opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 9, número 16

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães,
é questão de opiniães.

joão guimarães rosa
grande sertão: veredas

opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 9, número 16

Catalogação na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniães: Revista dos alunos de Literatura Brasileira/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 9, nº 16 (2020) – São Paulo: FFLCH: USP, 2020

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

FFLCH

USP

Opiniães é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial
(Atuantes nesta edição)
Ana Lúcia Branco, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Eduardo Marinho da Silva, Érica Ignácio da Costa, Jéssica Cristina Jardim, Juliana Caldas, Stephanie da Silva Borges, Thiago H. Fernandes, Vinícius da Cunha Bisterço, Wanderley Corino Nunes Filho.

Conselho editorial
Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Editores responsáveis n. 16
Juliana Caldas e Thiago H. Fernandes

Projeto gráfico para impresso
Cláudio Lima

Adaptação do projeto gráfico para digital
Dharla Soares

Diagramação
Dharla Soares

Capa
Juliana Caldas e Rafaela Alves Fernandes

Fotografias de capa, contracapa e miolo
Juliana Caldas e Rafaela Alves Fernandes

Participação especial no Manifesto-Mosaico
Organização e curadoria
Aline Novais de Almeida
Juliana Caldas

Concepção, projeto e produção visual
Valéria Aranha

Design final
Dharla Soares

Contatos
Site: www.revista.usp.br/opiniaes
Facebook: www.facebook.com/Opiniaes
E-mail: opiniaes@usp.br
Podcast: anchor.fm/opiniaes-revista

sumário

10 editorial

16 dossiê

PERFORMATIVIDADE E CAMPO EXPANDIDO NA LITERATURA BRASILEIRA

17 QUANDO NÃO ESCREVEMOS, ESCREVEMOS: A PERFORMANCE NA ESCRITA DE SI
Katerina Blasques Kaspar

41 UMA LEITURA DE *O GRIFO DE ABDERA* DE LOURENÇO MUTARELLI COMO REALIDADES MÚLTIPLAS
Lielson Zeni

66 O PERFORMATIVO EM *DIÁRIO DA CATÁSTROFE BRASILEIRA*: UMA ANÁLISE DE ASSINATURA DE RICARDO LÍSIAS
Nivana Ferreira da Silva

89 UM ÚTERO COMO MÁQUINA PERFORMÁTICA: UMA LEITURA DE *UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO* NO MUNDO
Juliana de Assis Beraldo

106 O JOGO PERFORMÁTICO DE OSWALD DE ANDRADE NO POEMA "REIVINDICAÇÃO"
Ellen Margareth Dias Ribeiro Araújo

125 ENTRE A PERFORMANCE E A ESCRITA: UM OLHAR SOBRE A LITERATURA EXPANDIDA CONTEMPORÂNEA NA POESIA MARGINAL-PERIFÉRICA DE NÍVEA SABINO
Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza, Rogério Meira Coelho

147 poéticas I

148 POEMA SEM TÍTULO / QUE VERSA SOBRE O FIO / QUE URDIU A HISTÓRIA / EM UMA ESCOLA CHAMADA BAUHAUS
Aziz José de Oliveira Pedrosa

155 O ESGOTADO ARTISTA CONTEMPORÂNEO
Rafaela Alves Fernandes

163 PALAVRA COLÔNIA
Liana Ferraz Diniz

169 tema livre

170 A INGRATIDÃO: O DIABO ALEGÓRICO DE JOSÉ DE ANCHIETA
Marina Gialluca Domene Souza

189 O CONCEITO DE *BILDUNG* E *A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA* DE ANTONIO CANDIDO: INTERSECÇÕES
Elvis Paulo Couto

209 O ITINERÁRIO NAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS
Ana Claudia Ferreira Martins de Souza

238 A IMPORTÂNCIA DA VIAGEM: UMA CORRESPONDÊNCIA POÉTICA ENTRE POETAS E CARAÍBAS
Leila Melo Coroa, Mayara Ribeiro Guimarães

254 O ABSURDO IMPERTINENTE: INTERSECÇÕES FILOSÓFICAS E FANTÁSTICAS NA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA
Rafael Vinicius Costa Côrrea

278 OS ESTRANGEIROS DE *AZUL CORVO*, DE ADRIANA LISBOA
Allysson Casais

302 PARA ALÉM DA FRONTEIRA: UMA LEITURA DO ROMANCE *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO, SOB A ÓTIMA PÓS-MODERNISTA
Keiliane da Silva Araújo Carvalho

322 poéticas II

323 SÉRIE ESTUDO PARA MÃE
Ana Hortides

334 INFÂNCIA
Amayi Luiza Soares Koyano

342 manifesto-mosaico

COMO SUTURAR COM FIOS DESENCAPADOS?

Composição ensaística-literária a partir da contribuição de vários autores
Organização e curadoria de Aline Novais de Almeida e Juliana Caldas
Concepção, projeto e produção visual de Valéria Aranha

468 resenhas

469 O RETRATO DE UM CORPO NEGRO (RESENHA DE *UM CORPO NEGRO*, DE LUBI PRATES)
Patrícia de Paula Aniceto

474 HOJE TEM *FUMUS BONI IURIS* EM *CHÃ* (2018): AS VANTAGENS DE SER FLUVIAL (RESENHA DE *CHÃ*, DE ENOO MIRANDA)
Vinicius Gomes Pascoal

479 UM CONCERTO PARA MUITAS VOZES/E UMA RESENHA A QUATRO MÃOS/EM DIÁLOGO (RESENHA DE *CANÇÃO DE AMOR PARA JOÃO GILBERTO NOLL*, DE LUIS ALBERTO BRANDÃO)
Juliana Caldas, Thiago H. Fernandes

488 **poéticas III**

489 LORCA, UM GRÃO ANDALUZ
Augusto Stevanin

496 LINHAS PARA O *INTERIOR DE UMA IGREJA*, DE PIETER NEEFFS
Pedro Furtado de Oliveira

500 **entrevista**

501 PERSISTÊNCIA DO NÃO LUGAR LITERÁRIO: ALGUMAS QUESTÕES COM JULIANO GARCIA PESSANHA
Thiago H. Fernandes

513 **poéticas IV**

514 DOIS POEMAS
Adriano de Paula Rabelo

517 SILENTIUM
Vitor Hugo Luís Geraldo

520 DOIS POEMAS MODERNOS
Luís Felipe Ferrari

523 EM CADA CANTO UM CANTO
Keissy Guariento Carvelli

editorial

Em sua 16ª edição e prestes a comemorar 10 anos de existência, a *Opiniães – Revista dos alunos de literatura brasileira* apresenta o dossiê "Performatividade e campo expandido na literatura brasileira", temática extensa e movediça. A despeito disso, intencionamos reunir nesta publicação leituras possíveis e diversas que nos indiciassem, como em uma cartografia, os caminhos, os espaços, as vozes, os corpos e as escolhas teórico-conceituais pelos quais os pesquisadores e autores que se engajam nesse campo de estudo da literatura brasileira estão se norteando. Este foi um dos grandes desafios – e também ousadia – deste número, visto que nos colocou em um território instável em que a precisão de algumas terminologias, assim como o trânsito entre campos da arte e do conhecimento que extrapolam o literário ou o suporte livro se mostraram seminais.

Não à toa, as duas expressões que dão sustento a este dossiê são polissêmicas. A **performatividade**, atribuída aos estudos linguísticos, encontra as artes da cena, quando o "performar" torna-se sinônimo de "atuar" e de "não representação", e, ainda, tergiversa com a performance nas artes visuais. O **campo expandido**, por sua vez, problematiza em sua gênese, atribuída à crítica de arte Rosalind Krauss, a escultura como linguagem que extravasa, na arte contemporânea, seus contornos definidos para colocar em xeque tanto a noção de espaço e paisagem quanto a de arquitetura, ou, em outras palavras, os deslimites da arte e das linguagens na contemporaneidade.

Desse modo, pesquisar a arte das palavras hoje significa encontrar uma literatura afeita aos limiares, que aciona outras paisagens, linguagens, territórios do conhecimento e do saber para realizar suas operações e seus procedimentos poéticos, imaginários e conceituais. Uma linguagem, ao que parece, cada vez mais alargada, contorce a inocente divisão entre um real e um ficcional; entre o poema disposto na página do livro e o poema vocalizado no palco, e configura uma literatura que presume uma tarefa crítica fora da zona de conforto, posto que é arriscada de partida.

Para compor este espaço híbrido, os editores deste número apresentam, por sua vez, três contribuições pensadas e articuladas especialmente para

ampliar essa discussão. A resenha-diálogo a quatro mãos do ensaio *Canção de amor para João Gilberto Noll* (2019), de Luis Alberto Brandão, cujo foco é o limiar entre criação poética e crítica literária. A entrevista com o autor Juliano Garcia Pessanha, em busca de algumas tópicas a partir de sua literatura, encontra-se com uma obra também híbrida e com atravessamentos filosóficos. Além do Manifesto-Mosaico, composto a partir das respostas enviadas por escritores, críticos literários, poetas, ensaístas, professores, entre outros, à provocação sobre o que pode a literatura e a ficção (revolução?) em tempos de sinais explícitos do esgotamento da civilização humana, tanto diante de um vírus que se espalha como praga invisível e sufocante no mundo, como de um governo autoritário, fundamentado em *fake news* e em táticas de destruição massiva no Brasil. A produção verbo-visual do Manifesto contou com a participação de Aline Novais de Almeida e da artista têxtil Valéria Aranha, convidadas para ajudar a tecer o miolo do dossiê.

