nos falta nem trabalho nem matéria-prima: como voltar a encher de sentido essas duplas, se não de contrários, sim de malcuidados conceitos que herdamos de nossa civilização decomposta: messianismo e produtividade, poupança e dignidade, futuro e morte, honestidade e democracia, revolução e consumo. Revolução: hoje te nomeiam em comerciais nas quatro esquinas do mundo, aleluia! ■

CORPO, SOMBRA, UMBRAL³

Um indivíduo, ao avançar temerosamente por um sendeiro aparentemente pouco frequentado, sente em suas costas a proximidade de outro corpo que se acerca por cima com uma velocidade tal que não lhe deixa tempo, não para virar-se e observá-lo, sequer para reconhecê-lo, uma vez que esse corpo o ultrapassou. Contudo, em um gesto instintivo, quem sabe se esquivando ou num impulso, conseguiu roçá-lo e em sua mão ficou por um instante o rastro iridescente desse encontro. Em sua dimensão originária, a poesia é esse gesto e seu rastro, a escritura poética, a precária descrição de ambos.

Em sua compostura numinosa, o corpo que cobre concede ao corpo coberto a possibilidade de uma manifestação na qual se reúnem, como se fosse pela primeira vez, a alegria do maleável e a rigidez do hierático, a liberação e a angústia, o jogo e a oração. A princípio, o desconhecido nos fará rir e reagir ao mesmo tempo, e nesse instante a nostalgia alcança a sua incandescência máxima e a plenitude, o seu momento mais vertiginoso: a poesia é uma piada trêmula.

Poderia ser dito que o apontar com demasiado entusiasmo para uma condição física mais bem do que para uma condição espiritual da poesia gostaria de circunscrevê-la ao senhorio do corpo, levá-la com força ao domínio de outras técnicas que pareceriam excêntricas com respeito àquelas da escritura, vê-la diminuída pelo transe de uma meditação irreproduzível ou, por assim dizer, de uma “arte marcial”.

O teatro nos lembra aquilo que de ato – e certamente de ato marcial – tem a poesia. Natureza e poder criativo vão de mãos dadas quando, pela arte do ator, o fogo que consome o individual ilumina a humanidade. Martí fala sobre a “estrela que ilumina e mata”, Craig professa a equação do ator “mais fogo, menos egoísmo”, Shakespeare diz que o céu faz conosco o que fazemos com as tochas que “não se acendem para si mesmas”. Na intensidade do desapego que a constitui, a operação poética não está longe do *riken no ken* que propõe o tratado de Zeami: “o olho do ator que se vê a si mesmo à distância”.

Na busca de um espaço propício para o seu florescimento, no equilíbrio entre a tensão e o relaxamento em que se desenvolve, em sua submissão aos imperativos da concentração, a escritura poética deixa entrever a sua agonia, logo também a sua agonística, e unicamente nesses combates o “homem de letras” e o “homem de armas” vêm a ser a mesma coisa; em tais encontros, ainda quando a supremacia do literário, compulsão pela letra, contribua a

[3] Extraído de *La perseverancia de un hombre oscuro* (2000).

fazê-la esquecer, dissipam-se assuntos que vão além da escritura mesma e sua aplicabilidade.

A desmesurada celebração que a cultura faz do mundo escrito a despeito daquilo que o antecede, e ultrapassa, fez com que passemos por alto o seu caráter impermanente; Quem deixa óbvio o fato de que o poema é apenas a descrição termina por oferecer com pretensão ontológica à descrição de descrições anteriores: ou seja, a literatura. Dessa ontologia de uma escritura alienada de seu momento originário à paixão linguística ou filosófica, não há muita distância.

As disposições classificatórias, que são tão mais arbitrárias quanto com mais esforço aspiram à precisão, e que em algum momento pareceram, em sua brutal aceitação da competitividade, ser típicas da “cultura de massas”, fazem-se notar agora com energia excepcional no proceder da “alta cultura”: com as tipologias, com as vanguardas, com a hiperinflação da filosofia que está em todas as partes menos ali onde são requeridas, com as condecorações e os *curricula*, a cultura se entrega ao afã da distinção; segundo esta, diferença e novidade se unem para certificar a autenticidade, e a autenticidade seria então um sinônimo do superior, sempre que possa ser submetido à interpretação e à mercantilização. Daí que a poesia, incluída na literatura, tenha passado, por uma parte, a ser um componente que a cultura pode desbordar em doses prudenciais em outros compartimentos como a cibernética ou a publicidade ou, por outra parte, um composto estético sujeito à reprodução em forma de artefato ontológico: o livro. Não deve soar estranho se a poesia se ausenta do objeto que deve legitimá-la: frente à interpretação do “inefável” e à reprodução mecânica do “único”, ela evita os seus próprios documentos.

Na peculiar conjunção das perguntas “quem” ou o “que eu sou?” e na obediência às regras do jogo escritural, o poema cria a sua pessoa. Dado que essa conjunção depende da “presença de ânimo” de um sujeito simulador que busca uma coisa enquanto finge se ocupar de outra, deve-se falar da natureza disjuntiva do momento poético, de sua dimensão teatral, sua ironia sincera. Dessas significações do ato da escritura há muito a se investigar. Artaud tinha o costume de levar a cabo o seu *ato*, batendo em uma fenda com uma faca ou, segundo o caso, com um martelo, enquanto aplicava o seu “sistema de respiração e cantoria”. Cantoria que é ocioso reproduzir aqui, pois o próprio *ator* avisou que não servia de nada se não era lançada de golpe, escrita assim não diz nada e não é senão cinza.

A pretensão de pôr em escrito aquilo que só pode ser atuado pode chegar a ser exagerada se a escritura não é efetuada em sua ambivalência de redação e representação, se nela “*ata*” e “*ato*” não se reencontram nas origens; daí a radicalidade do transe, daí a gravidez que comporta o dar por fato o sempre incriado: escreve-se a poesia não porque alguém seja poeta, mas para aspirar a sê-lo.

Porém, uma vez que a escritura tenha deposto sua declaração, o sedimento do poema fixará o seu destino ao mesmo tempo que escurecerá a sua procedência: aberto, sim, à interpretação que tenta reanimá-lo somente desde a letra, o poema mostra em realidade um umbral intransponível, como lembrava um alquimista, “o queijo não pode voltar a ser leite”.

Não será a interpretação, mas a representação aquela que pode dissolver o mundo escrito; na mediação do ator-poeta, ativa-se a memória de um corpo impessoal, o sinal de partida para essa visão que leva do dito ao feito. Na interdependência *atual* de corpo e pensamento, um pensamento sem tempo é despertado.

Posto que a escritura é uma personificação, ela leva consigo o germen do impessoal que a antecedeu, seja no mundo dos sentidos, seja na condição profética, o poeta efetiva aquilo que não é, amplifica e tece; relaciona-se. *Matthewame* é a voz huichol que qualifica esse instante do poeta: “o que não sabe e vai saber”.

A poesia se separa do propósito, às vezes brusca, às vezes imperceptivelmente, sai do discurso da objetivação, como quem, prescindindo de atributos, suspendendo o compromisso com as circunstâncias e esquivando a compulsão do futuro, gostaria de atuar menos e dizer menos do que é sabido para representar aquilo que não se sabe.

Se o objeto poético é, em realidade, a sombra que a poesia fez projetar-se ao redator, então observaremos sob uma luz diferente a situação em que a Cultura a acomodou, perceberemos a superstição literária e as suas imagens: livro e receptor, autor e circunstância. Quando é percebido o construído em seus cimentos, a poesia prescinde de seus simplificadores; o poeta, de seu alibi.

A comunhão supersticiosa com o social requer do poeta que ele carregue suas tarefas ao terreno cada vez mais vago da utilidade, uma vez instaurado o culto da circunstancialidade, os especialistas em redação estão sujeitos à prática das opiniões, essas mesmas opiniões que nunca chegam ao ponto; o poeta participa de tudo com um tal de não participar de nada, estuda filosofias e expõe a sua personalidade nas reservas culturais. Quando o pan-esteticismo inerente à modernidade ditou que a poesia pode ser encontrada em todas as partes, esqueceram de acrescentar que não se deixaria ver ali onde é mencionada com interesses.

Para a percepção da poesia e para a sua emanção, a escritura poderia dispor, com a licença do mestre Eckhart, de um instrumental místico: uma cumbuca de água, o sol e um espelho. Na massa de água que contém o espelho, o sol se apresenta em uma manifestação dupla: energia projetada e imagem verdadeira, porque, no corpo fecundo do espelho, o sol se reproduziu, sem que por isso, e essa é a maravilha da poesia, nem espelho, nem sol, nem água deixaram de ser o que são.

O poeta e o herói têm em comum um destino de silêncio. O sujeito de ouvidos persuasivos persegue a pausa na qual todas as linguagens se unificam; por isso, disse Gottfried Benn, “os poetas devem saber calar”, ou seja, saber morrer. Não há imagem como a do guerreiro que, na visão de Durero, cavalga em companhia da morte; “eu imito” – disse Artaud – “um guerreiro estupefato, deixado só nas cavernas da terra”, e prepara-se para morrer sentado, como um samurai: “disse tudo o que tinha que dizer”. Donos no silêncio último da palavra original, o poeta e o herói falam no mutismo de suas ações.

Descrição precisa do país da poesia, “país do espelho”, no qual nos olhamos e, através do espelho, olhamos. A Rainha de Copas explica à Alice a essência da ação poética: “você deve correr tudo o que possa para ficar no mesmo lugar”.

“Se quiser chegar a outro lugar”, acrescenta a Rainha de Copas, “deve correr pelo menos duas vezes mais rápido”. Quando a poesia não quer chegar a nenhuma outra parte, a imobilidade é uma ótima velocidade. ■

CRIAÇÃO

OMAR PÉREZ – Poeta, músico, tradutor e ensaísta residente em Havana, Cuba. Publicou *¿Oíste hablar del gato de pelea?* (1999), *La perseverancia de un hombre oscuro* (2000 – Premio Nacional de la Crítica), *Canciones y letanías* (2002), *Lingua franca* (2009), *Crítica de la razón puta* (2010 – Premio de Poesía Nicolás Guillén), *El corazón mediterráneo* (2010), *Word* (CD, 2009), *Cubanología* (CD, 2015), *Tablet A* (2015), *Filantropical* (2016) e *Veneno o del hábito del prejuicio* (2019). Além de diversos textos e traduções publicados em distintos livros e revistas, foi um dos fundadores do grupo de intervenção cultural *Proyecto Paideia* (1988-1990) e editor da revista *La Naranja Dulce* (1989-1990).

POEMAS

— SAMANTA ESTEVES

I

Não, fera, não volto mais às letras
que corroem feito cal.

Impossível neutralizar essa matéria.

Não milito mais.

E não movo dessa cena:

uma dança descansa sobre a cama
e uma sina me faz.

Era um trem sem gana – parador – e o telegrama
anunciava numa língua desconhecida:
nem todas estão mortas, moribundas.

Não, fera, não tem mistério. Nessa cartola
não há nada que no fundo eu não tenha
desistido de contar.

Coração põe na mala. Põe na mala.

Põe na mala.

Doce coração cleptomaniaco.

Não me alcança mais.

II

jornal íntimo

meu olho tem um ponto cego
fica lá onde a luz não chega
subtrai a imagem

nesses dias, eu nem vejo:

penso nos mosquitos,
na larva depositada a água
que ficou parada

meu bem, há um caderninho
que nunca escreveu notas

uma carta que desistiu
de dar recados
nesses dias, uma ausência
branca, leitosa – pouso a vista
na janela: perco o furo
é lá fora, no contrafluxo:
onde não noticio nada e
sem bravata, coração,
aumento o preço

III

destruir, dit-elle: não deixar pó
pedra sobre pedra calcar o real
erguer o real e profaná-lo
dissolvê-lo em palavras

IV

queria tanto levar jeito pra poesia
engajada
ter habilidade de cantar a coragem
queria falar de mazelas
de batalhas que inauguram
bravuras
e no entanto fui talhada
pra poesia clivada
pra fissura
não posso falar senão
da fratura
do buraco dos desvãos
que habitam rasuras
vácuos
na esperança
de que quando as revoluções
vencerem
me chamem pra compor
doçuras lacunares

V

Barthes relido

saber que não escrevemos
para o outro
saber que essas coisas que vou
escrever agora
jamais me farão amado
de quem amo
saber que a escrita não compensa nada
que ela está precisamente ali
onde você não está
– é o começo da escrita. ■

SAMANTA ESTEVES – É poeta e graduanda em Letras na Universidade de São Paulo. Arrisca versos desde criança, tendo publicado *Estilhaço*, em 2017, pela Editora Patuá (disponível para venda no *site* da editora). Tem experiência na área de Letras Modernas com ênfase em teoria e crítica literária francesa, tendo estudado a produção ensaística de Barthes e sua relação com a escritura literária de Ana Cristina Cesar. Atualmente, aprofunda a reflexão sobre Barthes em iniciação científica contemplada pelo CNPq. Mantém a página *Estilhaços*, em que divulga seus trabalhos no Facebook. *Site*: <https://www.facebook.com/poesiatrincada>. Contato: samanta.nagem@usp.br

HOMÔNIMO / MEMÓRIAS DO CÁRCERE

— ZAINNE LIMA DA SILVA

HOMÔNIMO

estupro não é uma palavra
que eu trate em verso
mas apenas em prosa

é esse assunto que exige
o mastigável, liquefeito, processado
papinha de micro-ondas

ninguém quer ver estupro
saindo da boca de bebê
nem de idoso
muito menos de boca de pastor
no meio de uma oração

não se diz bom dia com estupro
nem boa noite, eu te amo
bom te ver novamente

estupro não aparece em música
em performance artística
quadro de parede

não aparece estupro, inclusive
em livro de escola, no primário
secundário, universitário, no magistrativo
não aparece

estupro não aparece no hino nacional
no à bandeira, menos ainda
em comício nem proclamação

jamais aparecerá, que esteja registrado
anteontem era natal
ontem, carnaval; amanhã é páscoa
depois de amanhã é são joão
dia das crianças, não há para que falar de estupro

jesus nasceu, cresceu
ensinou, fez milagre
dividiu o pão, os peixes
o chicote e o perdão
morreu, ressuscitou
e nunca foi estupro

estupro

é substantivo, nunca verbo
as irmãs não foram estupradas
as vizinhas também não
nem mesmo as quengas

nunca ouviu-se falar
de um homem que conhecesse
um estuprador
e de um homem que dissesse
eu estuprorei uma mãe de santo?