Integra também esta edição uma variedade de textos que, a despeito dos desdobramentos infinitos nos campos de estudo deste dossiê, apresentam ressonâncias entre si. A atuação e a posição autoral, por exemplo, são centrais na abordagem de três artigos que compõem a revista. Katerina Blasques Kaspar parte do projeto *Não escrever*, desenvolvido pela escritora e professora Paloma Vidal, para refletir sobre o gesto escritural em performance, desdobrando-se adiante na produção do chamado livro-cartonero; destaca-se em seu percurso teórico a noção de *autoficção*. Lielson Zeni trata o romance *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli, focalizando, a partir da noção de *biografemas*, de Roland Barthes, as muitas realidades resultantes do jogo de revelação/desvelação que propõe o autor. Já Nivana Ferreira da Silva trabalha com os últimos livros de Ricardo Lísias – publicações independentes no formato *e-book* –, a fim de ponderar sobre sua assinatura literária; a autora resgata a noção de *performativo*, partindo de Austin, e destaca o conceito de *iterabilidade*.

Juliana de Assis Beraldo aborda o livro de poemas *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas, para discutir seus processos escriturais, assim como suas dinâmicas de interlocução no círculo literário contemporâneo, valendo-se em sua leitura da noção de *máquina performática*, dos críticos argentinos Aguilar e Cámara. Ellen Margareth Dias Ribeiro Araújo amplia a perspectiva de "contemporâneo" ao trazer para

a cena o poema "Reivindicação", de Oswald de Andrade, e tensionar a relação entre o sujeito lírico e o sujeito empírico oswaldiano, sob a perspectiva da performance. Encerrando a seção, a contribuição de Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza e Rogério Meira Coelho enfoca a poesia periférica de Nívea Sabino, mirando a ramificação da prática contemporânea dos *slams* – competição poética em que os autores leem ou recitam seus trabalhos inéditos – no circuito literário nacional.

A seção de artigos de temática livre é introduzida pelo estudo de Marina Gialluca Domene a respeito do demônio alegórico feminino "Ingratidão" na peça *Na vila de Vitória*, de José de Anchieta. Sua leitura de cunho historiográfico resgata o teatro anchietano e a origem da arte da cena no Brasil. No artigo de Elvis Paulo Couto, o conceito de *Bildung* é lido como essencial para as noções de autonomia e identidade literária em Antonio Candido, sobretudo na obra *Formação da literatura brasileira*. O texto de Ana Claudia Ferreira Martins de Souza abre a tópica da viagem na literatura brasileira a partir de sua leitura sobre as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, em diálogo com o documento medieval *O itinerário de Benjamin de Tudela*. Já Leila Melo Coroa e Mayara Ribeiro Guimarães trazem à baila o poeta paraense Max Martins por meio de uma aproximação ensaística entre os deslocamentos imaginários do poeta e as viagens míticas e proféticas dos índios caraíbas em busca da "Terra sem males". Allysson Casais dialoga com a fortuna crítica de *Azul corvo*, da carioca Adriana Lisboa, e por meio de uma leitura cerrada do romance reflete sobre a questão contemporânea das identidades territoriais. Keiliane da Silva Araújo Carvalho também aprofunda a discussão das fronteiras além-mar na literatura brasileira, abordando o romance *Estive em Lisboa* e lembrei de você, de Luiz Ruffato. Por fim, o artigo de Rafael Vinicius Costa Côrrea apresenta um estudo sobre dois contos de José J. Veiga, reunidos sob o título *A estranha máquina extraviada*.

Esta edição conta ainda com duas resenhas. Uma, assinada por Patrícia de Paula Aniceto, apresenta uma leitura de *Um corpo negro* (2019), livro de poemas de Lubi Prates. Outra, de Vinicius Gomes Paschoal, traz o livro *Chã* (2018), do poeta Enoo Miranda.

O olhar plural também marcou os textos poéticos contemplados aqui. No intuito de intensificar as potencialidades de cada uma dessas vozes, criamos quatro seções, denominadas "Poéticas", nas quais agrupamos

os textos a partir de traços comuns que eles apresentam. E, em vista de expandir o suporte textual gráfico das páginas, os editores, Juliana Caldas e Thiago Fernandes, realizaram a leitura em voz alta desses textos e a disponibilizaram no podcast da Opiniães, com acesso por meio do QR-code ao lado de cada título.

Na seção "Poéticas I", o teor metalinguístico no trânsito entre o ensaio acadêmico e a criação literária atravessa os textos "Poema sem título Que versa sobre o fio Que urdiu a história Em uma escola chamada Bauhaus", de Aziz José de Oliveira Pedrosa; "O esgotado artista contemporâneo", de Rafaela Alves Fernandes; e "Palavra Colônia", de Liana Ferraz Diniz.

Em diálogo hipertextual, no qual a poesia se abre a formas outras, como a caligrafia (desenho), a fotografia, a palavra-móbile, encontram-se o trabalho multimeios "Série Estudo para mãe", de Ana Hortides, e o conjunto de poemas de linhagem concretista "Infância", de Amayi Luiza Soares Koyano. Os afetos singelos dos pedaços do corpo da mãe e dos resquícios de brincadeira de criança compõem as "Poéticas II".

A geometria de composições, enquadramentos e vozes perpassa a narrativa híbrida que flerta com o roteiro de cinema "Lorca, um grão andaluz", de Augusto Stevanin, bem como o poema "Linha para o *Interior de uma igreja*, de Pieter Neeffs", de Pedro Furtado.

O exercício estético e ético da percepção do mundo e do outro como fonte inesgotável de poesia encontra-se nas "Poéticas IV", que trazem: "Dois poemas", de Adriano de Paula Rabelo; "Silentium", de Vitor Hugo Luís Geraldo; "Dois poemas modernos", de Luís Felipe Ferrari; e "Em cada canto um canto", de Keissy Guariento Carvelli.

Por fim, uma nota importante. No meio do processo de edição deste número, muitas vidas foram perdidas devido à pandemia da Covid-19. Não bastasse, junto a essa urgência sanitária, o governo brasileiro também encabeçou um enorme descaso diante da perda de cada uma dessas vidas, evidenciando sua política de morte e de destruição. Nomes importantes da nossa cultura morreram vítimas da doença, como Aldir Blanc, Sérgio Sant´Anna, Olga Savary, para citarmos apenas alguns, e, assim como outros milhares de brasileiros, não receberam o devido reconhecimento e respeito por parte das autoridades.

Como uma singela homenagem a todas essas pessoas, que até o fechamento da revista contabilizavam mais de 90 mil, escrevemos alguns de seus nomes nas aberturas das seções deste número. No caso das pessoas que tinham uma atuação pública no meio cultural, transcrevemos trechos de suas obras ou disponibilizamos QR-codes para acesso a seus trabalhos em vídeos, entrevistas e áudios. Agradecemos, também, a participação de Rafaela Alves Fernandes na concepção e criação da capa e das aberturas de seções.

Diante de todos os desafios que são colocados para a educação, as artes e a academia em tempos ruins de pensar, entregamos este número com a pequena certeza de que, se não há salvação possível nesta Terra tal como a estamos habitando, o exercício poético e a experiência dialógica permitem lançar ao porvir fios de sentidos que desde o presente – que encerra esta edição já se configurando um passado — reverberam ao encontro daqueles que vierem depois de nós.

Juliana Caldas e Thiago H. Fernandes

Editores do número 16

Julho de 2020

"O Brazil não merece o Brasil/ O Brazil tá matando o Brasil / Jereba, saci / Caandrades, cunhãs, ariranha, aranha / Sertões, Guimarães, bachianas, águas / Imarionaíma, arirarib́oia/ Na aura das mãos de Jobim-açu/ Uô, uô, uô" (Aldir Blanc, 1946-2020)

"Destino é o nome que damos/ à nossa comodidade,/à covardia do não-risco,/do não-pegar-ascoisas-com-os-dentes./Quanto a mim,/pátria é o que eu chamo poesia/ e todas as sensualidades: vida./ Amor é o que eu chamo mar,/ é o que eu chamo água" (Olga Savary, 1933-2020)

"Suíte Nordestina – Bumba chora" (Naomi Munakata, 1955-2020)

"Superfantasticamente!/ As músicas são asas da imaginação/ É como a flor e a semente/ Cantar que faz a gente/ Viver a emoção/ Vamos fazer a cidade/ Virar felicidade/ Com nossa canção/ Vamos fazer essa gente/ Voar alegremente/ No nosso balão/ Sou feliz, por isso estou aqui/ Também quero viajar nesse balão!" (Nino Voz)

Damiana – o impossível para ajudar os outros; Gilda – a cafonice das suas roupas esquisitas; Tristinho – o malabarista do Circo Lambe Lambe; Piparote – sonha ser um domador de leões; Pita – se metendo em confusões; Professor Pirajá – transformou uma árvore da floresta Amazônica em seu refúgio particular; Ritinha – muito gulosa; Xicória – uma galinha simpática e ótima cozinheira: personagens da Turma do Lambe Lambe (Daniel Azulay, 1947-2020)