o Brasil nasceu do estupro
e eu mesma só não nasci
porque houve aborto legal e gratuito
ainda no século XX

(a que pátria pertence o sexo consentido?
a qual o amor?)

estupro
palavra que enrola a língua
do pobre e do rico

escrevo aqui para que não haja dúvidas

eu fui estuproada.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

amei homens
cujo prazer era gozar o silêncio
principalmente quando deviam explicações
para eles silenciar era uma escolha
um repouso para quem o direito do dizer
esteve sempre e sempre garantido

eu descobri o poder da garganta
para que calar se estive muda nos corpos
de minhas tetra tatara bisa avó
se estive quieta em Eva e em Maria
se meu único som legítimo fora o gemido
de choro dentro de um navio negreiro

o silêncio para mim é cárcere
não fico quieta não ficarei
gritarei cada vez mais alto em prateleiras públicas
forrando os livros com os meus nervos
de aço sim mas humanizados e raivosos
furiosos desvairados excelentemente polidos
no uso poético de cada palavra minha

se um dia me calar será em fogueira de papéis
censura aniquilação do pensamento da expressão
ainda depois de morta
estarei cá em meus livros a falar
sobre memórias de libertação. ■

ZAINNE LIMA DA SILVA – É autora de *Pequenas ficções de memória*, publicado pela Editora Patuá (2018). Possui textos nas publicações *Jovem Afro* e *Cadernos Negros* (Quilombhoje); *Raízes* (Ed. Venas Abiertas); *As coisas que as mulheres escrevem* (Ed. Desdêmona); *Nem uma a menos* (Editora Versejar – no prelo); *Projeto Sutura #1*. Contato: zainne.matos@usp.br

29 DE JUNHO DE 2019

— MIKHAEL DE OLIVEIRA SIMÕES

“Ele me fodeu como eu queria, mas não foi o suficiente”, escuto do meu quarto enquanto digito para o Hugo; cara, me adianta 100 reais pela coletânea, passo amanhã para pegar. Ele visualiza, mas sei que no instante seus olhos declinam noite adentro sem fazer concessões. Precisamos escrever, ele me diz, criar uma mitologia em torno de nós, os anti-heróis provincianos. Muito simples, como o Kerouac fez com Lowell, faremos com Jundiaí: nada menos do que botar esta cidadela na rota mundial da literatura. E o tesão? As tentativas não passam de meia dúzia de relatos duvidosos, tento dizer. Sobram nomes de arquivos no meu notebook: diário-das-cartas-não-escritas doc., diário-dos-sonhos-eroticos doc., diário-das-punhetas-imaginarias doc., diário-das-nostalgias-de-um-auto-exilado-apos-esquecer-propositalmente-o-rostro-do-Pai doc. Transcrever alguns áudios também é um bom contratempo para acalmar qualquer pretensão de linearidade e certeza.

Hoje sonhei com a Evelin. Estávamos em uma casa colorida com corredores largos. Havia uma espécie de ritual doméstico em que o objetivo era conviver despreziosamente, como se a única regra, não declarada por ambas as partes, fosse seguir os próprios impulsos. Não demorei em perceber que o ambiente era condicionado, já que não havia liberdade de ir e vir pelos cômodos da casa. A intriga estava definida em um ciclo de revelações não necessariamente catárticas e um tanto sufocante para personagens planos. Previ todas as possibilidades de movimento e perdas que cada um de nós identificaria no decorrer dos atos e logo me desanimei. Os rostos se avivavam segundo a vontade de um narrador indelicado. Passaram-se poucos dias na casa até, enfim, eu reter a melancolia; entrei em uma sala de espelhos e só vi pés de cadeiras e mãos em silêncio. Pedi licença e me levantei. Evelin ficou.

Cara, enfatiza o Hugo, me envia seu texto, vou mostrar para o André, o dono da editora que publicou meus haicais. Ele tem potencial para explorar nosso trabalho. Só vai faltar um diagramador e então vamos publicar um livro a cada dois meses. Tudo bem, mas me deixa falar algo: são 20 CDs acompanhando os fascículos em perfeito estado. Guardei exclusivamente para você, não venderia para outra pessoa. De irmão mesmo, preciso do dinheiro e você sabe. Um nome é sempre uma promessa, degusto depois da oração. Só o do Chet Baker que está um pouco riscado já que o inverno de 2014 foi muito longo, era tudo recente e eu ainda não sabia ouvir música direito. Acho que não

preciso mais dele. Você é meu irmão de escrita, ele me lembra de novo, vou te ajudar no que for preciso: vamos render essa cidade, tomá-la de assalto. Você já percebeu como a cerveja está cara?

Enquanto o Hugo Viela está digitando eu releio algumas passagens do meu diário em busca do início da despedida. Confesso que foram poucas as vezes em que me comoveram os fins de anos, as festas de aniversário e os velórios de família. Ser ausente me deu a oportunidade de pouco ligar para as minúcias da morte e os costumes instantâneos de felicidade. Hoje meu propósito se abrevia apenas em ser sintético enquanto eu escrevo. Saber que coração e palavra estão alinhados e que o tempo é a história em ação. Escrever, alguém mais vaidoso me diz, precisa ser hábito sem a dor do receio, ato que não oscile entre metáfora e fracasso, mas que reconheça em si a força de qualquer impasse. Que meu personagem escape a todo instante não como problema de coerência, mas reflexo de um tempo inesperado para o sujeito. Esses, talvez, eram meus únicos votos para 2019. Não só isso, recordo-me que no final do ano assisti novamente *No Intenso Agora*, creio que pela quarta vez, com o detalhe de ter que parar no meio do filme para ouvir os fogos. Um homem maltrapilho parou em frente de casa, olhando as cores negras no céu. Chamou-me atenção quando ganhou um abraço da vizinha, recebeu junto um deus te abençoe e dois pedaços de pizza. Nem reparou que eu fumava logo ali na garagem e observava a ação com um desdém narrativo. Que contraditório é desejar qualquer coisa a alguém nessas condições. A beleza é o que não pode ser antecipado, alguém disse naquela noite. Reescrevi o primeiro parágrafo da novela *Ainda é inverno*, Camila ciente dos rastros que devo deixar para os meus biógrafos. Algo sutil, um nome de rua ou de um clube do bairro que fechou há 30 anos, talvez uma frase de canto de boca lido na tela escura do celular: “ao seu lado sou o que não gosto de ser”.

Tive uma série de iluminações hoje. Escreveremos microrrelatos, instantâneos da província, diz Hugo Viela enquanto continua escrevendo seus poemas incitando o terrorismo poético. Às vezes me incomoda a indefinição da poesia, outras, o tom eufórico que não titubeia quando chove. Sinto-me alheio à leitura desses objetos poéticos que organizam seu mundo. Os poemas alcançam uma quantidade de reações razoáveis e positivas. Está tudo bem. Nenhuma ficção é absoluta, li hoje em um texto do Rolando Sanchez Mejías. É difícil enxergar as nervuras da teia e não cantar seu juízo. Não consigo entender onde está a potência das escritas que logram pelo contrapé. Prefiro ficar aqui, na incertidão, no não lugar. Claro, como leitor ideal eu percebo perfeitamente o jogo de sedução, mas que escritor realmente se importa a ponto de trocar suas receitas de remédio por páginas em branco? Ainda parafraseando o autor cubano, eu somente escrevo para não ser marionete do coração.

“Quero que me coma inteira, com todos os tapas e mordidas que puder me dar.” Eu preciso de um emprego decente, penso cerceado pelas paredes.

Os outros 100 você me paga em julho. É uma boa introdução, de Billie Holiday a Chick Corea. Eu não ligo, tô desapegando. Nem parece, mas o tom amarelo da capa lembra a todos que 2014 foi um ano longo. Meu maço está no fim e eu preciso comprar outro, é isso. Bom, tem as aulas no Centro de Línguas, no próximo semestre quero colocar você lá dentro. Dividimos o salário. Setembro, marca aí. Certo, nos vemos amanhã?

Todos dormem, enfim. Já são perto das 4 horas da manhã e estou empolgado com uma entrevista do Deleuze sobre história e acontecimento. Tomei um Ban-chá e sem açúcar tem gosto de terra. O pensar no objeto foi produzido por um sentimento de transgressão, como se meu olhar fosse unicamente uma experiência temporal sujeita a um saber e poder socialmente dominantes. Guardei que há uma necessidade, nas palavras do filósofo, em se desprender das condições designadas pela história. O acontecimento em seu devir escapa e os movimentos da escrita devem ser máquinas de guerra para produzirem novos espaços-tempos. É a fuga do sentido latente das palavras, é uma rede de presentes que não deixaram ainda de ser possibilidades. O devir é o intempetivo, o que me faz pensar se a própria poesia não pode ser entendida como um eterno devir, como um novo acontecimento, como um processo de acontecer. Os poetas deveriam justamente renegar essa sorte, ou considerá-la apenas como cenário de um jogo de tensões que logo estará desatualizado. No mais, é preciso não se levar a sério, como se diante de nós – na verdade, é só um eu um pouco mais expansivo – emergisse um sem-fim de veias prestes a romper, e na explosão desses velhos fios fosse possível lembrar-se ou tornar-se enfim seu próprio destino. Disse um último adeus ao Coltrane, Miles e toda a turma do sopra, bati uma punheta e agora vou dormir profundamente nesse domingo. ■

MIKHAEL DE OLIVEIRA SIMÕES – É escritor e mestrando do Programa de Literatura Hispano-americana da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. Publicou *Oscilações* pela Editora Penalux (2020). Contato: mikha.oliver@gmail.com

EPOPEIAZINHA

— JONATAS APARECIDO

Posszinha! Eu é a posszinha da mamãe! Mas meu nome é posszinha não. É Gabriel. É nome de anjinho o nominho meu. Eu é a posszinha da mamãe porque ela dizia que eu é a posszinha pequetitinha dela.

A mamãe tem nome de flor! Rosa! Ela dizia que me amava! Assim ó, do tamanho do mundo! Outro dia eu perguntei o que é amar. Aí, ela disse que era quando o coração da gente bate forte e rápido e dá uma vontade de abraçar, e abraçar e abraçar.

Eu gosto quando a mamãe me abraça porque eu sinto o coração da mamãe batendo dentro do meu peitinho. Me dá uma vontade de gritar e pular e rir um tantão. Teve um dia mamãe perguntou como é que pode caber tanta alegria dentro de uma posszinha tão pequetitinha. Aí, eu disse que a mamãe era grandona e quando o amor da mamãe batia dentro do meu peitinho não cabia e derramava num tantão de risada. Aí, a mamãe também derramou de rir. De vez em quando, eu acho que o meu amorzinho também não cabe no peito da mamãe.

Mas eu acho que tristeza, sabe, é quando não tem ninguém pra abraçar a gente. Aí o peito fica vazio, sem nenhum amorzinho batendo dentro. E de tão sozinho o olho faz chuva pra abraçar o coração.

Porque, sabe, outro dia eu fui lá na casa do vovô. Eu, mamãe, papai, juntinho. O vovô mora pertinho lá de casa, mas a rua do vovô é grandona e continua indo láaaaa pra frentão. Não dá nem pra ver onde acaba, nem quando o papai me leva de cavalinho. O vovô fala que essa rua, de tão grandona, só acaba lá no fim do mundo. Na frente da casa dele, também tem um terreno, sem casa nem nada, que só tem flor. Tantão assim de flor. A casa do vovô é legal porque ela também é grandona, e ele conta que é um labirinto, um lugar que todo mundo fica perdido só pra brincar de esconde-esconde. Eu gosto de brincar de esconde-esconde. Vovô diz que esconde-esconde é quando a gente fica um pouquinho perdido só pra sentir saudade e procurar todo mundo de novo. Ele conta que escolheu nunca deixar de ser criança, só pra poder brincar de esconde-esconde, pra sempre.

Daí, quando a gente chegou lá na casa do vovô, ele me abraçou e riu um tantão e disse que era pra gente brincar de esconde-esconde. Mas o papai e a mamãe falaram que, antes de brincar, era pra eu fazer o para casa da escolinha primeiro. Essa hora vovô fez carinha triste. Eu corri e abracei as perninhas dele

e falei pro vovô não ficar triste, que eu emprestava pra ele as minhas risadas. Aí todo mundo começou a rir, sem nem querer mais parar. Sabe, tem hora que eu acho que o meu amorzinho também não cabe no peito deles.

Então, todo mundo combinou que eu ia fazer o para casa, pra depois poder brincar. Daí, eu e a mamãe sentamos na mesa pra fazer o para casa, e papai disse que ia fazer uma surpresa pra hora que eu acabasse. A mamãe, sabe, quando explicava as coisas, falava tudo de um jeitinho que eu entendo. Ela leu a folha que a tia da escolinha deu e contou que eu ia fazer duas coisas. Primeiro, tinha um monte de desenhos e eu tinha que escrever embaixo qual o nome do desenho. A mamãe mostrou um desenho e perguntou o que era. Eu falei que era pato. Aí ela pegou na minha mãozinha e ajudou a escrever. Ela apontou outro desenho e eu disse que era uma flor, igual a mamãe. Ela pegou na minha mão de novo e ajudou a escrever. A mão da mamãe era tão quentinha e cheirosa que dava vontade de nunca mais parar de aprender a escrever.

Teve uma hora que tinha um desenho de um homem com barba em cima de uma nuvem. Eu falei que o nome daquele desenho era Deus. Aí, mamãe pegou na minha mãozinha e escreveu, falando bem alto, DEUS. Nessa hora, mamãe me perguntou o que era, porque eu dei uma risada. Eu contei: "Legal, né, mamãe, quando a gente escreve, tem 'eu' dentro de 'Deus'". O olho da mamãe brilhou, que nem se ela tivesse achado uma coisa que tivesse procurando fazia um tempão. Naquele dia tava tudo meio esquisito, porque a mamãe Rosa parecia que tava muito cansada desde a hora que a gente chegou. Mas, mesmo assim, ela falou que eu era uma possoinha muito inteligente. Aí eu disse que eu era pequetitinho e ficava mais fácil ver as coisas pequenas dentro das coisas grandes.

Depois que eu falei isso, ela começou a me contar uma história, falando que a gente era muito igual a Deus. Quando ele inventou o mundo mesmo, fez que nem eu respondendo o para casa. Ele desenhou o mundo todo, pra poder falar que era bonito, porque Deus era artista. Mas só quando ele começou a falar o nome das coisas é que elas começaram a existir. Foi aí que Deus começou a contar o faz de conta do mundo. Sabe, a mamãe contava mesmo as coisas de um jeito que eu entendia.

Depois que a mamãe contou a historinha, eu tive que fazer a segunda atividade do dever. Na folha, tinha duas palavras, e eu precisava desenhar a primeira coisa que eu pensasse quando visse as palavras. A primeira palavra que a mamãe leu era "amanhã", só que eu não sabia direito o que significava. Aí ela me disse que "amanhã" era quando a gente dormia e acordava no outro dia. Nessa hora, eu pensei que, de noite, quando mamãe arrumava minha cama, ela tava preparando o amanhã. Então, sabe o que eu desenhei? Eu me desenhei acordando na cama, com a mamãe de um lado e o papai do outro.

A outra palavra que eu tinha que desenhar era destino, mas eu também não sabia direito o que era. Mamãe Rosa me disse que era quando a gente

chegava lá na frentão e descobria o que Deus ia contar na historinha do mundo. Precisava da gente dormir e acordar, dormir e acordar, dormir e acordar um tanto de vezes pra ver o que ia acontecer. Só que eu não entendi direito. Mamãe contou o que era de novo, só que eu ainda não entendi por que a gente tinha que dormir um tanto de vezes, e não podia ver agora o que acontecia na historinha de Deus. Eu acho que dessa vez a mamãe também não sabia direito. De vez em quando, na hora que eu perguntava, ela segurava a cabeça, apertava forte e respirava. Que nem se tivesse tentando segurar um pensamento. Uma ideia muito difícil.

Mas eu acho que o papai me explicou o que era o destino sem querer. Na hora que a mamãe tava tentando me explicar o papai chegou, carregando um barco de papel desse tamanho que ele tinha feito. Quando o pai Pedro me deu a surpresa que ele tinha feito, eu peguei o barcão e perguntei pra que servia o barco. Ele respondeu que o barco servia pra levar a gente onde quisesse ir, mesmo um lugar muito longe. Mas, enquanto a gente não chegasse, o barco virava nossa casa e virava também o nosso caminho. Assim, dava pra conhecer um tanto de lugar, até o fim do mundo, onde o papai ia todo dia. Na hora que o papai falou isso, eu fiquei numa vontade de rir um monte, que nem se eu adivinhasse o que o papai tinha falado. Igual quando a gente acha alguém no esconde-esconde. Daí, eu corri e desenhei um barco embaixo da palavra destino. Sabe, papai tem nome de pescador, Pedro, só que ele fala que é pescador de viagens. Papai diz que ele trabalha de viajador, dirigindo um caminhão. Ele conta sempre que o caminhão chama assim porque é pra fazer um caminho grande, que tem que ir lá no fim do mundo.

Na hora que eu tava fazendo o para casa, já tava até esquecendo a brincadeira de esconde-esconde. Mas, quando eu tava acabando o desenho, o vovô veio correndo e falando bem, bem alto se eu já tinha terminado esse para casa. Tava na hora de brincar de esconde-esconde, então. Ele me pegou de cavalinho e me levou até onde a gente começou a brincar. O vovô chama Lúcio, mas a mamãe chamava ele de criação arteiro, porque ele faz arte toda hora. Sabe, parece que a mamãe é que fazia as coisas existirem, o papai ensinava os caminhos e o vovô fazia tudo virar arte.

Pra começar o esconde-esconde, vovô Lúcio disse que eu tinha que tampar os dois olhos e contar. Vovô tava rindo muito naquele dia. Ele tava rindo muito mais do que sempre ri. Desse tanto. Mas, na hora que eu olhei pra mamãe, eu senti meu coraçãozinho ficando pequeno, porque ela tava olhando de um jeito triste! E aí eu perguntei pra ela por que ela tava com cara triste. Mas o vovô veio, rindo muito, muito, e falou que não era nada. Era só uma dor de cabeça, porque fazia muito tempo que ela não brincava. O vovô contava que gente grande aprendia a ficar bobo, porque parava de brincar e não sabia mais fazer arte. Vovô ria muito, muito. Olhava pra mamãe e disse pra eu tampar os olhos e

contar, porque quando começasse a brincadeira ia ficar todo mundo rindo um tantão. Ele perguntou quem é a possoinha da mamãe? Quem conseguia fazer a mamãe rir se não era a possoinha dela?

Eu balancei a cabeça e falei que tá. Depois eu fechei os olhinhos bem forte e comecei a contar. Eu tinha que procurar um tanto, porque a casa é um labirinto. Aí, enquanto eu procurava, eu pegava o barquinho que o papai me deu e fazia de conta que tava viajando nele. Precisava viajar muito pra poder chegar onde tava o vovô, o papai e a mamãe. A viagem era sempre perigosa porque tinha perigo de ficar perdido num labirinto do tamanho do mar pro resto da vida. Só que era legal porque quando eu demorava a achar eles, vovô, papai e mamãe começavam a assoviar, e eu ia escutando e viajando no barquinho até achar todo mundo. Depois a gente repetia e eu começava a procurar de novo, tantão de vezes.

Mas teve uma hora que eu fiz chuva no coração, por causa de uma dor muito grande, assim ó, que eu nem nunca tinha visto. Já tinha achado o vovô, o papai e ainda tava procurando a mamãe. Eu entrei no quarto do vovô e, na hora que eu olhei atrás da porta, a mamãe tava lá! Daí eu saí correndo pra contar pro papai e pro vovô que já tinha achado a mamãe, só que eu tropecei e caí no chão. A mamãe veio correndo com aquela carinha triste que tava antes de começar a brincar. Que nem se nunca mais acabasse de chorar. O papai e o vovô também chegaram correndo. Mas nessa hora eu comecei a chorar. E chorava e chorava desse tanto. Papai e vovô e mamãe falavam pra eu não chorar, e eu não conseguia parar. Eu olhava pra carinha triste da mamãe, e ela fechava os olhos e colocava a mão na cabeça, que nem se tivesse tentando esconder. Eu chorava alto, e mais alto, sem conseguir parar. Todo mundo falando pra eu não chorar, e eu chorava.

Mas nessa hora pareceu que tudo parou de existir, que Deus desinventou o mundo, desfez de conta. Pareceu que não tinha nem antes, nem depois, nem aqui, nem ali. Pareceu que não tinha mais palavrinha que conseguisse contar o faz de conta do mundo. Nessa hora eu parei de chorar. Nessa hora a mamãe deu um grito tão alto que eu nem nunca mais escutei: "Eu vou fugir disso tudo! Quando eu deixar isso aqui, eu não vou mais precisar escutar esse choro, eu não vou sentir mais dor nenhuma!" Eu fiquei quietinho. Não pareceu nem que era a mamãe. Eu não bati em lugar nenhum, nem machuquei, mas eu senti uma dor tão grande, que nem se eu não conseguisse mais existir. A mamãe tava chorando e o vovô pegou na mão dela pra levar pro quarto. Eu acho que a minha dor derramou num tanto de lágrima, só que nessa hora era só a mamãe que chorava. Parecia que ela queria a dor toda só pra ela pra eu não precisar chorar mais. Eu tentei parar de doer pra ela não precisar mais derramar aguinha, mas eu não consegui. Aí, eu fiquei com muito medo da mamãe querer fugir.

Quando o vovô e a mamãe entraram no quarto, papai me pegou no colo

e me carregou até o quintal. Eu quis ir no quarto pedir desculpa pra mamãe e falar pra ela que não precisava fugir, que eu não ia chorar nunca mais. Só que eu fiquei com medo. Parece que nessa hora eu desaprendi o caminho pra achar a mamãe Rosa.

Na hora que a gente chegou lá fora, o papai me colocou no chão e sentou do meu lado. Ele começou a passar a mão na minha cabeça. Eu acho que ele também ficou com medo, porque só ficava olhando pro chão. Eu perguntei se a mamãe ia ficar de mal de mim pra sempre. Igual se ele tivesse assustado, ele olhou pra mim e falou que ela nunca tinha ficado de mal de mim. O que acontecia é que, de vez em quando, a gente só não entendia o que tá acontecendo. Ele pegou o meu barquinho e contou que tem vez, quando a gente tá navegando lá no meio do mar, que aparece uma tempestade muito forte. Na hora da tempestade, a gente acha que não vai dar conta, não sabe pra onde vai. A gente fica com muito medo. Mas sempre precisa de passar pro outro lado da tempestade, mesmo se tiver com muito medo. Aí eu perguntei pro papai se a tempestade era que nem se tivesse um lobo mau no meio do mar. Nessa hora ele levantou e disse que sim, que era do mesmo jeitinho. Então ele falou pra eu ir correndo lá na mamãe pra ver como ela ia me dar um abraço bem gostoso.

Daí eu saí correndo até lá no quarto do vovô. Quando eu cheguei lá, eu fui andando até a porta bem devagarinho pra mamãe não me xingar. Sabe, de vez em quando, eu acho que gente grande já brincou tanto de esconde-esconde que fica perdido pra nunca mais. Porque eu olhei pra dentro do quarto e escutei o vovô falando alto com a mamãe. Ele disse que era por isso que não acreditava em Deus. Ele falou "o meu Deus sou eu". Que o certo mesmo era ir ele, porque ele já era mais velho. Mas aí os dois olharam pra porta e me viram. Eu fiquei com medo da mamãe gritar de novo, mas ela abriu os braços e disse "Vem cá, possoinha da mamãe!".

Eu fui correndo e abracei ela bem forte. Naquela hora eu senti o amor da mamãe batendo dentro do meu peitinho. Ela começou a me beijar e dizer que me amava. O colo da mamãe era cheiroso, e tão quentinho, tão quentinho, tão quentinho...

Quando eu acordei já era de noite. A gente tinha voltado pra casa e a mamãe tava me colocando na caminha e me cobrindo. Eu aproveitei e pedi pra ela contar uma historinha. Ela começou a contar uma história que tinha lobo mau. Toda noite a mamãe tecia uma historinha pra mim. Quer dizer, ela falava que tecia a historinha, porque contava um faz de conta ao mesmo tempo que tricotava um pijaminha pra mim. Teve um dia, sabe, que a mamãe falou que ia colocar o meu nominho no pijama, Gabriel. Ela contou que quando ele ficasse pronto, ia me esquentar quentinho toda noite. Daí o pijama ia ser que nem se

a mamãe tivesse junto de mim pra sempre. Mas eu falei que ela já tava junto comigo pra sempre desde antes de eu nascer.

Depois de contar um tanto da história do lobo mau, a mamãe parou e disse que terminava no outro dia. Ela nunca terminava uma história na mesma noite que começava, só pra poder ficar um pouquinho pro outro dia. Ela já ia preparar pra me dar boa noite, e eu perguntei por que o lobo mau era mau. Ela respondeu que era porque ele era vazio de bondade. E eu quis saber de novo que, se ele era vazio de bondade, então por que tem “bom” dentro de lobomau? Mamãe parou e ficou pensando. Aí respondeu que talvez fosse porque ele tinha desaprendido de ser criança e não conseguisse ver as coisas pequetinhas dentro das coisas grandes, que nem eu fazia.

Então, a mamãe me deu um beijo e levantou pra apagar a luz, mas eu chamei ela de novo. Mamãe, Deus mente pra gente? Foi o que eu perguntei de repente. Ela quis saber por que eu tava perguntando aquilo, e eu falei que tinha escutado o vovô falando que não acreditava mais em Deus. Depois disso, ela voltou e sentou do meu lado de novo. Minha mãe Rosa contou que não era porque Deus tinha mentido, mas porque tinha parado de falar. Teve um dia que, de repente, Deus parou de contar a historinha da minha vó Perséfone. Desde esse dia, o vovô ficou sozinho naquela casa e foi aí que ela virou labirinto. Ele não queria acreditar no silêncio de Deus, que a vovó não tinha mais nenhum pouquinho de história a ser contada. Sabe, tem hora que eu acho que gente grande tem mais medo de lobo mau do que eu. Deve existir medo que a gente tem que sentir junto, abraçado. Mas sentir sozinho é doído demais.

Então, a mamãe disse que era pra eu dormir pra acordar depois bem descansado e brincar muito. Eu perguntei se quando a gente acordasse já era amanhã. Ela falou que era sim, mais um amanhã. Daí me abraçou e me fez carinho até eu dormir.

No outro dia, o papai foi me acordar sentado na beirada da cama. Acorda, possoinha. Na hora que eu acordei, eu abri um olho que nem se quisesse ver o mundo todo e perguntei pro papai se já era o amanhã. O papai deu um risadão desse tamanho e disse que era. Aí eu gritei: Olha, é verdade! É verdade! E papai derramou de rir.

Então ele falou que era pra gente levantar e tomar café da manhã. Mas, desde antes, eu fiquei querendo perguntar uma coisa pro papai. Antes da gente levantar, eu perguntei se ele já tinha feito a mamãe ficar triste algum dia. Ele respondeu que todo mundo, mesmo sem querer, tem hora que faz quem ama ficar triste. E eu quis saber como ele tinha feito a mamãe ficar alegrinha de novo. Ele contou que era sempre bonito dar um monte de flores de presente.

Eu queria que a mamãe não ficasse mais triste comigo, pra ela não precisar deixar a gente. Daí que eu quis ir lá no terreno na frente da casa do vovô e pegar um tanto de rosas pra dar pra ela. Eu nunca tinha ido pra depois do

muro de casa sozinho. E também tinha medo de ficar sozinho na rua do vovô, porque eu achava que ia me perder lá no fim do mundo e aí ia ver o lobo mau. Mas eu ia precisar viajar lá e precisava ir sozinho, porque era por minha causa que mamãe tinha sentido dor.