3 cantos nativos dos índios Kraos
(Martinho Lutero Galati, 1953-2020)

"Encontrei hoje cedo no meu barracão/ Minha roupa de conde no chão/ Fantasia de plumas azuis a rolar/ E achei em pedaços bem junto à janela/ O meu pinho quebrado por ela/ Tal e qual sucedeu na canção popular/ Bem que eu quis atrás dela sair e brigar/ Mas depois me lembrei que é melhor/ Ela ir de uma vez e eu ficar/ E além do mais/ Sambista até morrer eu sou/ E onde a minha escola for eu vou" (Edvaldo Gouveia, 1928-2020)

"Vestida de noiva, com véu e grinalda/ Lá vai Esmeralda, casar na igreja/ Deus queira que os anjos não cantem pra ela/ E lá na capela seu vigário não esteja/ Deus queira que a noite, na hora da festa/ Não venha orquestra, não venha ninguém/ Pra ver Esmeralda, com véu e grinalda/ Nos braços de outro que não é seu bem/ Quem devia casar com ela, era eu, sim senhor/ Quem devia casar com ela, era eu, seu amor" (Carlos José, 1934-2020)

"Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz o que o macaco fazia/ Eu não trabalhava, eu não sabia/ Que o homem criava e também destruía/ Homem primata/ Capitalismo selvagem / Ô ô ô/ Eu aprendi/ A vida é um jogo/ Cada um por si/ E Deus contra todos/ Você vai morrer e não vai pro céu/ É bom aprender, a vida é cruel" (Ciro Pessoa, 1957-2020)

"Aparelho cinecromático" (Abraham Palatnik, 1928-2020)

"Então é preciso seguir o fio. Renovar a frase com outra frase, o amor com um beijo novo, apenas depurar o partido. Ganhar um páreo com um cavalo que na largada quase havia caído./ Mas, ainda, que fio?/ E por que não um livro com várias possibilidades, vários fios? Como se o cavalo, recuperado no páreo, galopasse em muitas pistas, destinos./ Um livro de textos, vários livros, vários fios." (Sérgio Sant´Anna, 1941-2020)

dossiê:

performatividade e campo expandido na literatura brasileira

quando não escrevemos, escrevemos:
A PERFORMANCE NA ESCRITA DE SI

Writing when not writing: the performance in the autofiction writing

Katerina Blasques Kaspar[1]

Resumo: Aproximando os conceitos de autoficção e de performance, a partir sobretudo das discussões de Diana Klinger, Diana Taylor e Renato Cohen, adentraremos o projeto *Não Escrever*, de Paloma Vidal. Estaremos interessados em observar como as duas manifestações que percorrem seu projeto, oferecidas ao público em formato de performance e de livro-cartonero (prática argentina de confeccionar livros manualmente com papelão), convivem e integram de modo equilibrado o processo criativo da escritora. Discutiremos também como o elemento performático é relevante para a escrita de Vidal, na construção de sua escrita de si e na constituição de sua *persona*.
Palavras-chave: Autoficção; Performance; Palestra performática; Persona.

Abstract: Bringing together the concepts of autofiction and performance, the discussion will be based mainly on the studies of Diana Klinger, Diana Taylor and Renato Cohen to explore Paloma Vidal's project, called *Não Escrever* ('Do Not Write'). This project is presented to the public in two approaches, as a performance and as a "*livro-cartonero*", an Argentinian practice of handcrafting cardboard books. The present article will observe how these two manifestations of her project coexist and integrate in a balanced way Vidal's creative writing process. The analysis will shed a light to the relevance of the performative element in her work and how it configures her autofiction writing and the constitution of her *persona*.
Keywords: Autofiction; Performance; Performative lecture; Persona.

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) da FFLCH/USP. E-mail: katerina.kaspar@usp.br.

deslocamentos, transbordamentos

Escritoras se colocando em cena em suas chamadas palestras performáticas. Vida e obra se confundindo no ato. Sem saber se aquela que está diante de nós é a escritora, figura pública, ou uma personagem de si mesma, percebemos que talvez fazer esta separação entre ficção e realidade seja o que menos importa. Ao mesmo tempo, observar essa tensão é o que mais interessa. Autoficção e performance conjugadas, notamos ser este o terreno pelo qual se movimenta o *Em Obras*, ciclo de palestras performáticas realizado por um grupo de escritoras que se uniram para pensar o espaço de criação como tema de suas produções[2].

Cada palestra performática dura cerca de trinta minutos. A ideia é trazer ao público um projeto literário em curso, algo que não foi publicado ou que o foi parcialmente. Além disso, na ocasião de sua realização, as escritoras se utilizam de elementos que remetem a um arquivo pessoal, como cartas, fotos, videos e músicas. Trazem ao público, portanto, na maior parte das vezes, escritas de si, sobrepondo a realidade de suas vidas biográficas à narrativa que constroem. De modo geral, é realçado o fato de que o lugar do inacabado é frutífero e relevante enquanto próprio tema da narrativa, o que possibilita os espectadores a mergulharem na reflexão sobre o espaço da criação, sobre os bastidores de todo o processo. De alguma maneira, os fazem sentir um pouco integrantes deste percurso criativo.

Tomando como referência a cena da palestra performática, o público desempenhará o papel de leitor por, ao menos, duas razões. Ao assistir à palestra performática, percebemos que já estão imersos na leitura, efetuada pela voz das escritoras. Ainda, eles próprios efetuam a leitura-audiovisual da cena. No entanto, quando delimitamos leitura como uma atividade textual, este público deverá ser considerado como potencial leitor. Isto porque, neste caso, a palestra performática seria vista apenas como uma etapa de criação, sendo a finalidade do projeto chegar ao livro, à obra publicada. Parece-nos, no caso dos projetos gestados nos ciclos do *Em Obras*, que seja mais interessante adotarmos a primeira opção e chamarmos este público de leitor. Assim, conseguimos abarcar as diferentes possibilidades do termo leitura, além de compreendermos que a palestra performática desempenha dois papeis: é parte do processo criativo das escritoras e é a obra em si.

2 Para saber mais sobre o trabalho, acessar: https://cicloemobras.wordpress.com/

É preciso, em todo caso, abandonar a figura de um leitor solitário e isolado da convivência coletiva, por estar retirado no silêncio da leitura. Este sujeito, neste caso, é convidado a estar em cena, a encontrar outros leitores. Ele é convocado para estar em contato com a própria voz das escritoras a narrarem seus textos articulados com outros materiais.

Viemos a conhecer o trabalho das escritoras em função especialmente do projeto de uma delas, Paloma Vidal, que na época trabalhava em *Não Escrever*. Será através deste projeto que percorreremos aqui nossas reflexões, trazendo fragmentos e registros do trabalho da escritora para a discussão.

Gostaríamos de começar pensando brevemente sobre a materialidade da voz da autora. Resgatando a discussão de Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, concordamos que a escrita é "sentida como vocal, menos a partir de alguma lógica do comportamento do que em consequência de um fato da natureza, o laço que prende a língua a boca, à garganta, ao peito" (2018, p. 41). Esse laço, essa fantasia que alimentamos em nossa imaginação quando lemos a viva-voz de um escritor, nos é entregue em experiência, na ocasião da performance. Somos conscientes de que uma descrição textual da experiência da performance é insuficiente, já que o registro audiovisual ou apenas auditivo, como o próprio Zumthor afirma, "apaga as referências espaciais da voz viva" (2018, p. 15). No entanto, gostamos de pensar que a documentação pode funcionar como um "*estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente*"[3] , como propõe a pesquisadora Peggy Phelan no início de seu ensaio "*Ontología del performance*" (2011, p. 97). Partindo daí e conscientes do privilégio que temos, compartilhado com o público que pôde estar presente na ocasião das palestras performáticas, trazemos alguns resquícios, textuais e visuais, da edição de outubro de 2017, no Espaço de Convivência do Sesc Vila Mariana, em São Paulo.

3 "um estímulo para a memória, um impulso para que a lembrança se faça presente" (PHELAN, 2011, p. 97, tradução nossa).

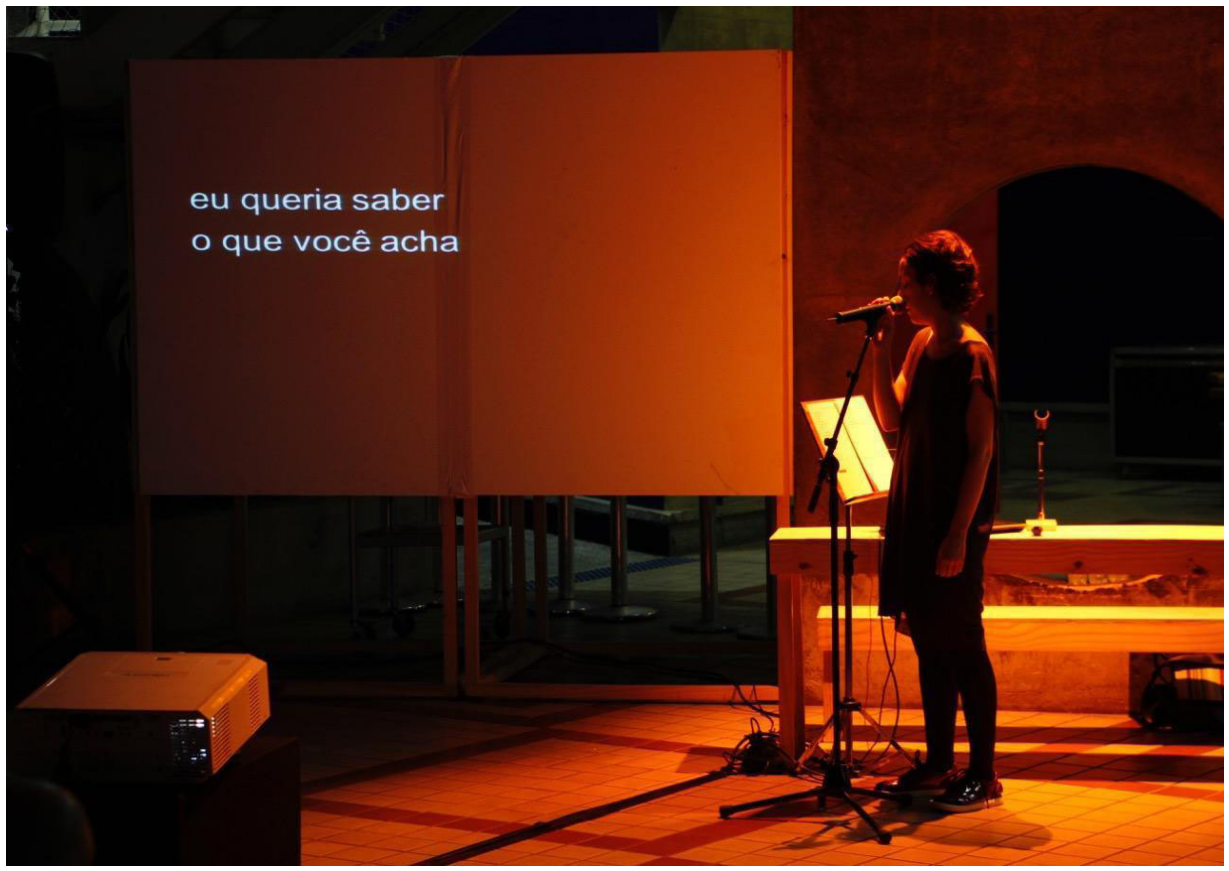


Fig. 1 - Paloma Vidal em cena
Fonte: Arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Percebemos nesta imagem Paloma Vidal apoiada por um projetor, um suporte de partitura e um microfone, realizando a leitura de fragmentos de um texto. A palestra performática começa com a leitura de uma das cartas de Roland Barthes à Leyla Perrone-Moisés, em que o escritor justifica sua impossibilidade de vir ao Brasil. Essa carta integra a correspondência entre os dois escritores, que ocorreu sobretudo ao longo dos anos 1970. Por repetidas vezes, o convite de Perrone-Moisés era reiterado e contestado por uma cuidadosa justificativa de Barthes, lamentando o motivo por não poder realizar a visita ao Brasil, embora tanto quisesse e apreciasse o convite, conforme trecho trazido por Vidal:

> Cara senhorita,
> Infelizmente, ainda não poderei ir ao Brasil este ano.
> Compreenda-me: tenho um contrato marroquino até outubro, e seria delicado para mim pedir um afastamento, mesmo durante as férias. Peço-lhe desculpas e lamento profundamente esse novo adiamento; temo que a amabilidade brasileira acabe se cansando dessas protelações - porque tenho um desejo vivo e sincero de descobrir o Brasil e, se todos ainda estiverem de acordo, tenho o firme projeto de fazer essa viagem proximamente.
> Obrigada de todo o coração por tudo isso.
> Muito cordialmente seu,

R. Barthes
(VIDAL, 2018, p. 6).

Sonhar uma viagem que nunca ocorreu é então o ponto de partida para Vidal em seu projeto *Não Escrever*. Na narrativa, conhecemos uma mulher que parte com seu filho à França, para pesquisar Roland Barthes. Ela retorna à São Paulo em 2016, em um contexto político instável, marcado pelo processo de impeachment ocorrido neste ano no Brasil, momento de bastante agitação e instabilidade no país. Vidal ficcionalizará como teria sido se Barthes tivesse vindo ao Brasil, fazendo-o passear pela cidade de São Paulo. A narradora destaca em diferentes momentos de seu projeto *Não Escrever* uma deriva geográfica de Barthes, como o trecho a seguir revela diretamente:

Roland Barthes poderia
ter vindo
ao Brasil.
Entre meados dos anos 60
e início dos anos 70,
ele faz inúmeras viagens:
ao Japão, à Espanha,
ao Marrocos, aos Estados Unidos,
à China [...]
Então por que não
imaginar esse homem
aqui
sendo levado
de cá para lá,
de carro,
vendo do lado de fora,
pelo vidro da janela,
pessoas desconhecidas,
corpos a se deslocarem
por uma metrópole
desconjuntada
(VIDAL, 2018, p. 16-17).

A narradora, em trânsito entre São Paulo e Paris, está acompanhada por seu filho, imaginando essa visita de Barthes, ela por sua vez descobrindo a cidade em que morava o escritor, Paris. O episódio de mais destaque desta camada da narrativa será uma visita escolar em que acompanha seu filho e a turma de estudantes e de outros pais e professores ao Palais de Tokyo, museu parisiense de arte contemporânea. O nome do museu nos remete ao Japão, na evidência do nome da capital. Sabemos do interesse de Barthes pelo país, sobretudo revelado em sua obra *O Império dos signos*, que consiste em uma coletânea de reflexões a partir do que provoca o Japão no escritor, em âmbitos linguístico, geográfico, cultural. Na cena, a narradora estabelece uma conversa com uma das mães, para a qual explica o que está fazendo na França: estudando Roland Barthes (2018, p. 22-23). A mulher, originária da Romênia, lugar em que Barthes morou por uma temporada, desconhece o escritor. Ao saber que a narradora estudava naquele momento um trabalho inacabado de Barthes, intitulado *Vita Nova*[4], conclui precipitadamente que ela viera terminar esse trabalho incompleto, escrever o que Barthes não lograra escrever (2018, p. 34). Conhecemos deste projeto apenas 8 fólios manuscritos, em que teríamos uma espécie de estrutura do que deveria ser um romance. Notamos como para a personagem romena o raciocínio mais lógico diante de projetos inacabados trate-se de terminá-los. Para ela, assim, a resposta mais óbvia para compreender o ofício da narradora seria de que ela teria vindo à França para concluir este projeto começado por Barthes, de que atribuiria um desfecho para sua história. A surpresa, e igualmente a complicação do trabalho da narradora, contudo, é perceber sua investigação do *Não Escrever* como mais uma abertura, como mais uma pergunta que se coloca ao trabalho inacabado, e não como uma resposta. Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio "A literatura na cultura contemporânea", apontará para um dos valores que entende como caros à prática literária, "a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas" (2016, p. 35). Essa prática postularia adotar o inacabamento tanto como processo quanto resultado, sem a imposição nem a expectativa

4 Os oito fólios foram disponibilizados integralmente, em imagens dos originais e em transcrição, no quinto volume das *Oeuvres complètes* (Paris: Seuil, 2002, p. 994-1001; 1007-1018). Para saber mais sobre o projeto de escrita de Vita Nova, de Barthes, aconselhamos a consulta das discussões da pesquisadora Claudia Amigo Pino sobre o tema, como por exemplo no artigo "*Écrire sans écrire : Barthes et la recherche du roman*" (in: Criação & Crítica, n. 2, 2009, p. 25-35. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46759/50524>.)

de uma conclusão determinante, senão a possibilidade de novos desvendamentos e desdobramentos.

Voltando-nos para um aspecto biográfico de Vidal, destacamos que nasceu na Argentina e que sua família veio em exílio para o Brasil quando ela completava dois anos. Este fato biográfico, atrelado a outros muitos fatores, revela em seus escritos um convite a refletir sobre o deslocamento, uma reflexão sobre o estar entre fronteiras e sobre o pensar a si a partir da relação com outras pessoas, com outros espaços geográficos e culturais. Seu interesse por alguns escritores e notadamente por Roland Barthes parece ser motivado em parte por estes aspectos mencionados. O autor transitou por uma variedade de temas e inquietou-se, manifestamente no fim de sua vida, em variar o gênero de sua produção, almejando deixar a crítica literária para embarcar na escrita criativa. Romance que nunca chegou a escrever, como mencionamos, e de que hoje conhecemos apenas oito fólios manuscritos do esboço inicial reunidos sob o nome de *Vita Nova*. Esse anseio de Barthes por transitar pela escrita literária dialoga com seu desejo de descobrir novos territórios geográficos. Como mostramos pelo fragmento composto por Vidal, Barthes era apaixonado pelo Marrocos, viveu parte de sua vida acadêmica na Romênia, aventurou-se em expedição pela China e deslumbrou-se no Japão. Barthes-personagem, na palestra performática de Vidal, passeará pelas ruas de São Paulo, sobretudo pela região da Liberdade, que nos é remetida textualmente e pela imagem a seguir:

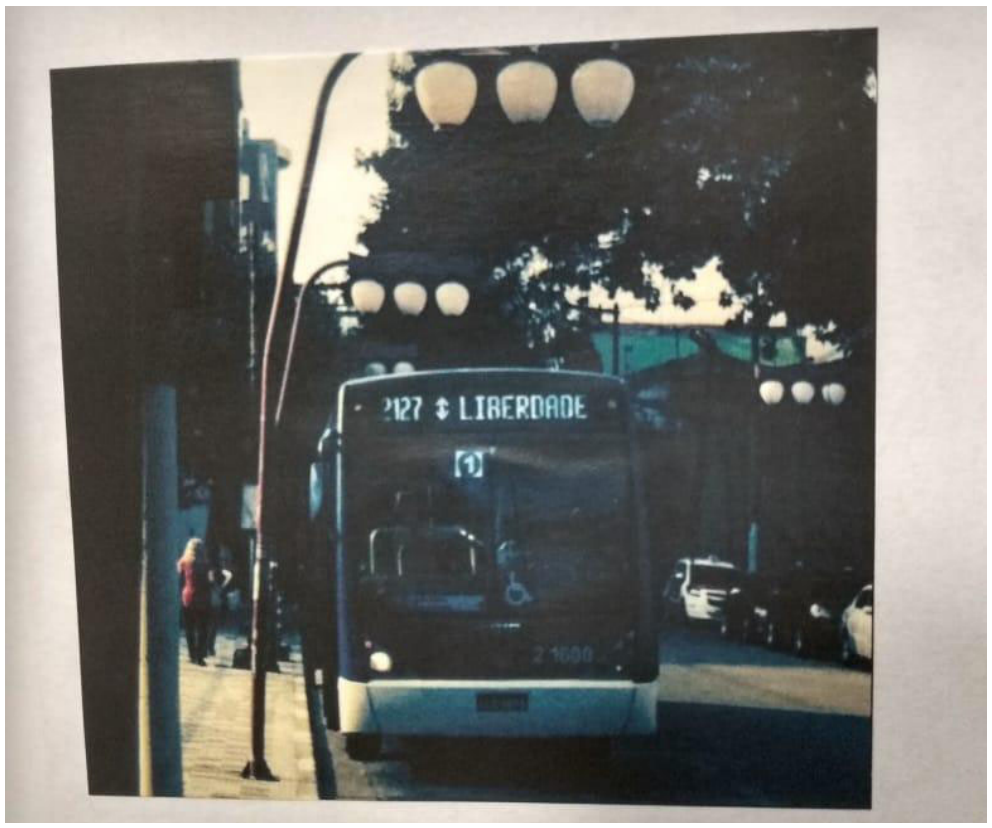


Fig. 2 - Imagem de Não Escrever - Ônibus Liberdade
Fonte: VIDAL, 2018, p. 35.

A voz de Barthes-personagem aparece sobretudo nas seções intituladas "Incidentes", que fazem alusão à publicação póstuma de um dos diários do escritor, no qual relata em grande parte algumas de suas experiências da temporada que passou no Marrocos como professor convidado[5]. Trazemos, a título de exemplo, um destes trechos compostos por Vidal:

> A amável senhora propõe de me levar ao bairro japonês, que se chama Liberdade. Embora exausto, sou incapaz de me negar ao convite. Temo uma decepção, de ambas as partes. Sou levado de carro, como de hábito. A tarde está quente, a rua cheia de automóveis e motos. Meu desejo está em outra parte. Estacionamos e

5 Sobre a publicação póstuma de *Incidentes*, como retoma a pesquisadora Priscila P. L. de Oliveira (in: *Matraga,* Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 164-192.), sua publicação marca um conflito de interesses editoriais. Por um lado, seu editor e amigo François Wahl defendeu em 1987 a publicação de *Incidentes*, pois se trataria de um material já organizado no arquivo de Barthes, supostamente pronto para envio à editora. Por outro lado, quando *Diários de luto* é publicado em 2009, Wahl, que já não fazia parte da editora, se opõe ferrenhamente, alegando que Barthes não aprovaria tal publicação. Ao comparar o conteúdo dos dois diários, contudo, sabemos que possivelmente a publicação do primeiro teria sido muito mais incômoda ao escritor, por revelar, em grande parte, experiências íntimas de Barthes com jovens garotos marroquinos. É preciso destacar que o escritor não costumava falar abertamente de sua homossexualidade, como relata Tiphaine Samoyault (*Roland Barthes.* Paris: Seuil, 2015, p. 136) e que essa exposição não deveria corresponder com sua vontade, como argumenta Calvet (apud DE OLIVEIRA, 2018, p. 167).

> andamos algumas quadras. Eu me pergunto por que ela me levou ali, se parece ter medo de tudo. Anda apreensiva, agarrada à sua bolsa, e pretende me transferir um sentimento que eu não tenho. [...] (VIDAL, 2018, p. 21).

É interessante observar neste trecho o sentimento de prisão do narrador e como nos dar a conhecer as impressões da cidade de modo espelhado. O visitante, enclausurado no carro, só logra acessar a cidade pela janela e pelo sentimento de apreensão e medo de sua companhia. Embora próximos, dentro do carro, o visitante e sua guia estão afastados pelo não-compartilhamento de um sentimento, o do medo da cidade. Tomamos como referência a noção de cidade trazida por Zygmunt Bauman em *Tempos Líquidos*, que expande seu conceito de modernidade líquida[6]. No quarto capítulo, intitulado "Fora do alcance juntos", Bauman trará como exemplo justamente a cidade de São Paulo, apontando especificamente aos condomínios fechados espalhados pela cidade, em que cercados por muros e segurança particular, recolhem-se centenas de sujeitos (2007, p. 81-82), em geral de classe média e alta. Constituem-se "guetos voluntários" (2007, p. 79) visando combater a insegurança, o perigo supostamente promovido pelo outro, separando assim "nós" e "eles" (2007, p. 77).

Sem pretendermos mergulhar mais a fundo na pertinente discussão de Bauman, sugerimos apenas uma aproximação a este clima promovido pelo excerto da obra de Vidal, de uma cidade em que seus moradores se sentem a todo tempo com medo, não ocupando os territórios da cidade, como estrangeiros. O narrador, que seria de fato o estrangeiro, adquire duplamente seu lugar de outro: pelo próprio olhar separado pela vitrine-janela do carro em movimento pela cidade, e pelo olhar da "amável senhora" que o guia. Os papéis são invertidos. É curioso pensar que a senhora, que supostamente é a que conhece a cidade, tem medo dela, e ele, visitante estrangeiro e portanto não pertencente ao território, parece sentir-se mais pertencente do que a primeira. Questiona-se, afinal, se esse conhecimento é efetivamente comprometido com a maneira como a cidade se dá a ser percebida ou se é uma formulação equivocada que impede a cidade de ser de outro jeito.

---

6 Para adentrar o conceito de modernidade líquida, ver prefácio de BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Sobretudo trecho sobre a liquidez, em p. 8.

Expandindo esta reflexão, sobre a cidade, trazemos outro trecho dessa seção "Incidentes" de *Não Escrever*. A personagem Barthes acaba de chegar à cidade de São Paulo e queixa-se:

> Todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado. Não se deve sair à noite. Eu não discuto. Há sobretudo uma senhora, muito amável, que me repreende como se eu fosse um menino. Alguma coisa no estrangeiro desperta essa atitude, que me irrita profundamente. [...] O porteiro do hotel, um rapaz que não teria chamado minha atenção não fosse seu hábito de me cumprimentar em francês – *Bonjour*, senhor – já conhece meus horários. E não me faz nenhuma repreensão (VIDAL, 2018, p. 15).

Este trecho, que é o primeiro da seção "Incidentes" a aparecer na narrativa, ilustra um contraste entre as duas personagens nativas: a "senhora, muito amável" e o "porteiro do hotel". Pensando em questões de hierarquia das relações sociais, notamos que a abordagem de ambos personagens para com o personagem Barthes se oferece de modos distintos. A senhora se percebe em mesmo estrato social que o estrangeiro, sentindo-se apta a repreendê-lo e a limitar sua circulação pela cidade. O jovem, ocupando um cargo de serviços do hotel, limita-se à interação cordial, aplicando uma cortesia típica da hotelaria e das práticas de boas relações diplomáticas que é a de empregar alguns termos da língua do hóspede para interagir com ele. É inquietante observar que, não fosse a interação entre os dois, o porteiro teria passado por desapercebido aos olhos do hóspede, algo que nos remeteria a uma invisibilidade social. Em todo caso, o personagem Barthes, quando nota a existência do porteiro, parece apreciar o fato de que o jovem não lhe repreende. Um mesmo espaço urbano oferece medo para a senhora e não parece ter tantos riscos pela visão do porteiro. Estas impressões divergentes talvez sejam resultado de uma estrutura social desigual, marcadas também no trecho pela diferença de tratamentos e pela invisibilidade do jovem. Em trechos seguintes, Barthes-personagem passeia pelo centro da cidade acompanhado por um rapaz, que poderíamos interpretar sendo o mesmo jovem porteiro do hotel (VIDAL, 2018, p. 29). Mais adiante, ao se despedirem, o jovem mencionará que adoraria receber um *souvenir* de Paris, da próxima vez que o francês viesse ao Brasil. Ele se perguntará então "o que traria para esse rapaz que tem tão pouco" (VIDAL, 2018, p. 37). A questão de classe é

destacada e conhecer a perspectiva do porteiro perante a cidade nos permitirá de algum modo responder à questão que trouxemos anteriormente, sobre a possível visão equivocada da cidade e como isso a limita de ser de outro modo.