Depois do café da manhã, eu peguei o meu barquinho e falei com o papai que ia brincar no quintal. Quando saí lá fora, eu precisava passar pelo portão pra chegar depois do muro, só que teve um problema. Eu era muito pequetinho pra alcançar o abridor do portão. Nem subindo numa pedra que tinha perto do portão não dava pra alcançar. Eu achei que precisava crescer pra viajar fora do muro. Mas não dava pra esperar, tinha que ser agora. Foi aí que eu vi uma vassoura que a mamãe usava encostada ali perto. Então eu peguei no cabo e tentei usar o varredor pra abrir o portão, igual se fosse um braço. A primeira vez não deu certo, mas eu tentei e tentei até que numa hora claf e o portão abriu.

Eu já andei lá fora com a mamãe e com o papai, só que quando eu saí sozinho o mundo todo pareceu que tinha ficado bem mais grande do que antes. Fiquei pensando como o papai e a mamãe tinham aprendido tudo aquilo tão grande. Eu pensei que ia ter que andar quase muitos anos, até chegar na frente da casa do vovô. Fui seguindo o mesmo caminho que o papai e a mamãe faziam, olhando tudo pra lembrar o caminho pra voltar. Tinha tanta coisa, e era tudo tão grande e tão longe. Eu fiquei com medo de não conseguir voltar, só que eu continuei mesmo assim. Eu nunca andei desse monte. Nem sei quanto tempo demorou, mas até cansei de tanto andar. Foi até que numa hora cheguei na rua do vovô, na frente do terreno das flores. Eu tentei olhar lá na frente, pra ver o final da rua, mas ela parecia que nem acabava. Era um caminho pra nunca mais, pra só acabar lá no fim do mundo.

Daí eu olhei pro terreno e tinha um marzão de flores. Agora, precisava correr e pegar o máximo de rosas que desse pra poder levar pra mamãe. Pegava um tanto de muitas cores, que era pra poder ficar bem bonito. Ia ser que nem se eu desse pra mamãe um desenho que virasse verdade. Aí quanto mais colorido fosse mais bonito. Só que teve uma hora que o espinho de uma flor machucou o meu dedo de sair sangue. Nessa hora, eu lembrei de uma vez que a mamãe teceu a história de uma menina que machucou o dedo num espinho e morreu cem anos até o papai ressuscitar ela com um beijo. Mas nem fiquei com medo e nem chorei quando meu dedo machucou. Eu só continuei pegando as flores.

Fiquei lá pegando as cores das flores desse tamanho de tempo. Mas aconteceu que na hora de voltar eu tinha pegado tanto tanta flor que nem dei conta de carregar. Nem dava pra ver o caminho direito, porque as flores ficavam tapando os meus olhos. Eu apertava muito os bracinhos, pra nenhuma cair, só que os dedinhos das flores começaram a soltar e cair no chão. Cada um que caía eu pegava e fechava dentro da minha mãozinha. Eu andei o mesmo tamanho de volta e, quando vi que tava chegando em casa, fiquei feliz porque ia dar o

presente da mamãe, então ela não ia precisar fugir.

O portão tava aberto, mas na hora que eu cheguei dentro do quintal o vovô veio correndo e me abraçou com flor e tudo. Ele disse que ainda bem e perguntou onde eu tinha ido. Daí eu contei pra ele a viagem toda pra pegar o presente da mamãe e perguntei onde ela tava. Nessa hora, sabe, o olho do vovô encheu de aguinha. Ele me contou que ela tinha saído com o papai pra ir pro médico. Eu quis saber se ela ia voltar rápido e ele disse que ia sim.

Na hora que a gente entrou em casa, o vovô colocou as flores em um vaso com água, que era pra elas ficarem bem bonitas. Depois ele pegou os dedinhos das flores que tinham caído e colocou dentro de uma vasilhinha com água também. Então ele sentou do meu lado e a gente ficou conversando. Eu não entendi direito, mas o vovô pareceu estranho. Pareceu que ele não queria fazer arte. Mesmo assim a gente ficou conversando e esperando a mamãe. Um tanto de tempo. Um tanto de tempo, até que eu dormi de novo.

Depois que eu dormi, o vovô me acordou sentado do meu lado. Eu perguntei se já era amanhã, se a mamãe já tinha chegado. Ele disse que não e pediu pra levantar, porque a gente ia sair pra ver a mamãe. Daí que eu vi que o vovô tava com os olhos muito, muito vermelhos. Eu acho que tava doendo muito os olhinhos dele. Ele pegou as flores todas e falou que era pra eu levar. Quando a gente entrou no carro, eu não entendi direito o que o vovô ficou falando. Era que nem se a mamãe tivesse ficado dodói e fosse precisar mudar de casa, pra poder ir pra um lugar melhor. Eu perguntei pro vovô se ele ia junto com a gente, mas ele falou que não dava. Mas eu contei pro vovô que era só ele dar um tantão de flor pra mamãe que ela ia ficar muito feliz e ia deixar ele ir também. Na hora que eu desse as flores pra mamãe, ela ia ficar muito feliz e ia derramar risada. Só que o vovô ficou que nem se tivesse com medo, sem nem dizer nada. Só os olhinhos vermelhos.

Depois teve uma hora que a gente desceu do carro e chegou num lugar que eu não quis ficar. Um lugar estranho, igual se tivesse um lobo mau. O vovô pegou na minha mão e a gente andou até que entrou num quarto. Lá tinha um tanto de gente e um cheiro muito ruim e gente chorando. Eu não queria ficar lá e pedi pro vovô pra gente ir embora. Mas acho que ele nem escutou. E a gente foi até um outro lugar, mais lá na frente. Aí eu vi que o papai Pedro também tava lá.

Na mesma hora, o papai me pegou no colo e aí eu vi uma coisa que eu não entendi até hoje. Era que nem se eu tivesse com medo, mas eu não sabia por quê. Eu vi que a mamãe tava dormindo toda de branco numa cama muito pequetinha e coberta com um monte de flores. Ela tava tão bonita que eu nunca tinha visto antes. Só que eu não gostei de ver ela assim. Eu queria que ela saísse dali, que aquele monte de gente fosse embora. Eu perguntei pro

papai por que a mamãe tava dormindo naquela cama apertadinha. Ele contou que agora mamãe tava morando com Deus. Eu perguntei se era porque quando a gente dormia ia pra casa de Deus, se era por isso que falava pra dormir com Deus. O papai ia falar uma coisa, só que antes eu estiquei os bracinhos e abracei a mamãe. Mas naquela hora eu não senti o amor da mamãe batendo dentro do meu peitinho. E a pele da mamãe tava muito friazinha. Dessa vez, em vez do meu peitinho derramar de risada, começou a crescer uma dor forte e uma vontade de chorar. Eu comecei a chamar, balançar a mamãe, falar pra ela acordar, mas ela não acordava. Eu falei pro papai acordar a mamãe, que ela tava com frio e ia ficar com dodói. Ele desabou de chorar e disse que a mamãe nunca mais ia acordar. Aí eu comecei a falar: a mamãe não vai mais acordar? Então a mamãe não vai mais ter amanhã? E o coração machucou até quebrar. E eu comecei a chorar e gritar. Desculpa, mamãe! Eu não vou chorar nunca mais! Não foge não. Não me deixa não! Eu não vou chorar nunca mais! Eu chorava, gritava e beijava a mamãe, mas ela não acordava. Beijava, beijava, beijava, mas não acordava. Não foge não, mamãe. Olha, mamãe, eu peguei tantão de flor pra senhora nunca mais sentir dor e ficar feliz pra sempre. Mas ela não queria, ela não pegava. Acorda a mamãe, papai! Acorda a mamãe, leva ela pra casa! E o papai me abraçou e começou a falar comigo e eu nem escutei. E um monte de gente chegou perto e falou comigo, que eu nem escutei. Sai daqui, vai embora, deixa a mamãe em paz! Papai, tem um lobo mau dentro do meu peitinho. Tá mordendo o meu coração, tá doendo, faz parar, papai. Nessa hora o papai me abraçou forte, mas não parou de doer. Eu chorava e gritava. Mas o papai e o vovô também choravam. O lobo mau também machucava o coração deles.

Teve uma hora que papai falou pra eu beijar a mamãe. Eu beijei e ele também beijou, mas a mamãe não acordou, o amanhã não chegou pra ela. Aí um tanto de gente segurou junto e colocou uma tampa na cama da mamãe. Não deixa, não, papai, mamãe não vai conseguir levantar, papai! Eles pegaram a cama e começaram a andar. Aquele tanto de gente andou junto. Foi andando até chegar na beira de um buraco grande. Eles colocaram a caminha da mamãe lá dentro. Papai falou pra eu despedir da mamãe e dar o presente pra ela, pra jogar as flores lá dentro. Eu joguei as flores lá dentro e gritei que também queria dormir até ela acordar, porque só ela é que ia conseguir me dar remedinho pro coração. Mas ninguém me deixou ir pra junto da mamãe. Foi aí que eu vi que o machucado do espinho no meu dedo tinha sangrado de novo. A minha mão e os dedos das flores tinham sujado de sangue. Era a dor derramando até eu não querer ficar mais acordado.

Eu acho que esse foi o oitavo dia de Deus. O dia que Deus apagou toda historinha e tudo virou labirinto. E não quis contar mais nenhuma historinha.

Depois de tudo, já lá em casa, papai deitou na caminha junto comigo, que nem quem tá muito cansado. Quando eu olhei pro lado, vi que a mamãe ainda

não tinha terminado o meu pijaminha. Nem tinha acabado de tecer a historinha do lobo mau. Aí, então, eu dormi.

Eu dormi, acordei, dormi, acordei, dormi, acordei. Mas todo dia a mamãe não acordava. Não tinha mais historinha. As palavras não conseguiam mais fazer de conta. O pijaminha com meu nome não ficava pronto. O meu nome ficava no meio. Depois papai e vovô contaram que a mamãe tinha ficado dodói muito rápido e tinha precisado descansar, mas que ela ainda ia ficar olhando lá de cima. E eu perguntei pra eles se lá em cima ficava no destino, lá no fim do mundo. Eles falaram que era. E eu pedia pro papai me levar lá, mas ele falava que tinha que esperar. Só que eu não queria. Eu começava gritar, brigar, quebrar tudo. Parecia que a mamãe queria fugir era de mim. Ela fugiu pro sono, que ficava tudo quietinho, em silêncio, sem historinha, sem choro. Mas, se eu não era mais a posszinha da mamãe, quem eu era? Depois disso tudo, eu não queria mais viajar com meu barquinho. Eu não queria mais brincar. Quando o vovô vinha fazer arte comigo, eu começava a gritar e brigar. Eu queria dormir, só que todo dia eu acordava. Mas mamãe não.

Eu dormi, acordei, dormi, acordei, dormi, acordei. Só que o destino nunca chegava. O machucado não sarava, e a dor no peitinho crescia todo dia. Até que numa hora eu saí correndo de casa, pra além do muro. Eu comecei a correr, o máximo que dava. Tinha que correr até o final da rua do vovô pra chegar lá no fim do mundo e encontrar a mamãe. Tinha que passar pra depois do medo, tinha que passar pra depois do lobo mau. Tinha que chegar lá no fim do mundo, onde o destino nasce. Eu corria o mais depressa que dava. Quando eu cheguei na rua do vovô, dava pra ver a casa dele e o terreno das flores. Mas não dava pra ver o fim da rua. Por isso tinha que correr muito. Na hora que eu passei na frente da casa do vovô, Deus fez uma chuva grande, tempestade. Eu gritei, gritei alto: Eu te odeio, Deus. Eu não acredito em você, Deus. Você parou de contar a historinha da mamãe. Eu te odeio. E eu corria, corria. Dava pra ver nada de tanta água. E o lobo mau rugia toda hora dentro da chuva que nem uma explosão. Corria o mais depressa. Corria muito. Mas nunca dava pra ver o fim do mundo. Aí teve uma hora que eu passei de novo na casa do vovô. Eu não entendi por que, mas continuei correndo. Aí passei de novo na frente da casa do vovô. E de novo. Quanto mais eu corria, mais eu passava na frente da casa do vovô. Até que numa hora, quando eu tava passando de novo lá na frente, eu tropecei e caí no meio daquele tanto de água.

Então o papai chegou correndo e me abraçou. Daí eu comecei a chorar. Eu não queria chorar, se não a mamãe não ia querer voltar, mas não conseguia parar. Eu pedi pro papai: O senhor já foi lá no fim do mundo, me ensina o caminho até o destino, papai! Nessa hora, ele falou uma coisa que eu nunca tinha sabido. Ele

contou que também não sabia como que chegava até o destino. Não existia um caminho certo, e a gente tinha que descobrir sozinho. Eu ia ter que viajar muito pra descobrir o meu caminho até lá. Só que ele e o vovô iam estar lá sempre pra me ajudar. E eu também ia ajudar muito o papai e o vovô a descobrir o caminho deles. Sabe, eu acho que pra descobrir o destino, a gente tem que viajar até muito, muito depois do fim do mundo. Foi essa a primeira vez que eu vi que o papai não sabia todos os caminhos. Aí eu perguntei: a gente tem que acreditar em Deus, papai? Ele mente pra gente? Por que ele fez essa tempestade? Ele não quer que eu encontre a mamãe? Papai disse que também não sabia. Mas ele falou que ia me fazer uma pergunta, e eu ia ter que escolher o que achava que era verdade, mas isso podia ser que demorasse muito. Ele perguntou: será que era uma tempestade que Deus tinha feito, ou será que Deus também tava chorando? Será que cada vez que a gente chora o eu que tem dentro de Deus chora também? Nessa hora, eu pensei se Deus também tinha lobo mau.

Sabe, eu não tomei remedinho, nem fui no médico, mas parece que nessa hora a dor melhorou um pouco até que eu não precisasse de chorar. Eu acho que, de vez em quando, o lobo mau é a gente mesmo, quando a gente fica vazio de felicidade. Depois desse dia, eu ainda pensei muito e ainda não entendi nada direito. Mas, olha, eu acho que não é que a mamãe não vai mais ter amanhã. É que o amanhã virou pra sempre. E também não é que eu não sou mais a posszinha da mamãe. Mas é que numa hora os nossos caminhos ficaram diferentes. Igual um esconde-esconde que demora muito mais tempo. Agora, eu tenho que viajar um caminho diferente, com dores diferentes. Só que até hoje eu guardo o pijaminha, pra quando chegar lá no destino ela terminar de tricotar e de tecer a historinha do lobo mau. Todo dia, eu pego uma florzinha e coloco do lado da minha cama. Todo dia, quando eu acordo, passo a mão nos dedinhos das flores, igual se tivesse pegando na mão da mamãe. ■

JONATAS APARECIDO GUIMARÃES – Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. Professor efetivo no IFTM. Contato: jonatasaparecido@yahoo.com.br

A CIDADE

— RENATO AMADO BARRETO

A PEDRA

A planície do Rio de Janeiro é limitada, no litoral sul, por praias de mar aberto. Na região central ergue-se o Maciço da Tijuca, granito-gnássico, impondo uma barreira geográfica entre as regiões sul e norte que estimula precipitações de um lado e doutro. Grande parte desta formação rochosa é tomada pela Floresta da Tijuca, terceira maior floresta urbana do planeta, que tem flora e fauna típicas de Mata Atlântica, bioma que se espria por grande parte do litoral brasileiro, esticando-se de um Rio Grande ao outro.

Algumas das plantas mais comuns na Floresta são o angico, o cedro, o ipê, a quaresmeira, o palmito, a mangueira, o bambu e o jameiro, sendo as três últimas não nativas.

A acidentada geografia da cidade ainda conta com mais dois maciços: da Pedra Branca, sobre o qual deita raízes a segunda maior floresta tropical do mundo; e o Gericinó. Ambos ficam na Zona Oeste do município.

Contornando-se o Maciço da Tijuca pelo leste, é possível atravessar da Zona Norte à Zona Sul. Por ser a região de passagem entre norte e sul e onde a cidade mais se desenvolveu até as primeiras décadas do século XX, é conhecida como Centro da Cidade.

O Centro é plano desde a demolição do Morro do Castelo, em 1922, com o fim de aumentar a circulação de ar, o que levaria os micróbios para outras bandas e reduziria a canícula. Nisto, certamente, não houve sucesso, uma vez que até hoje é uma das partes da cidade onde mais se passa calor, com a temperatura ultrapassando insuportáveis quarenta e dois graus nos dias mais quentes do ano. Somente no inverno o clima do Rio de Janeiro é ameno. O outono e a primavera são estações idênticas, com temperatura na linha média entre o agradável e o inadequado ao organismo humano.

O Maciço da Tijuca, a oeste, e a Baía de Guanabara, a leste, são os limites geográficos do Centro. Fronteira natural colossal, esta é a segunda maior baía brasileira, com 380 quilômetros quadrados de área. Banha vários municípios e seu formato lembra um rascunho do mapa nacional. Tem diversas ilhas, dentre as quais se destacam por sua extensão ou relevância histórica ou social: Villegagnon, Governador, Fundão, Paquetá e Fiscal.

A Ilha Fiscal fica próxima à Praça Quinze de Novembro, onde se encontra a

Estação das Barcas, pequeno porto do Centro da Cidade do qual partem *ferries* para a cidade vizinha de Niterói e para algumas das ilhas.

A Praça Quinze de Novembro é delimitada pela própria Baía de Guanabara, pela Avenida Primeiro de Março, pelo Paço Imperial e pelo Arco do Teles. Por cima dela, ao menos por enquanto, passa o Viaduto da Perimetral.

A Perimetral é um grande viaduto que começa no Centro da Cidade, próximo ao Aeroporto Santos Dummont, e se conecta a outros elevados, como a Linha Vermelha e a Ponte Rio-Niterói. Em seu trajeto há acessos para importantes endereços, como a Praça Mauá e o entorno da Igreja da Candelária, imponente construção localizada na Av. Presidente Vargas.

A Av. Presidente Vargas é a veia aorta do Centro. Tem três pistas, cada uma delas com quatro faixas, cinco estações de metrô e circulação de ônibus para quase todas as partes da cidade. Não bastasse, ao seu lado ficam a Central do Brasil, núcleo nervoso da rede de transporte público da metrópole, e a sede da Prefeitura.

Essa avenida, assim como toda a região, tem muito concreto e pouco verde. É ladeada por grandes caixas que esfregam ombros umas nas outras e das quais, no meio e no fim do dia, escapa uma quantidade inimaginável de pessoas. Nestes horários, o frenesi de pedestres supera o de automóveis e caminhar só é possível em ziguezagues.

Não é encostada ao Maciço da Tijuca, mas ele chega até ela. Seja como produto de antigas pedreiras, seja por pequenas rochas que rolaram há séculos e foram se dividindo e se locomovendo por ação humana à razão de alguns metros por década, de modo que alguns granitos de poucas centenas de gramas são encontrados aqui e ali.

O CIDADÃO

O nativo do Rio de Janeiro é conhecido como carioca, por conta de histórico rio homônimo que nasce na Floresta da Tijuca e morre na Praia do Flamengo, na Baía de Guanabara. Ele foi fundamental para o crescimento da urbe, tendo abastecido o Centro e arredores através do Aqueduto da Carioca, que, depois de desativado, passou a ser chamado de Arcos da Lapa, hoje cartão-postal da zona mais boêmia da cidade e urinol informal.

O jeito aberto e cordial do carioca é indevidamente associado à preguiça e à falta de combatividade. O ambiente praiano, o tino musical e o falar arrastado lhe deram traços de caricatura de baiano. Mas o carioca é, antes de tudo, um militante. Basta um incidente para que seus modos aparentemente lânguidos se transmudem. Um rápido passar d'olhos pela história demonstra: revolta da armada, revolta da vacina, revolta do vintém. Motivadas por razões tão diversas

quanto insatisfação com o sistema político ou cobrança de vinte centavos pela passagem de bonde.

Bem educado no Colégio Pedro II, Rodrigo, morador da Usina, bairro de classe média situado na base norte do Maciço da Tijuca, cercado por concreto de um lado e floresta de outro, sempre teve um encanto especial pelas revoltas do Rio de Janeiro, por isso, enquanto conclui a faculdade de História, vai decidindo qual delas será objeto de sua dissertação de mestrado. Costuma pensar sobre isso enquanto corre. Tem o hábito de ir e voltar do estágio, próximo à Praça Quinze de Novembro, correndo, percorrendo um total de aproximadamente vinte quilômetros. Aos sábados pela manhã faz *cooper* no Aterro do Flamengo, onde passa sobre a foz do Rio Carioca três vezes.

Politizado, reduziu os exercícios no período eleitoral de 2012 para fazer campanha para seu candidato a prefeito. Para desconhecidos panfletava e explicava o programa de governo. Para os companheiros expunha algumas ideias e escutava muitas. Fazia, de forma branda, papel de advogado do diabo, a fim de, na verdade, ser convencido. Queria adotar alguma bandeira. Sempre teve dificuldade de se alinhar a movimentos, uma vez que, invariavelmente, encontrava pontos de desacordo não apenas em detalhes, mas em questões nevrálgicas. E, normalmente, as ideias dos grupos já estavam consolidadas demais para que ele conseguisse mudá-las. Isso o colocava, apesar de seu inconformismo latente, em uma lassidão que o incomodava. Decidiu, por fim, ignorar algumas diferenças e abraçar a causa do seu candidato escolhido, em prol de um miolo ideológico. Não havendo opção mais próxima de suas convicções, ajudaria a melhor dentre as em voga a se tornar realidade.

Sua ajuda, entretanto, de nada serviu, e seu candidato foi derrotado logo no primeiro turno.

E o IPTU subiu. E desapropriações em prol da especulação imobiliária e em nome da Copa do Mundo e das Olimpíadas, eventos que ocorrerão no Rio de Janeiro poucos anos após a data dos fatos narrados, continuaram sendo feitas. E a passagem de ônibus subiu.

A tarifa do transporte público não aumentou apenas no Rio de Janeiro, mas em várias cidades do Brasil, como São Paulo, localizada num planalto da Serra do Mar – cadeia montanhosa que se estende por grande parte do centro-sul do país –, a cerca de 450 quilômetros do Rio de Janeiro. O Movimento Passe Livre, que defende transporte público gratuito, foi às ruas reclamar de mais este aumento, uma constante nas metrópoles nacionais. A República respondeu às manifestações com bombas de gás lacrimogêneo e *spray* de pimenta fartamente utilizados pela Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Havia uma insatisfação histórica com os poderes constituídos. Uma sensação de falta de representatividade, a despeito da democracia representativa. Uma falta de ingerência do povo nos assuntos da coletividade, discutidos

somente em gabinetes. A polícia, órgão público, agrediu quem se manifestava por ter sido assaltado por mais um aumento da tarifa de ônibus. As imagens correram o país e foram o estopim para que passeatas se alastrassem.

Rodrigo rapidamente aderiu ao movimento e conheceu o lacrimogêneo, um composto gasoso à base de substâncias irritantes da pele e das mucosas, tais como brometo de benzila. É como se moléculas de pimenta se amalgamassem à da atmosfera e atacassem, juntas, o rosto da vítima, entrando pelos olhos e vias respiratórias. Depois de seguirem toda vida pelas vias aéreas desembarcam nos pulmões, que, através dos alvéolos, entregam-nas aos glóbulos vermelhos, que as transportam sem custo para o resto do corpo. Quando chegam ao coração, combinam-se às enzimas de agressividade que, subindo pelos vasos capilares, fixam-se à epiderme.

O CHOQUE

Às 16h30 Rodrigo encontrou, no Largo da Carioca, amigos do partido que apoiara nas eleições do ano anterior e com o qual vinha flertando desde então. Desceram a Av. Rio Branco em direção à Candelária, onde estava marcado o início de uma grande passeata. Levavam vinagre, para neutralizar os efeitos do gás lacrimogêneo, e três cartazes: um favorável ao transporte gratuito, outro contra a violência policial e um com um risco por cima de uma seta que apontava a direita. Rodrigo ficou com o segundo. Caminharam sem formação, observados pelo bem postado Batalhão de Choque da Polícia Militar.

Em alguns minutos estavam na Candelária, compondo uma multidão em formação. Palavras de ordem eram entoadas. Rodrigo e seus amigos faziam coro com as que concordavam. Não demoraram a iniciar a marcha, pela Avenida Presidente Vargas, em direção à Cidade Nova, bairro onde fica a sede da Prefeitura.

*

À disposição no batalhão do Centro: são o Batalhão de Operações Especiais (BOPE), a tropa de elite. Quando viesse a ordem era “chegar pra resolver”, disse o capitão.

*

Armadura, escudo. Rostos cobertos por máscaras e viseiras. Eram ciborgues. Máquinas não usadas quebram. Máquinas de guerra oprimem. Cão encurralado se esgueira para fugir ou ataca. O cão já vinha sendo atizado pela máquina há décadas.

Um granito de trezentos gramas voou, parando num escudo.

Bombas de efeito moral abriram uma clareira na multidão, pouco depois coberta pela massa que vinha da Candelária. Foi o primeiro assalto.

*

“A sede da prefeitura está ameaçada”, disse o governador ao capitão da Polícia Militar ao ver a cena na televisão. O recado foi transmitido aos superiores do BOPE e do Batalhão de Choque.

Num erro de estratégia, o Choque não esperou o BOPE chegar. Ansiosos, os ciborgues disparavam bombas de gás e manifestantes corriam atarantados, causando pontuais e breves dispersões. Foram três investidas deste tipo, absolutamente inúteis, até que o BOPE chegou.

*

Promoveriam pequenos cercos. Uma unidade vinha de um lado, outra de outro. Assustados, a maioria dos cariocas fugiria. Aos que ficassem não faltaria munição. Balas de borracha podem ser usadas sem necessidade de registro de auto de resistência.

A primeira batalha foi em frente à Prefeitura. Alguns homens recuados atiravam bombas de gás que pousavam na multidão, instaurando o desespero. À medida que os cariocas tentavam escapar do gás se aproximavam dos pelotões de vanguarda que, com seus fuzis, alvejavam-nos. As áreas onde aterrissavam as bombas ficavam rapidamente desertas, tornando-se praças inexpugnáveis. Mas alguns militantes encontravam abrigos nas redondezas e de lá atiravam granitos, favorecidos pela escuridão, já que a própria polícia determinara o apagamento das luzes, para prevenir registros audiovisuais. Acuado pelas pedras atiradas por fantasmas, o BOPE recuou. Guardaram posição e só voltaram a avançar sob a proteção dos escudos do Choque. Seguiu-se nova artilharia de bombas de gás e os militantes entocados foram obrigados a se expor em busca de novos abrigos. No caminho, balas de borracha. Algumas os atingiam de tal forma que os tiravam de combate.

Manteve-se a carga até que sobraram um professor aposentado, dois homens de meia-idade e um secundarista. Eles se renderam e foram, aos trancos, levados à delegacia mais próxima sem, contudo, perderem a altivez.

*

O assalto seguinte foi em frente à Central do Brasil. Uma multidão que carregava cartazes e entoava gritos de ordem foi surpreendida pelas bombas

que caíam em locais aleatórios. Enquanto o roteiro do combate anterior se repetia Rodrigo foi atingido por um tiro nas costas. Abandonou sua cartolina e correu até fugir do cerco. Só então sentiu com toda a intensidade a dor do ferimento. Lembrou-se das vezes que inalou gás lacrimogêneo desde o início das manifestações. A evocação das memórias pôs seu corpo em movimento. Corria em direção a um policial que estava de costas, atirando contra uma multidão ou contra o nada. Ao se aproximar pulou e jogou o pé direito para frente.

O golpe surpresa derrubou Cabo Moreira.

Rodrigo não esperou ele se recompor. Virou-se de costas e, como quem disputa uma prova de cem metros com obstáculos, disparou pela Avenida Presidente Vargas em direção à Candelária, ziguezagueando para desviar dos fugitivos mais lentos. Enquanto escapava ouvia tiros, sentia balas passarem rentes à sua cabeça. Corriacorra. Se afastava do local onde atacara o inimigo, mas as balas continuavam vindo, de todas as direções. Percebia que não se tratava de uma vingança contra ele, mas de um bombardeio sobre toda a área. As forças da República retomavam o espaço ocupado pelos cariocas. Continuava correndo, em meio a explosões, gritos, tiros e fumaça. Já se perdera de seus amigos. Passava pela esquina com a Avenida Rio Branco quando uma bala atingiu seu rosto, derrubando-o. Pousou as mãos sobre a ferida, que doía muito, e levantou-se o mais rápido que pôde. Seguiu. Ao passar pela Igreja da Candelária persignou-se e, metros depois, avistou o acesso à Perimetral. Subiu.