Pensar o olhar do outro é bastante relevante, assim, para a constituição da narrativa. Por olhares distintos, conhecemos uma mesma cidade de São Paulo. Esse espelhamento de olhares transborda os limites da narrativa quando a vemos encenado em palestra performática para um público. Pensando nestes olhares dos outros, dos espectadores, refletiremos sobre a manifestação em cena do projeto *Não Escrever*. Para tal, comentaremos sobre a experiência do *Em Obras*, descrevendo como acontecem em geral as ocasiões das palestras. O registro fotográfico a seguir é do ciclo de outubro de 2017, no Espaço de Convivência do Sesc Vila Mariana:

Fig. 3 - Disposição da cena
Fonte: Arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Observamos nesta imagem a figura de Veronica Stigger (uma das escritoras que compõe o *Em Obras*), endereçando sua palestra performática ao público. Em primeiro plano, temos a presença de dois cavaletes laranjas, que marcam na cidade a sinalização da presença de obras na região delimitada.

Essa disposição de cena foi comum às três palestras performáticas propostas no dia.

Pensando em *Não Escrever*, observamos que a pluralidade de olhares e vozes, arranjados e (re)elaborados por Vidal é primeiro apresentada na forma de uma palestra performática, em que se salienta seu caráter de criação em curso, de construção, de canteiro de obras, como marcado no cenário. Como salienta o pesquisador Renato Cohen em *Performance como linguagem*, o que se configura na performance é um *work in progress*, quando observa que "os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações" (2013, p. 80). Esse formato processual é assumido por Vidal e pelas outras escritoras que formam o ciclo. Percebemos a performance executando um duplo-papel de simultaneamente ser um espaço de experimentações e de ser em si mesma produto do projeto, uma parte integrante e autêntica dele. O que parece mais relevante desse espaço de experimentação é a possibilidade de interação dos espectadores, algo que poderíamos aproximar da ideia de uma quase criação coletiva a partir da partilha de saberes, impressões, sensações.

No caso de *Não Escrever*, foram duas as reações de maior relevância no projeto. Recentemente, tivemos a oportunidade de entrevistar Paloma Vidal[7]. Nesta ocasião, ela nos relatou que o tradutor e crítico literário Seligmann-Silva, depois de assistir a uma de suas palestras performáticas, comentou com ela que ficara apreensivo com o fato de que ninguém se juntara ao convite dela para dançar. Esse convite aconteceria no momento da apresentação em que ela realiza uma dança tímida. O fato é que, originalmente, Vidal não pretendia convidar ninguém a dançar. Contudo, com a observação de Seligmann-Silva, ela passa, nas performances seguintes, a convidar pessoas do público a interagir. Outra reação aconteceu com Idalia Morejón, professora de Literatura Hispano-Americana na Universidade de São Paulo, que, tocada pela experiência da qual acabara de participar, propõe à Vidal a publicação em livro de *Não Escrever*, em seu projeto de edição independente, a Malha Fina Cartonera. O projeto, inspirado de iniciativa começada na Argentina em 2003, propõe a confecção de livros, de forma independente, com o uso de papelão reaproveitado.

---

7 A publicação desta entrevista, em versão editada, está prevista para este ano de 2020, em um dos três números na revista *Manuscrítica*, periódico da USP.

Com o aceite de Vidal, em 2018 vemos *Não Escrever* aparecer em livro, que inevitavelmente, pelo material de que é feito, nos sugere uma ideia de resíduo. Resíduo e rastro, temos invertida a posição do documento, do arquivo, perante a experiência da performance. A materialidade do registro é trazida pela fragilidade física do papelão e da confecção do livro com linha, cola e papel picado. Há também a fragilidade a nível institucional, visto o posicionamento intencional e reivindicado pelas edições *cartoneras* de permanecer às margens do mercado editorial, celebrando a independência e a partilha da experiência de elaborar um livro, singular. Pensando sobre essa manifestação em material físico do projeto de Vidal como, em algum grau, produto da palestra performática, trazemos para o diálogo algumas reflexões sobre performance. Diana Taylor, pesquisadora de performance na área da etnografia, apresentará dois conceitos, o de arquivo e o de repertório. Arquivo se trataria de tudo aquilo que a princípio resiste às intempéries do tempo, que se oporia à degradação e que permaneceria com o que encerra em seus registros documentais. Repertório, por sua vez, seria tudo aquilo que se perderia, que desapareceria, que estaria submisso à ação do tempo, estando do lado da experiência e da memória corporal. Desde já, é necessário destacar que "*la memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo*", o fato é que "*los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras*"[8] (TAYLOR, 2011, p.13-14). Mais do que se intercalar, são muitas as ocasiões sociais em que há uma simultaneidade, em que arquivo e repertório convivem para a validade de determinada ação. Pensemos nas relações jurídicas, como o julgamento de um crime, a assinatura de um contrato, a compra de um bem de valor elevado: as três práticas exigem presença dos sujeitos envolvidos e são acompanhadas de documentação, exigem corpo e documentação.

Notamos esta convivência no projeto de Vidal, em que a palestra performática convive com o livro, que entendemos também pelas definições de Taylor, ser um livro performático. A pesquisadora indicará que a performance opera determinando como sua norma o rompimento de normas (2011, p. 20), quando o inusitado que oferece a ruptura com o habitual convida a repensar ideias. Teremos, assim, a performance

8 "a memória corporal, sempre vívida, não pode reproduzir-se no arquivo"; "os materiais e as práticas de arquivo e repertório se intercalam de muitas maneiras" (TAYLOR, 2011, p.13-14, tradução nossa).

atravessando o corpo presente da escritora e também seu resíduo-obra, uma vez que o processo de escrever livros se torna mais dinâmico e mais aberto aos outros: leitores, espectadores, escritoras parceiras, críticos literários. Trata-se de instalar o processo criativo em um salão aberto e convidar a pensá-lo, em processo, compartilhando-o com seus leitores, realizando o sonho de um encontro.

eu, eles, nós: persona

Por que escrever sobre si? São alguns os argumentos que traz a pesquisadora e escritora Diana Klinger (também integrante do *Em Obras*), em sua obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007), quando discute sobre a autoficção. Para ela, autoficção são os "discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional" (2007, p. 12), não significando isso que o sujeito que escreve sobre si vive encerrado em um narcisismo absoluto, que perde-se na autocontemplação. A partir da leitura que faz Bachelard, em *A água e os sonhos*, a imagem que Narciso tem de si é seu duplo, em um só tempo ele é ele mesmo e um outro e o que importará na autocontemplação será que "meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir" (1997, p. 26). Podemos ler esse "porvir" não como um destino final senão como uma construção que se efetua enquanto se contempla, muito próximo do que Klinger trará quando afirma que "o 'eu' não é um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*" (2007, p. 27).

Acompanhando a reflexão de Klinger, a partir da leitura de Foucault, ela nos mostrará que na escrita de si, o sujeito "*performa* a noção de indivíduo" (2007, p. 26). O que parece estar em jogo, acima de tudo, é a configuração de uma *persona*. O escritor buscará dentro de si traços e elementos que, como explica Cohen, se tratará de uma "extrojeção", em que o performer irá "representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo" (2013, p. 105). Para Vidal, tanto na ocasião em que o *performer* está em cena quanto na voz de narradora do texto, há uma necessidade disso que Cohen chamará por "convivência" entre ela mesma e a *persona* que compõe. Klinger, por sua vez, resgatará passagem do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que "*personae*" para ele será o conjunto de várias máscaras que se revelam pelo imaginário (2007, p. 40). Atiçados por esse resgate, consultamos a

mencionada obra de Barthes, em que o escritor colocará em xeque a escrita de si, ao se fazer personagem. Nos deparamos com a célebre frase, que na primeira edição vinha impressa em uma fita que envolvia o livro: "tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance" (2017, p. 11). Podemos entender que para Barthes, assim, a escrita de si seria uma espécie de utopia de escrita, em que a representação de si mesmo nunca é totalmente lograda. Se voltarmos a cena de Narciso e o espelho, embora no reflexo de nós mesmos sejamos capazes de ver a totalidade de nosso corpo, somos conscientes de que estamos diante de uma imagem de nós mesmos. Por outro lado, nosso olhar apenas consegue captar nosso corpo em fragmentos. O alcance de nossa visão não está apto a ver os olhos que a produzem, por exemplo. Insistindo na ideia de imagem e estendendo-a à ideia de imaginário, buscamos por essa entrada no índice remissivo da edição brasileira de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Encontramos o seguinte fragmento:

> Segundo uma primeira visão, o imaginário é simples: é o discurso do outro como eu o vejo (cerco-o de aspas). Depois, volto para mim a scopia: vejo minha linguagem sendo vista: vejo-a nua (sem aspas): é o tempo vergonhoso, doloroso, do imaginário. Uma terceira visão se perfila nesse ponto: a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo (BARTHES, 2017, p. 180).

Temos aqui uma das possibilidades de encontro entre o *eu* e o *outro*. Podemos ler o fragmento, ao menos, de duas maneiras. Uma primeira leitura seria pensar a formação da *persona*, quando esse "discurso do outro" na realidade é a revelação, a identificação de um outro que em mim habita. Neste caso, em um primeiro momento, este *outro em mim* está afastado, o que textualmente Barthes marca com as aspas. Então, olho para esse *outro* e começo a perceber que ele de mim faz parte, processo que é marcado por dor: a dor de saber-se. É então possível estabelecer uma espécie de equilíbrio com este outro, quando consigo saber a exata distância que me separa de minha *persona*, nem tão perto, nem tão longe. Uma segunda leitura seria pensar a relação do texto com seu leitor, sujeito que é mencionado diretamente por Barthes. Entenderemos então que no movimento da leitura, à primeira vista nos sentimos estrangeiros ao que lemos, distantes,

um pouco perdidos. Quando nos permitimos deixar acessar pelo texto, mergulhados em suas curvas e aventuras, nos sentimos vistos ao avesso, porque nos vemos também no espelho das palavras. É então que nos aconchegamos no texto, quando estamos aptos a conversar com ele, a nos colocarmos ao lado de quem o escreveu, dispondo-nos generosamente a trabalhar juntos. O papel do leitor, sobretudo ao ler obras com teor autoficcional, é o de reconhecer na narrativa as semelhanças entre o escritor e sua *persona*, o que poderia contribuir para essa sensação de escrever junto.

Navegando pela alteridade deste outro que em mim está e que também é manifesto nos outros sujeitos com quem me relaciono, percebemos que a elaboração de uma *persona* está também calcada em como o eu é visto pelos outros.

> *Você estava muito preocupada,*
> *obcecada mesmo com isso,*
> *e me fazia andar com um casacão*
> *e umas pantufas enormes*
> *dentro do apartamento [...]*
> *Eu perguntei para você se o cérebro*
> *seria capaz de fazer o coração*
> *parar.*
> *Você disse que achava que não,*
> *meio distraída.*
> *No que será que você*
> *estava pensando?*
> (VIDAL, 2018, p. 12).
>
> [...]
> *Você estava entrincheirada*
> *no apartamento.*
> *Eu me perguntava quanto*
> *tempo isso podia durar.*
> *Eu me perguntava no que*
> *será que você*
> *estava pensando.*
> (VIDAL, 2018, p. 39).

Em ambos os trechos, fala-nos o filho da narradora, um menino de onze anos, o que sabemos pela explicitação que faz a mesma em trechos anteriores aos destacados (2018, p. 9; 38), mas também pelo uso de itálico e do pronome "você". Ambas as cenas se passam em São Paulo: na primeira, faz um frio que seria "*o inverno mais frio/de todos os tempos*" (2018, p. 10) e na segunda, há um clima que lembra a guerra, com o barulho e o tremor que provocam helicópteros que sobrevoam a casa, em que "*As paredes tremiam/Os brinquedos tremiam/A cama tremia*", como também indicado

pela palavra "*entrincheirada*" (2018, p. 40). Este clima de guerra poderia ser interpretado pela tensão política que acometia o país no momento em que Vidal desenvolve essa fase do projeto *Não Escrever*, já mencionado anteriormente. Com o conturbado processo de impeachment conduzido em 2016, a cidade era tomada por manifestações a favor e contra. Os manifestantes se organizam para ocupar as ruas e também se expressavam das janelas das casas, batendo em panelas e gritando palavras de ordem. Neste contexto, notamos, pela percepção do filho, que a mãe está com medo, medo do clima, medo deste ambiente de guerra promovido pelos helicópteros, o medo do que está para fora de casa. Este medo é transferido ao filho, manifestado pela proteção que ela lhe prevê, ao cobri-lo de casacos e roupas quentes que o faziam se mexer "[...] *devagar,/para não derreter*" (2018, p.12), ao mantê-lo dentro de casa "*como se fosse um prisioneiro*" (2018, p. 40). Podemos nos perguntar como funciona esse medo dentro da constituição da *persona*-narradora, que está reclusa, no intuito de proteger-se a si e ao seu filho deste mundo externo violento em clima e em barulhos, percebendo-se em sua vulnerabilidade.

Transportando isso para cena, trazemos uma reflexão que faz Phelan em seu já mencionado ensaio, quando retomando *História da sexualidade* de Foucault, alude ao silêncio do espectador ao observar o *performer*, que executa em sua quietude uma relação de dominação e de controle (2011, p. 115). Para ela, há uma relação de desejo, em que o *performer* assumirá esse papel social, muitas vezes ocupado pela mulher, de submissão. Transportando-nos para a *persona* construída na autoficção, Klinger apontará que, em geral, "escrever é se mostrar, se expor". Pensando em trocas epistolares, completará que "é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo" (2007, p. 28), ao que, por extensão, entendemos ser bastante latente na escrita de si. Pensaremos em dois outros: um, de carne e osso, que se apresenta como leitor, como crítico literário, como espectador. Então temos um segundo "outro", que é aquele que construímos por máscaras de nós mesmos, a *persona* que elaboramos. Em todo caso, podemos perceber um momento de nudez, como mencionou Barthes no fragmento anteriormente destacado, em que nos vemos desprotegidos ao nos dispormos diante do olhar dos outros sujeitos (espectadores, leitores, críticos), diante dos olhos que leem e que assistem e que no entanto, silenciosos, nem sempre nos dizem o que pensam do que é visto.

escrevemos quando não escrevemos

Seguindo pelo caminho da vulnerabilidade que se sente ao ser desnudado pelo olhar do outro, pensamos em uma outra aflição que acomete aqueles que se propõem a escrever, o medo do não-escrever. Essa poderia ser uma das acepções emergidas do título da obra de Vidal, algo que entendemos como um dos traços possíveis da construção de uma *persona*. Refletindo sobre a narradora, ao sabermos que cruzou o oceano para estudar o não-escrever de outro escritor, podemos nos perguntar o que motiva seu projeto, a nível particular. Podemos nos questionar, nesta mesma linha, o que faz um escritor quando não escreve? Quando vida e obra convivem no espaço da autoficção, fará sentido pensar uma ordem de finalidade, em que se vivem situações para escrevê-las, ou ao contrário, se escreve por que se viveram situações? Antes de avançarmos por essas perguntas, trazemos aqui uma contextualização mais detalhada da proposição do projeto *Não Escrever*.

Tendo sua origem em um projeto acadêmico, apresentado para as agências de fomento de pesquisa em 2015, no projeto original Vidal propunha investigar alguns escritores que por motivos diversos se inseriam no tema do não-escrever. O principal personagem dessa investigação seria Roland Barthes, e para isso ela solicitava uma estadia na França. Na entrevista que realizamos com a escritora, ela nos relatou que o projeto foi recusado por duas das agências por dar a entender aos pareceristas que usaria o incentivo à pesquisa para financiar um projeto artístico. Efetivamente, a proposta da escritora era borrar as fronteiras entre uma escrita estritamente acadêmica e uma escrita mais ensaística e ficcional, conforme o resumo do projeto que foi aceito pela terceira das agências, disponibilizado para nossa pesquisa pela escritora:

> Este projeto visa investigar a relação entre anotação e romance, partindo da obra de Roland Barthes, com foco em seus últimos seminários e seus escritos autobiográficos. Trata-se de refletir sobre o que se escreve enquanto não se escreve o romance, relacionando escrita e fracasso, a partir, também, das obras de escritores como Alejandra Pizarnik, Mario Levrero e David Markson, que estabeleceram com o romance uma relação conflituosa, seja porque não chegaram a escrevê-lo, seja porque inscreveram o fracasso do gênero dentro de seus livros. O resultado do projeto será um livro intitulado "Não escrever", composto de contos que articulam ficção e ensaio (VIDAL, 2015).

Destacamos o papel que cumprem as recusas das agências de fomento no projeto de Vidal. A limitação das agências, os indeferimentos vistos como processos castradores, forçaram a escritora a ter de negociar, a ter de assumir uma postura mais incisiva e persistente com seu projeto. Nesse processo, ela teve de buscar manter ao máximo o movimento e a realização do que previa em sua proposta inicial, afastando a estagnação ou a desistência mediante à crise. É então que localizamos a criação florescendo desde a crítica, encontrando ambas as noções nos arredores da palavra crise. Pensar sobre essa determinação e assertividade em defender seu projeto pode parecer paradoxal diante do aspecto de inacabamento para o qual já apontamos, determinante em *Não Escrever* e também nos outros trabalhos que se gestam dentro do *Em Obras*. Poderíamos pensar esse aspecto do inacabamento como uma fraqueza, um fracasso. No entanto, percebemos que o inacabamento funciona nestes casos como um modo de operar, de maneira que, a cada nova investida dentro dos projetos, as ações parecem se fortalecer e se alimentar do fato de estarem em constante processo, em permanente revisão e reelaboração.