O ruído que vinha lá debaixo era disperso e distante. À medida que se afastava, a sua respiração, os tênis chocando-se contra o solo, e o marulho da baía abafavam outros sons. Foi tomado pelo êxtase da corrida. Fazia o que mais gostava, afinal. Mais à frente estava o Aterro do Flamengo, onde passaria mais de três vezes sobre a foz do Rio Carioca.

Estava a salvo. ■

RENATO AMADO BARRETO – É doutorando e professor assistente na Brown University. Publicou o romance *Vale do Rio Preto*, em 2008, pela editora Multifoco. Contato: renato_barreto@brown.edu

DO LIMBO AO NEON

— WELLINGTON AMANCIO SILVA

Quem poderá conter a vontade absurda de escrever? – questionou Elisabeth, num monólogo. Tem ela tudo em mãos. Tem a memória em mãos, tem o papel implacável, tão implacável de branco que retém o silêncio, e a caneta Bic indefectível, de bocal mordiscado. Tem o broquel e tem o escudo e tem a dúvida. Tem o broquel e tem o escudo e tem a dúvida. Tenta organizar seus pensamentos escrevendo e prossegue – “Ela aponta para mim e, como num espelho estranho, me reconheço nela, mas não sou completamente dela. Embora não saiba onde pode haver elo, bifurcação ou distanciamento, não me importo, sigo-a como alguém que ao exílio vai. Se ela é mais forte do que eu e me transforma, em silêncio e segundo meus caprichos, também vou modificando-a, enxertando coisas que só eu sei e considero, ornamentando seus cabelos com alusões sem tempo e lugar, em camadas de frases simples e pessoais, que me satisfazem, e assim desconstruímos juntos os nossos votos, porque nestas frases ela comigo dialoga. Quando por um momento a esqueço, vejo-a refletida na pressa das pessoas, em seu desligamento do ambiente que as circunda. Eu olho para elas! Vejo ainda outras pessoas e outras, agora em silhuetas, por detrás do vidro escuro de uma loja e não reconheço nada de discreto nisso. Imagino seus interesses durarem até o momento em que estão ali, distraídas e desarmadas, depois perdem todo interesse, e por qualquer coisa. Sem jeito, apresso-me em desviar meu rosto, em direcionar meu foco de olhar para outro lugar e observo ainda outras pessoas que por não terem compromisso algum têm uma leveza no semblante – que denomino ‘ausência de pensamentos’ – todavia no meio destas não encontro Marta. Nesse rito, me sinto culpada pela investida súbita de um pensamento que afirma que há coisas mais sérias do que as pessoas – e eu nem me acho egoísta. E aquela nuvem cinza, as pessoas, repleta de desejos aquosos, nem sabe que existo. Também no meio destas não encontro Marta. E as copas dos Ipês-Amarelos pendendo ao vento úmido, pendendo de um lado para outro, e dançando com aquela potência de quem tem um papel importante no teatro da vida, e, a um só tempo, como criança pequena, se põe a dançar ao primeiro som ritmado. No meio destas não encontro Marta. Se há coisas mais sérias do que as pessoas, lembro-me de pombos. Lembro-me que arrulham em cima dos telhados – e não há nesta vida algo mais sério! Volto ao meu mundo sem Marta e sinto-me impactada pelas coisas enfadonhas que me cercam: noto os transeuntes como escravos de um rei antigo

e absoluto, de um Cronos em seu monte Pélion – e aí ela nunca estaria. Estes, em passos largos e sincrônicos, num badalar repetitivo de braços e tiques nervosos sutis, desaparecem através da névoa da memória. Eu, sem nada a fazer, me detenho em algum bar olhando impressionada e de longe a coisa mais bizarra do mundo que é a normalidade, o *nomos*. E enquanto passam me divirto criando histórias banais e inofensivas ao seu respeito, como fazíamos tradicionalmente, eu e Marta – eles sem saber, debruçados em seus afazeres, vão enriquecendo meu mundo de significado ficcional e eu escrevo. Quanto a mim, tenho trinta e dois anos de idade, e é só o que sei sobre mim, porque a matemática não falha. Estou afastada do emprego há oito meses, porque os 'especialistas' diagnosticaram-me portadora de algum distúrbio mental e assim o fizeram quando em nosso meio não encontrava Marta. Recomendaram-me não escrever mais (não imagino nada que possa estancar o ímpeto da escrita – a loucura seria uma espécie de inflamável, vai saber). Por isso mesmo, não me sobra outra opção senão escrever para que exista, de modo que eu possa entender essa existência; resta-me criar personagem para que frua uma vida social ao meu gosto e importa 'derramar algo de mim', como disse o poeta, sim, por sobre a folha branca, 'para que me liberte'. E eu sei que estas frases são já uns clichê desavergonhados e eu não me importo, mas o que não é clichê, por seu aspecto sedativo e curativo? São onze horas sem Marta e essa ausência se repete e se estampa nas paredes, nas lombadas dos livros, no lustre, no espelho, neste chá, na nódoa dos meus olhos, nessa janela que comprime as Braúnas e os Angicos, e em cada uma destas letras. Manhã nublada, garoa espaça. Há um burburinho que emana do fundo não sei de onde – talvez dos meus ouvidos. Saio à pracinha arborizadíssima a minha frente. Ali perto, uma senhora me olha momentaneamente, em meio à sua pressa de despachar dois ou três que se atentam às suas frutas. Tira de um dos bolsos do vestido umas moedas e algumas caem no chão, tilintando – todos olham. Antes de receberem o troco em moedas, aqueles se entreolham e vão-se com suas sacolas de plástico, todavia, no meio destas não encontro Marta. Por que escrevo tais detalhes? Epifanias. É o que me restou, e eu não me importo com o que me restou. Do outro lado, um esmoler menino me olha com candura e estende as mãos. Tenho algumas pequenas cédulas no bolso, mas dou-lhe apenas moedas, as de menor valor. Ele nem agradece dizendo 'Deus lhe pague'. Fico pensando no sentido desta pequena frase: Deus lhe pague... É quase uma metáfora da pobreza ou da riqueza (dependendo do ponto de vista). Uma justificação metafísica, como se dissesse para mim: 'moço, não tenho dinheiro e, se você me der algum, automaticamente não lhe deve nada, pois alguém que tem há de lhe pagar um dia'. Um dia! Mas eu tenho pouco a falar sobre dinheiro, porque mesmo que se tenha em cofres, jamais se possui o dinheiro. Um mês trabalhado é o preço que se paga para que ficasse com dinheiro por um momento em nosso bolso. Um

mês trabalhado é o preço da responsabilidade de carregá-lo até se esgotar, nas mãos dos nossos credores. Mas estas cifras todas se enchem de zeros à esquerda. Não me importo com o dinheiro; meus credores, sim. No bar, tomei o café e saí. Não havia muita coisa para se fazer numa cidade pequena e inútil. Eu também não oferecia qualquer serventia para aquela inútil cidade, porque também era inútil. Ora, minha inutilidade era escrever, e esse labor possibilitava-me sentir indefinidamente uma gama quase infinita de sensações e essa gama estendia-se do limbo ao neon – reforço! a contemplação me tornava inútil para aquela cidade, mas não para a minha própria. Por que escrever? Diz-se que há um tipo de devaneio muito característico (o único sentimento que contém na dor o gozo) inerente somente aos escritores – esses seres perturbados e egoístas, convencidos de que dizem algo importante, mas que suas perturbações não os tornam exclusivos – mas eu, sou um caso à parte, pois, eu mesmo sei que nunca soube escrever após um ponto-final. Rasgo meus papéis... apenas me exercito prazerosamente durante o percurso da escrita". *No auge da produção literária de alguns, esta cresce até explodir, mas antes disso, e em uma espécie de esvaziamento estilístico, eles retinham-na até o último momento de um paroxismo que perdurava indefinidamente, até o instante antes do ponto-final, onde ela, às vezes não vale nem um vintém* – disse em voz solene e continuou escrevendo – "Este devaneio pungente, de bico de pena, era uma peça caríssima de ourives, lapidada no âmago do ser e guardada como quem guarda uma pérola de grande valor. No entanto, verdadeiramente é ouro de tolo necessário para a sobrevivência de alguma ideia ou coisa, para algum fim que desconheço, pois tudo passa e passa logo: a folha amarelece, a tinta das letras esvaece, advêm as cãs, as dores de toda sorte que chegam para fazer passar a altivez, e ainda, depois de jazer seu autor o que resta é ausência sentida e é impossível expô-la, somente escrevê-la. Onde é que eu estava mesmo? Estava falando da cidade? Não. Não estava. Esqueçamos a cidade pequena com os seus personagens. Falemos da Literatura ainda não realizada, sobretudo da inutilidade do escrever. Como pessoa um tanto crítica, eu acho, posso dizer que a percepção da minha inutilidade de escrever é um sentimento antiquíssimo surgido no momento quando o homem pôs-se a fazer com as próprias mãos o seu fado – sim, todo fado é e se alimenta de mentiras, ou para ser mais eufemística, a ficção de todo fato tem gosto de vida, mas vida sem Marta. Esqueçamos por um momento toda essa baboseira. O motivo da minha queda foi Marta Perddi, mulher que hoje está distante de mim. Durante exatamente seis anos e três meses estivemos juntas. Construímos uma torre de sensações e impressões que depois ruiu. E foi assim: eu possuía tamanha potência em satisfazê-la naquilo que é passageiro, mas era incapaz de dar-lhe meu amor – escrevíamos. Desde muito, compreendemos que o amor, numa escala imaginária, estava muito abaixo das coisas que têm gosto intenso. Por isso, vai-se petrificando no

panteão de coisas sem nexos, acumuladas de geração em geração. O Sabor quando encorpado não tem juízo de valor. Ora, podemos dizer que ele pode ser muito bom, ou muito ruim, nunca um meio-termo, e é assim que permanece, causando um abalo em nossa alcova – gostamos e não mais o esqueceremos (pensávamos eu e Marta). E não me importo mais se ela chorava e sofria; se estava ou não estava bem no trabalho; se há outro ombro amigo mais 'anatômico' é o que aqui não está. Só consigo me lembrar que, até onde fomos, ficamos viciados em nossas experiências afetivas desvirtuadas pelo Sabor e sobre isto conversávamos longamente, como se estivéssemos entre Platão e Sócrates. No começo ela quis me amar, porém como a maioria das mulheres já ama por natureza e em indefinidos modos de amar, para amar ela cedeu às tendências que meus instintos. E ela dizia: *amor é sempre dado; sabor às vezes tem que ser tomado, mas ambos são irresistíveis*. Até anoitei aqui. Ela dizia, *penso que não provamos nosso amor com palavras, mesmo a demonstração do amor no dia a dia não é suficiente. Uma verdadeira prova de amor custa uma vida inteira*. Não concordava muito com essas coisas, todavia me deixava ser o que quisesse dentro destas e até me transformava. Num bilhete para mim, Marta escreveu: *amar é assumir conscientemente uma maneira de viver em que o outro é sempre uma grande novidade, todos os dias. E a paz desse amor não entedia jamais*. Nunca compreendi bem essas coisas, e acho que por causa disso ainda escrevo. ■

WELLINGTON AMANCIO SILVA – É poeta, professor e revisor. Professor auxiliar na Universidade Federal de Alagoas – Campus Sertão; Mestre em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB; Especialista em Ensino de Filosofia (UCAM). Publicou os livros *Ontologia e Linguagem* (filosofia da linguagem); *Pensar a Indigência com Michel Foucault* (filosofia); *Eflúvio Maior* (filosofia da arte); *O Quasi-Haikai* (versos); *Epifania Amarela* (versos); *Ulisses e o Timoneiro* (versos); *Distímicos e Extrusivos* (versos); *Diálogos com Sebastos* (teatro); *O Catingueiro* (romance) e *O Reneval* (versos). Site: facebook.com/caboclo.zeitgeist. Contato: wellington.silva@cedu.ufal.br

BIBLIOTECA MAGMA

NÚMERO 14 (2018)

— MAGMA REVISTA

ABERTURA

HONORATO, Suene. “Uma (in)versão da história do Brasil: *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 17-27, 27 dez. 2018.

ENSAIOS TEMÁTICOS

ARAÚJO, Manuella M. S. “O poeta iniciado, a via-crúcis e o caminho do leite: rito de passagem e sacrifício em *Evocações*, de Cruz e Sousa”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 105-125, 27 dez. 2018.

MACENA, Fabiana S. V. de C. “Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector: dois olhares sobre a mulher, a maternidade e a família”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 45-64, 27 dez. 2018.

MORALES, Renata S. de; RAMIRO, Juliana F. “Gênero, raça e outramento em *A question of power*”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 127-139, 27 dez. 2018.

MUBARACK, Chayenne O. “Paródia, memória e sujeito político no conto ‘Memórias de la Tierra’, de Reinaldo Arenas”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 31-44, 27 dez. 2018.

PONTES, Isadora de A. “Annie Ernaux, uma escritora trãnsfuga de classe”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 65-84, 27 dez. 2018.

RIBEIRO JR., João Carlos. “Influxos políticos em *Parque industrial*: a forma literária da dissidência”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 85-103, 27 dez. 2018.

ENSAIOS DE CURSO

CASTANHO, Renata M. de M. “A escrita empolada em *O nome do bispo*: representação da elite ou contradição no discurso?”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 213-226, 27 dez. 2018.

GHAZZAOUI, Fátima. “Cerâmica fragmentada – oleiro miserável”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 143-151, 27 dez. 2018.

NESTROVSKI, Sofia. “Caminhar e escutar – *O prelúdio*, de William Wordsworth”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 227-240, 27 dez. 2018.

NOGUEIRA, Gustavo de A. “A simultaneidade moderna à moda da casa: uma análise de algumas propostas estéticas em *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 201-211, 27 dez. 2018.

PHILIPSON, Gabriel S. “Do que não se pode escapar: reflexões (teórico-)(literárias) para um pensamento da responsabilidade da arte”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 183-199, 27 dez. 2018.

SANTOS, Felipe A. de S. “Distanciamento e grotesco em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 153-163, 27 dez. 2018.

SILVA, Gabriel P. G. da. “A capital antifuturista”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 165-181, 27 dez. 2018.

TRADUÇÃO

Gumbrecht, Hans U.; Souza, Caio C. E. de. “Devemos continuar a escrever histórias da literatura?”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 243-256, 27 dez. 2018.

CRIAÇÃO

BARBOSA, Luiz G. “Ensaio”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 259-260, 27 dez. 2018.

BARRETO, Matheus G. “Rondó pederasta”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 265, 27 dez. 2018.

BENASSI, Isabela. “às vezes caio em dores imensas”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 261-262, 27 dez. 2018.

CRICELLI, Francesca. “Dois poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 263-264, 27 dez. 2018.

PRATES, Lubi. “Três poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 14, p. 267-269, 27 dez. 2018.

NÚMERO 13 (2016)

— MAGMA REVISTA

ERUPÇÃO

CARVALHO, Bernardo. “‘O inferno é o lar, é o lugar ao qual pertencemos’ – Entrevista com Bernardo Carvalho” [Entrevista a Thiago dos S. Martiniuk]. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 35-45, 11 maio 2016.

NATALI, Marcos. “Autobiografias do começo de uma aula”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 19-33, 11 maio 2016.

TECTÔNICAS

LOPES, João G. M. “A filosofia do mictório – considerações sobre o romance *O casamento* (1967), de Nelson Rodrigues”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 81-97, 11 maio 2016.

MOYANO, Thiago M. “Um rumor no quarto ao lado: a constituição de subjetividades em ‘Dancing Girls’ e ‘The Man from Mars’ de Margaret Atwood”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 67-79, 11 maio 2016.

QUEIROZ, Christina S. de. “Jamil Almansur Haddad, um poeta à deriva”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 49-66, 11 maio 2016.

LAVA

ENCINAS, Luis F. C. “*Gravity’s Rainbow*, de Thomas Pynchon: A paranoia como ‘estilo de conexão’”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 191-211, 11 maio 2016.

LEME, Patrícia. “Fervor e melancolia: A experiência urbana em Jorge Luis Borges”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 123-143, 11 maio 2016.

MANZI CEMBRANO, Jorge. “Discreción & Demolición en Henry James. Principios para volver a Nueva York”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 145-160, 11 maio 2016.

OLIVEIRA, Juliana M. S. “Qual é a verdadeira? (de Charles Baudelaire): armadilhas da imitação e da criação na representação da realidade”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 101-121, 11 maio 2016.

SANTOS, Kleber P. dos. “Marginália: vanguarda e contracultura sob pressão”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 161-190, 11 maio 2016.

VIEIRA, Willian. “De Shandy a Lísias: uma análise do jogo entre autor, narrador e leitor”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 213-240, 11 maio 2016.

XENÓLITOS

ALVES, Geylson. “Uma noite e outros poemas de José Asunción Silva”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 257-268, 11 maio 2016.

LOPES, João G. M. “Quatro poemas de Nicanor Parra”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 243-256, 11 maio 2016.

PHILIPSON, Gabriel S. “Cidades Brasileiras (selecionadas), de Vilém Flusser”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 277-292, 11 maio 2016.

YUNIS, Leandra. “Exercício de tradução com um rubai de Rumi”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 269-276, 11 maio 2016.

PIROCLASTOS

LUCAS, Leda M. “Três poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 327-331, 11 maio 2016.

RIBEIRO, Daniel G. “Ensaio por uma aula estranha; ou sobre literatura e palavra”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 295-313, 11 maio 2016.

SANTOS, Michele. “Quatro poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 333-340, 11 maio 2016.

SIME, Diego. “City Hall”. *Magma*, São Paulo, n. 13, p. 315-326, 11 maio 2016.

NÚMERO 12 (2015)

— MAGMA REVISTA

ERUPÇÃO

SILVA, Franklin L. e. “A expressão do drama da liberdade em Sartre”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 21-30, 15 dez. 2015.

TECTÔNICAS

ARAÚJO, Murillo C. de. “Dialética da representação da realidade na passagem do romance tradicional para o romance modernista”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 51-60, 15 dez. 2015.

DAIE, Fábio S. “O olho do melro – Beckett entre o *realismo* de Lukács e a estética adorniana”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 61-84, 15 dez. 2015.

SOUZA, Luciano de. “A crítica pelo escárnio: notas sobre o sarcástico discurso mefistofélico na primeira parte do Fausto de Goethe”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 35-50, 15 dez. 2015.

TESSUTO JUNIOR, Edgard. “O processo compositivo de ‘O Relógio’, sua expressão plástica e a desconfiguração do tempo da narrativa como legado literário de Iberê Camargo”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 85-97, 15 dez. 2015.

LAVA

ÁVILA, Marcel T.; TREVISAN, Rodrigo G. “Jaguanheném: um estudo sobre a linguagem do lauretê”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 297-335, 15 dez. 2015.

GOLDFEDER, André. “Entre carne e sopro: corpos da voz em Nuno Ramos”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 205-230, 15 dez. 2015.

LEME, Patrícia. “O resto é silêncio: Uma máquina, outro Aleph e ‘su atareado rumor’”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 231-250, 15 dez. 2015.

MANZI, Jorge. “Táticas de escucha de William Burroughs: transmisión – vibración – contrapulsación”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 251-264, 15 dez. 2015.

MARANINCHI, Marcelo. “O membi e o alaúde – Mário de Andrade lê Gonçalves Dias”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 337-350, 15 dez. 2015.

MASCARO, Laura D. M. “La Douleur e a compreensão do contemporâneo”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 123-144, 15 dez. 2015.

NOR, Gabriela R. “Morte e contemporaneidade em três narrativas: *Teatro*, de Bernardo Carvalho, *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst, e *Aventura*, de Rodrigo Naves”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 145-160, 15 dez. 2015.

RIBEIRO, Daniel G. “Jorge de Lima e os Nativos da Ilha: podeis frechar-nos índios atuais”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 367-398, 15 dez. 2015.

SAGAYAMA, Mario. “Posições”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 181-202, 15 dez. 2015.

SANTOS, Felipe A. de S. “Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 163-180, 15 dez. 2015.

SANTOS, Kleber P. dos. “‘Repara bem no que não digo’. Reflexões sobre *Catatau*, de Paulo Leminski”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 265-294, 15 dez. 2015.

SILVA, William A. “O autossacrifício da forma: ‘Berenice’, de Edgar Allan Poe”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 103-120, 15 dez. 2015.

TELES, Ana Carolina S. “Reflexões sobre o indianismo em Gonçalves Dias”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 351-365, 15 dez. 2015.

XENÓLITOS

PASTORELLI, Vinícius M. “Dois poemas de Heinrich Heine e seis poemas de Frank Wedekind”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 403-420, 15 dez. 2015.

SILVA, Ana Luiza de O. e. “‘Aqueles que dela comeram tornaram-se os *tchierko*, os feiticeiros devoradores de almas’”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 421-438, 15 dez. 2015.

PIROCLASTOS

FERNANDES, Pádua. “As mães de maio”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 447-449, 15 dez. 2015.

ROLIM, Cândido. “5 inéditos e 1 de *Camisa Qual*”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 451-456, 15 dez. 2015.

TORRES, Cris. “Das águas – I”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 457-459, 15 dez. 2015.

WEINTRAUB, Fabio. “1 inédito e 3 de *Treme Ainda*”. *Magma*, São Paulo, n. 12, p. 443-446, 15 dez. 2015.

NÚMERO 11 (2015)

— MAGMA REVISTA

ENSAIOS

BIER, Felipe. “O tribunal realista: considerações críticas sobre Machado de Assis e o gênero romance”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 3-16, 13 fev. 2015.

FRIGHETTO, Gisele N. “A representação ficcional em dois romances de Bernardo Carvalho”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 43-54, 13 fev. 2015.

OLIVEIRA, Marcelo F. F. de. “Pêndulo entre negatividade e utopia no *Poeta en Nueva York* de García Lorca”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 70-81, 13 fev. 2015.

PIRES, Carlos. “Rigor e liberdade: a causa de João Gilberto”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 82-92, 13 fev. 2015.

TAKEMOTO, César. “O incipit de Cidade de Deus”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 31-42, 13 fev. 2015.

VASSOLER, Flávio R. “Discurso sobre o método poético: o medalhão enigmático in the carpet”. *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 17-30, 13 fev. 2015.

VONK, Arthur V. "Turista em transe". *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 55-69, 13 fev. 2015.

CRIAÇÃO

CANDEIAS, Daniel. "O historiador e o sambista". *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 93-105, 13 fev. 2015.

RIBEIRO, Daniel G. "Poemas de Daniel Glaydson Ribeiro". *Magma*, São Paulo, n. 11, p. 106-109, 13 fev. 2015.

NÚMERO 10 (2012)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

CAMPOS, Augusto de. "Entrevista". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 14-21, 19 dez. 2012.

ENSAIOS

CASS, Thiago R. B. "*Poemas de Ossian* ou o primitivismo como forma". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 98-107, 19 dez. 2012.

CUNHA, Jakeline F. "Mário de Andrade e Adorno: cartas, prefácios e 'O ensaio como forma'". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 70-81, 19 dez. 2012.

FATTORI, Danusa da M. D. "A modernidade e a mulher em *Triste fim de Policarpo Quaresma*". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 24-31, 19 dez. 2012.

GAGLIARDI, Caio. "Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 32-49, 19 dez. 2012.

MORETO, Bruno P. N. "Notas sobre *Le Club des Hachichins*, de Théophile Gautier". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 82-89, 19 dez. 2012.

ROSA, Rafael V. M. "O cinema implícito em *Noite*, de Harold Pinter". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 90-97, 19 dez. 2012.

SANTIAGO, Emmanuel. "Como burro no arenoso: as contradições da forma em 'Cara-de-Bronze' de Guimarães Rosa". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 50-57, 19 dez. 2012.

TOSHIMITSU, Thaís. "Entre a linha e a lama". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 58-69, 19 dez. 2012.

CRIAÇÃO

NUERNBERGER, Renan. "Poemas de Renan Nuernberger". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 113-119, 19 dez. 2012.

OLIVEIRA, Acauam; VIRGÍNIO, José. "Poemas de Acauam Oliveira e José Virgínio". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 110-112, 19 dez. 2012.

TRADUÇÃO

BUAES, Aline. "A raiva de Pasolini – uma tradução comentada". *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 122-135, 19 dez. 2012.

ISKANDER, Fazil A.; SOARES, Gabriela. Um conto sobre o mar – Tradução de Gabriela Soares. *Magma*, São Paulo, n. 10, p. 136-141, 19 dez. 2012.

NÚMERO 9 (2006)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

MARTINS, Alberto. "De passagem: um bate-papo com Alberto Martins" [Entrevista a Carlos Martin, Paula Passarelli e Silvana M. Vicente]. *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 10-35, 18 dez. 2006.

ENSAIOS

CORREIA, Éverton B. "Manuel Bandeira, autor de Casa-grande & senzala". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 71-78, 18 dez. 2006.

GAMA, Mônica. "Aproximação de um problema: a ficção do leitor nas tramas de Guimarães Rosa". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 45-51, 18 dez. 2006.

JUTGLA, Cristiano A. da S. "'Ladrão se mata com tiro': lírica e autoritarismo em 'Morte do leiteiro' de Carlos Drummond de Andrade." *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 79-86, 18 dez. 2006.

MOURA, Susan B. P. "A porta como ponto vélico". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 53-59, 18 dez. 2006.

PAZ, Ravel G. "Arquitetos de ruínas: espaço e melancolia em Machado de Assis e Almeida Garrett (uma aproximação contrastiva)". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 37-44, 18 dez. 2006.

SALLA, Thiago M. "Palavras em falso e literatura engajada nos anos 30: Mário de Andrade e 'A raposa e o tostão'". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 61-69, 18 dez. 2006.

criação

CATRÓPA, Andréa. "Poemas de Andréa Catrópa". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 88-89, 18 dez. 2006.

Tradução

CHUKCHIN, Vassíli; BIANCHI, Fátima. "Dá-lhe, coração!". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 95-99, 18 dez. 2006.

PAVESE, Cesare; DIAS, Maurício S. "Quatro poemas de Cesare Pavese". *Magma*, São Paulo, n. 9, p. 91-94, 18 dez. 2006.

NÚMERO 8 (2003)

— MAGMA REVISTA

criação

FRIAS, Rodrigo R. "Lenora". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 10-17, 19 dez. 2003.

Entrevista

HATOUM, Milton. "Treze perguntas para Milton Hatoum" [Entrevista a Ricardo Barreto e Jefferson A. Melo]. *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 55-72, 19 dez. 2003.

Ensaio

ALVES, Roberta H. "Sobre a maternidade, a perda e a seca". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 75-85, 19 dez. 2003.

BIANCHI, Maria de F. "Dostoiévski e a crítica russa". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 87-89, 19 dez. 2003.

KAHN, Daniela M. "Possibilidades e limitações da narrativa em 'A quinta história' de Clarice Lispector". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 111-119, 19 dez. 2003.

MELLO, Jefferson A. "Literatura Comparada e Literatura de Viagem: estratégias ópticas". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 101-119, 19 dez. 2003.

MELO, Ana Cecília A. "O diário íntimo d' *O Trapicheiro*: um exercício para o equilíbrio". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 19-29, 19 dez. 2003.

OLIVEIRA, Leopoldo O. C. de. "Subjetividade e literatura: o 'sujeito fraturado'; e a criação literária contemporânea". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 43-53, 19 dez. 2003.

ZENI, Bruno. "Uma formação na malandragem: fraternidade, subsistência e marginalidade em *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, de João Antônio". *Magma*, São Paulo, n. 8, p. 31-41, 19 dez. 2003.

NÚMERO 7 (2001)

— MAGMA REVISTA

EVENTO

PACHECO, Ana Paula; BISCHOF, Betina. “Encontro com Gilda de Mello e Souza”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 9, 18 dez. 2001.

SOUZA, Gilda de M e. “Conto Rosa Pasmada”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 10-19, 18 dez. 2001.

ENTREVISTA

VARA, Teresa. Entrevista à Comissão Editorial. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 21-35, 18 dez. 2001.

ENSAIOS

BETELLA, Gabriela K. “*Memorial de Aires*: a alucinação erudita da vida”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 91-103, 18 dez. 2001.

CASTELLI, Chantal. “Interpretação e vida: Erlebnis em Dilthey e as críticas à Einführung”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 47-55, 18 dez. 2001.

CUCCAGNA, Claudio. “Crepúsculo, Mirabilia e treva no caminho do poeta viator”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 69-79, 18 dez. 2001.

GIMENEZ, Erwin T. “Cruz e Sousa: o poeta Malsim”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 81-90, 18 dez. 2001.

LEBENSZTAYN, Ieda. “Texto o céu, tecido o véu”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 57-67, 18 dez. 2001.

VALLE, Ricardo M. “O diálogo das virtudes (um ensaio sobre Brecht. Peças dos anos 30.)”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 37-45, 18 dez. 2001.

TRADUÇÃO

GOÑCALVES, Anderson. “A felicidade do homem antigo”. Walter Benjamin. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 105-108, 18 dez. 2001.

LIMA, Ricardo da C. “The Table and the chair” de Edward Lear. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 109-110, 18 dez. 2001.

MATTOS, José Eduardo O. “Uma reinterpretação de ‘A Queda da casa de Usher’”. Leo Spitzer. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 111-119, 18 dez. 2001.

criação

Dantas, Rodolfo. “Poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 123-125, 18 dez. 2001.

FERRAZ, Paulo. “Poemas”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 121-122, 18 dez. 2001.

RESENHA

ROCHA, Marília L. “O o – O livro e a ficção da leitura de João Adolfo Hansen”. *Magma*, São Paulo, n. 7, p. 127-132, 18 dez. 2001.

NÚMERO 6 (1999)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

BERNARDINI, Aurora F. [Entrevista a Ricardo Iannace e Ricardo Azevedo]. *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 13-38, 11 dez. 1999.

ENSAIOS

BISCHOF, Betina. “Os espaços internos do poema”. *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 85-91, 1 dez. 1999.

MORAES, Antonio P. V. “Padrões míticos, construções literárias e modelos sociais: o caso dos Cavaleiros Feéricos dos “Lais” medievais”. *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 41-53, 11 dez. 1999.

PARREIRA, Marcelo P. “A Cabala do Maracanã”. *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 55-63, 11 dez. 1999.

ROCHA, Marília L. "A trama do desejo: uma leitura do conto 'Desenredo', de Guimarães Rosa". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 79-84, 11 dez. 1999.

SILVA, Maurício. "Profissionalização do escritor e publicidade editorial: dois capítulos da leitura pré-modernista no Brasil". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 67-77, 11 dez. 1999.

TRADUÇÃO

PROENÇA, Ruy. "Poemas de Boris Vian". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 93-101, 11 dez. 1999.

CRIAÇÃO

LUNA, Jairo N. "Cultura e opulências do Brasil por suas drogas de Minas". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 115, 11 dez. 1999.

LUNA, Jairo N. "Frankenstein Metamoderno". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 114, 11 dez. 1999.

LOPES, Ayeda V. "Branca". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 103-107, 11 dez. 1999.

RIBEIRO, Rodrigo. "A Pedra". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 109-111, 11 dez. 1999.

RIBEIRO, Rodrigo. "Ver Meer". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 112-113, 11 dez. 1999.

RESENHA

MARTINELLI, Creud P. S. "A Donzela-Guerreira: Um estudo de gênero". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 119-121.

RESENDE, Neide L. "Tarsila do Amaral, a Modernista". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 117-118, 11 dez. 1999.

ROCHA, Eromar B. "Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica". *Magma*, São Paulo, n. 6, p. 123-124, 11 dez. 1999.

NÚMERO 5 (1998)

— MAGMA REVISTA

EVENTO

HOMEM, Maria Lúcia. "Ser e Desejar ser: espirais entrelaçadas em 'Um Homem Célebre' de Machado de Assis". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 73-81, 6 dez. 1998.

PACHECO, Ana Paula. "A Descoberta do Mundo". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 45-56, 6 dez. 1998.

SOETHE, Paulo A. "Proximidade e Distância: o onde de Guimarães Rosa e Thomas Mann". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 57-71, 6 dez. 1998.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. [Entrevista com Cássio Tavares, Marcela Cristina Evaristo, Maria Lúcia Z. de Souza]. *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 13-42, 6 dez. 1998.

ENSAIOS

HORTA, Patrícia. "Canudos para hoje (níveis de leitura implícitos em *Os Sertões*)". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 89-98, 6 dez. 1998.

PRADO, Raquel de A. "Os Campanários de Martinville: construção, tempo e metáfora em busca do tempo perdido". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 99-104, 6 dez. 1998.

REDONDO, Tércio. "De luz e de sombras: uma análise de 'O Enfermeiro', de Machado de Assis". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 83-87, 6 dez. 1998.

TRADUÇÃO

FARAJ, Alfredo. "A História desconhecida de Sinbád, o marujo". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 119-127, 6 dez. 1998.

OTSUKA, Edu T. "'Literatura Indiana': notas para a definição de uma categoria". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 107-118, 6 dez. 1998.

CRIAÇÃO

ANDRADE, Fernando dos S. "Primeiro De-Grau". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 139-140, 6 dez. 1998.

BRENNER, Miriam. "Intermezzo". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 141, 6 dez. 1998.

FERREIRA, Lúcia L. "Tudo sobre pés (A teus pés)". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 131-133, 6 dez. 1998.

OLIVEIRA, Adalberto L. de. "Guignol". *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 135-137, 6. dez. 1998.

NÚMERO 4 (1997)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

ARRIGUCCI JR., Davi. [Entrevista a Neide L. Rezende e Airton Paschoa]. *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 13-14, 17 dez. 1997.

ENSAIOS

ALMEIDA, Mônica S. "Polissistema, tradução e diversidade de vozes no Spleen de Paris". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 61-69, 17 dez. 1997.

ESCOLASTICO, Cristiane. "Um guardião desarmado, o reconhecimento trágico". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 87-94, 17 dez. 1997.

NEHRING, Marta. "Correspondências em *Às Avessas*". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 71-77, 17 dez. 1997.

NUNES, Juçara M. "Osman Lins – unindo o aqui e o ontem". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 79-85, 17 dez. 1997.

OTSUKA, Edu T. "A crítica integradora de Antonio Candido (nota sobre 'De Cortiço a Cortiço')". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 55-60, 17 dez. 1997.

TAVARES, Cássio. "Do instinto à nacionalidade: a polêmica da cultura nacional no Brasil". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 43-54, 17 dez. 1997.

TRADUÇÃO

POLITO, Sérgio A. E. "8ito poemas de Joan Brossa". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 97-100, 17 dez. 1997.

CRIAÇÃO

CAUSO, Roberto de S. "Terra de lobos". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 103-110, 17 dez. 1997.

DIAZ, Nei. "Comentário tríptico a respeito da morte". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 114, 17. dez. 1997.

FACIOLI, Valentim. "Peixe-Boi III; Coruja II". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 116-117, 17 dez. 1997.

MONTEIRO, José L. "A velada formosura". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 112, 17 dez. 1997.

MOTA, Valdo. "Deus Furioso; Saudação ao menino". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 115, 17 dez. 1997.

RABELO, Adriano de P. "Flashback; Da Sedução; Dinossauro". *Magma*, São Paulo, n. 4. p. 111, 17 dez. 1997.

RESENHA

ANDRADE, Fábio de S. "O anjo Caído: Fisionomia da Ficção de Jorge de Lima, de William Roberto Cereja". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 119-122, 17 dez. 1997.

LIMA, Heloisa P. "A Ventura e Desventura de heróis menores, de Maria Lúcia Zoega de Souza". *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 123-126, 17 dez. 1997.

NÚMERO 3 (1996)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

SCHNAIDERMAN, Boris. “Encontro com Boris Schnaiderman” [Entrevista a Marília L. Rocha]. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 11-22, 19 dez. 1996.

EVENTO

SCHNAIDERMAN, B. “Entre a Ficção e a História”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 23-28, 19 dez. 1996.

ENSAIOS

BARRETO, Ricardo G. “Método e Miragem: Murilo Mendes e Paul Valéry”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 69-77, 19 dez. 1996.

BETELLA, Gabriela K. “Aspectos da crítica literária de Machado de Assis”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 57-67, 19 dez. 1996.

FRYSZMAN, Noemia D. “A Literatura e seu Duplo: Uma Aventura dentro da História”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 79-84, 19 dez. 1996.

IANNAGE, Ricardo. “A Insuportável Contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 45-56, 19 dez. 1996.

MANDELBAUM, Enrique. “A Alma Desiludida”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 29-35, 19 dez. 1996.

PENA, Eduardo S. “A Narrativa, a história e o ‘Miúdo Recruzado’”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 85-95, 19 dez. 1996.

RESENDE, Neide L. “A Problematização da alteridade no conto ‘A menor mulher do mundo’, de Clarice Lispector”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 37-44, 19 dez. 1996.

TRADUÇÃO

GALISI FILHO, José. “Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 97-116, 19 dez. 1996.

CRIAÇÃO

AMÂNCIO, Moacir. “O Palácio da Fronteira”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 120-130, 19 dez. 1996.

BASTOS, Hermenegildo. “Carícias”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 119, 19 dez. 1996.

PASCHOA, Airton. “João e as Árvores”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 131, 19 dez. 1996.

RESENHA

GARMES, Kátia M. “Do Heróico ao Erótico: uma leitura de o Guarani, de Audemaro Taranto Goulart”. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 133-137, 19 dez. 1996.

NÚMERO 2 (1995)

— MAGMA REVISTA

ENTREVISTA

BARBOSA, João Alexandre. “João Alexandre Barbosa, Leitor” [Entrevista a Marília L. Rocha]. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 11-24, 6 dez. 1995.

DEPOIMENTO

ROCHA, Marília L. “A Formação do DTLLC”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 25-30, 6 dez. 1995.

ROCHA, Marília L. “Carta de Antonio Candido”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 31-36, 6 dez. 1995.

ENSAIOS

АТІК, Maria Luiza G. “O Ideograma e a poesia”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 60-65, 6 dez. 1995.

BARROS, Marta C. de. “A ‘Benfazeja’: o homem em busca de si”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 66-73, 6 dez. 1995.

BRENNER, Miriam S. S. “‘CÓDIGO’: Leitura de um poema de Augusto de Campos”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 53-59, 6 dez. 1995.

CINTRÃO, Heloísa P. “Crítica, Providência e uso dos modos ficcionais no Quixote I”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 45-52, 6 dez. 1995.

OLIVEIRA, Adalberto L. “Tigres que engendram”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 37-44, 6 dez. 1995.

VARGAS, Maria Valéria A. M. “Reflexos da fábula indiana nos textos de Monteiro Lobato”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 74-87, 6 dez. 1995.

TRADUÇÃO

TESHEINER, Maria da Graça; FLEMMING, Marianne. “Pañcatantra”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 89-97, 6 dez. 1995.

CRIAÇÃO

BARBOSA, Frederico. “Certa Biblioteca Pessoal”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 102-110, 6 dez. 1995.

PERÓN, Fernando M. “Enfoque”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 101, 6 dez. 1995.

PEREIRA, Eva. “Ciúme; Ciúme II; Poema; O Peixe”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 99-100, 6 dez. 1995.

RESENHA

PERES, Marcos R. F. “A teoria do romance de Georg Lukács”. *Magma*, São Paulo, n. 2, p. 113-118, 6 dez. 1995.

NÚMERO 1 (1994)

— MAGMA REVISTA

EDITORIAL

ROCHA, Marília L. Editorial. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 5, 15 dez. 1995.

DEPOIMENTO

MARIANO, Ana Maria S.; PIGNATARI, Décio; MINÉ, Elza; SEGOLIN, Fernando; CHIAPPINI, Lígia; GOMES, Maria dos Prazeres; MESERANI, Samir; OLIVEIRA, Valdevino S. “Encontro com o poeta Melo e Castro”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 11-26, 15 dez. 1994.

ENSAIOS

ALMEIDA, Jorge de. “Hermetismo & Alienação”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 41-50, 15 dez. 1994.

RABELLO, Ivone D. “Entre Chacais e Árabes”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 31-41, 15 dez. 1994.

ROSEMBAUM, Yudith. “Eletra de Sófocles conjunções e polaridades”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 58-66, 15 dez. 1994.

VIDAL, Arioaldo J. “Sobre um Conto de Kafka”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 51-57, 15 dez. 1994.

ARTIGOS

GOLDINI, Rubia P. “Literatura contra a maré”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 67-75, 15 dez. 1994.

PIETROFORTE, Antonio V. S. “O discurso da teoria da linguagem: Uma abordagem Semiótica”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 76-79, 15 dez. 1994.

TRADUÇÃO

MAHFUZ, Nagib; JAROUCHE, Mamede M.; JUBRAN, Safa A.A.C. “O Quarto número doze”. *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 83-88, 15 dez. 1994.

NETO, João A. de O.; LORENZO, Isabel de. "Calímaco, Poeta e Crítico – epigramas 1, 8, 27, 28". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 89-91, 15 dez. 1994.

CRIAÇÃO

CAVICCHIA, Celso. "Primeiro Relato". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 96, 15 dez. 1994.

FIUZA, Helena. "Espera". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 97-98, 15 dez. 1994.

PASCHOA, Aírton. "Ah, O Início". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 95, 15 dez. 1994.

POEMAS

BRENNER, Miriam. "Relicário". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 102, 15 dez. 1994.

LIS, Amara. "Criar: possível opção de um senão que se quer sim". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 99, 15 dez. 1994.

NAU, Carlos. "Canto no Canto". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 100, 15 dez. 1994.

PARO, Maria Clara B. "Fal(t)a". *Magma*, São Paulo, n. 1, p. 101, 15 dez. 1994.



Wm