O fato é que, projeto enfim aceito, é na França que Vidal inicia suas investigações. No momento anterior à sua partida, o tema do não-escrever já havia germinado um trabalho seu com performance, que seria uma primeira fase do projeto *Não Escrever*. Em sua estadia na França, ela segue com outras performances, que formam uma segunda fase do projeto. Finalmente, em seu retorno ao Brasil, ela elabora uma terceira fase, que consistiu na série de palestras performáticas realizadas entre 2016 e 2017, também intitulada *Não Escrever*, que em 2018 acontece em livro impresso, como já relatamos. Talvez um primeiro aspecto que emerja dessa trama de narrativas seja a coincidência entre os fatos tidos como reais e a história ficcional que se conta: sabemos, por exemplo, que Barthes de fato morou no Marrocos e que efetivamente trocou cartas com a crítica brasileira Perrone-Moisés. Sabemos também, como trouxemos em excerto e em relato, que Vidal foi à França realizar seu projeto de pesquisa sobre Barthes. Esses fatos transportados para o projeto de *Não Escrever*, contudo, são ressignificados e adquirem características que o configuram em autoficção.

Como Klinger desenvolve em sua reflexão, é "enriquecedor pensar o conceito de *autoficção* junto com o de *performance*", na medida em que se observa uma "desnaturalização do sujeito" (2007, p. 26) em ambas, um

processo que se instalará entre a existência do sujeito e sua encenação. Klinger apontará para a "atuação (vida pública) do autor": partindo do conceito de performance, ela reconhecerá que tanto a vida pública quanto seus textos ficcionais "são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade [...] que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente" (2007, p. 53). Pensando nisso, Cecilia Almeida Salles, pesquisadora de crítica genética[9], dirá que essa camada da vida pública, marcada por entrevistas, manifestações artísticas e momentos de exposição pública em geral, participam da construção de sua obra (2006, p. 58). Configura-se o que ela chamará por "documentos de processo", que são aqueles documentos em que se observa uma incidência no processo de criação do artista e um diálogo com a obra entregue ao público (2009, p. 21).

Assim, temos a palestra performática de Vidal inserida nessa vida pública, participando ativamente como uma das faces de sua subjetivação e como parte também da constituição de seu projeto. Uma segunda noção, pensando nessa esfera pública, parte da percepção da condição sócio-histórica e econômica em que está inserida a escritora, promovida sobretudo pelas pressões do mercado editorial e pelo consumo do objeto livro. Sem querermos nos aprofundar demasiadamente no tema, apenas gostaríamos de anotar e sugerir os percalços que se enfrenta presentemente quando se pretende viver da escrita, em que escrever, publicar e vender livros já não parece ser o suficiente. Hoje, e talvez seja algo que timidamente já se pensasse anteriormente, há uma necessidade de mostrar-se ativo em seu papel de escritor e uma demanda do que chamaremos aqui por inovação no trabalho, mostrar-se em cena, vestindo o figurino da *persona* "escritor", promovendo eventos de encontro com seu público. A fim de fortalecer essa imagem de "escritor", de se colocar ao público como sujeito comprometido com sua escrita.

Para aprofundar mais essa noção de construção do que chamamos de *persona*-escritor, retomamos à Cohen, para quem na performance acaba-se "tocando nos tênues limites que separam vida e arte" (2013, p. 38), em que

9 Categoria de crítica de arte, interessada no estudo de documentos de processo, conforme noção proposta por SALLES (2009, p. 21), em que se toma como ponto de partida o diálogo destes documentos com a obra entregue ao público pelo artista. A configuração deste campo da crítica data do final dos anos 1960, quando um grupo de pesquisadores franceses é convocado pelo Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) da França para estudar os manuscritos de um poeta alemão, Heinrich Heine (2009, p. 18).

"o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua obra" (2013, p. 44), consciente, portanto, da "utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público" (2013, p. 44). Contudo, no trabalho de construção de uma *persona* é preciso deixar claro que não se trata na performance de fazer-se a si mesmo, de interpretar um papel de si (2013, p. 58). Como já havíamos comentado sobre a autoficção, há um trabalho de construção, que prevê um certo afastamento entre o eu e este outro, que habita e se revela dentro do ser. Klinger, comentando sobre o processo da psicanálise, aproxima-o à escrita de si, afirmando que "o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma ficção de si" (2007, p. 51).

Seguindo essa lógica, poderemos pensar na escrita como o que conjuga o sujeito biográfico e sua *persona*. Negaremos uma escrita que seja rígida, que, cansada, espere em uma cadeira velha no canto de uma sala, os olhos a observar uma vida que desfila, e que se ponha a descrever e relatar uma existência. Preferiremos uma escrita desperta, engajada e participante da existência, entregue à fluidez, à liquidez e aos transbordamentos imprevisíveis do viver. Uma vida impregnada de escrita nos levará a pensar que o escritor, mesmo quando não escreve, está escrevendo. Essa onipresença da escrita em sua vida pode ser ilustrada pela frase que confessou Vidal, na ocasião da já mencionada entrevista. Ao falar de um livro que está preparando há algum tempo e que tem sido um percurso marcado por certos bloqueios de escrita, ela sugere que talvez esses momentos de não-escrever nada mais sejam do que o texto que estava se escrevendo em sua cabeça.

Chegaremos então à ideia de que não escrevemos precisamente para conseguirmos escrever. Como as fendas que se abrem entre um bloco e outro de cimento em uma calçada, deixamos espaço para as dilatações de nossa existência e de nossa ficção. Permitindo essa convivência, encontramos no espaço da performance a possibilidade de oposições coabitarem, quando Phelan sinaliza em seu ensaio já mencionado que "*el performance busca mostrar equivalencia entre algunas de las oposiciones tácitas de la metafísica occidental: nacimiento y muerte, tiempo y espacio, espectáculo y secreto*"[10]

10 "a performance busca mostrar equivalência entre algumas das oposições tácitas da metafísica ocidental: nascimento e morte, tempo e espaço, espetáculo e segredo" (PHELAN, 2011, p. 107, tradução nossa).

(2011, p. 107), ao que podemos, por extensão, adicionar à enumeração estabelecida por ela o eixo de oposições do escrever e do não-escrever. Podemos complementar essa ideia pensando no que explica Cohen sobre colagem, definindo-a como uma operação de "justaposição [...] de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes" (2013, p. 60). Na palestra performática de Vidal, notamos no contexto do eixo escrever-não-escrever colagens de fragmentos de texto, imagens e vídeo, a presença da escritora e o registro em áudio de leituras realizadas por outras pessoas.

Pelo trabalho que acompanhamos e meditamos de Vidal, poderíamos nos arriscar a pensar que o que salvaria a literatura do desaparecimento, seguindo a distinção entre arquivo e repertório elaborada por Taylor, não seja apenas sua ordem material - escrita impressa sobre papel - mas justamente sua ordem performática. A nível prático, pensamos nas relações do escritor com o mercado editorial e com a elaboração de sua *persona* pública para a formação de uma comunidade de leitores. A nível conceitual, pensamos na escrita e na leitura que acontecem no corpo de quem escreve e de quem lê, nos sentimentos e nas emoções promovidos que, como dirá Zumthor, será o indicador da poeticidade de um texto (2018, p. 34). Neste caminho, poderemos pensar a literatura como um pleno lugar de convivência de experiência e escrita, de arquivo e repertório, de carne e osso, em que no texto seja invocada a presença de um corpo.

Em trecho quase final de *Não Escrever*, Vidal nos apontará que "talvez/às vezes/não se escreva/por medo./Por medo da separação./Ou será que a escrita/é o que cola, obtura, rejunta/O que ela faz?" (VIDAL, 2018, p. 38). Se pensarmos a escrita como separação, tomaremos consciência do trabalho corporal envolvido no ato de escrever, quando se sabe que ao mesmo tempo em que às vezes o que motiva a escrita é o adiamento da morte, é também na escrita que nos damos conta que a cada frase traçada nos aproximamos mais dela. O trabalho de luto da escrita será almejar nela a própria vida. Se, por outro lado, tendermos a pensar que a escrita é justaposição, é colagem, veremos mãos, braços e suor envolvidos em montagem, rearranjo, aproximação, e o corpo pulsando vida na ação do escrever, e a escrita desejando ou logrando a realização de um encontro. Será próximo do que Zumthor dirá quase ao final de seu ensaio, pensando a literatura oral e a escrita, quando "entre o consumo [...] de um texto poético

escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença" (2018, p. 63). Percebemos igualmente que tanto na autoficção quanto na performance, ocorre um movimento de reenvios e de deslocamentos: separo-me de mim para poder me ver mais profundamente e ao separar-me pela escrita de mim mesmo, logro também a ver os outros. Vejo os outros com os quais convivo, os outros que me leem e me assistem. Percebo também estes outros que são máscaras criadas por mim, a partir de como me vejo. Em todo caso, o conceito de performance será essencial para compreender que possivelmente se elabora na escrita de si o encontro com o outro e é nela em que se encontra um outro, um estrangeiro, revelado e habitante daquele sujeito mesmo que escreve.

referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A literatura na cultura contemporânea", in: *Mutações da literatura contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 27-37.

PHELAN, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción". Trad. Ricardo Rubio, in: *Estudios Avanzados de Performance.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 91-121.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 4 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.

_____. *Redes da criação:* construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

TAYLOR, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica", in: *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 7-30.

VIDAL, Paloma. *Não Escrever.* São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018.

_____. *Não escrever* - romance e anotação. Projeto de Pesquisa. São Paulo: CNPq, 2015. [Acesso: Arquivo disponibilizado pela escritora]

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

Artigo recebido em: 12/01/2020
Aceito em: 17/05/2020

uma leitura de o grifo de abdera de lourenço mutarelli como realidades múltiplas

A reading of O Grifo de Abdera by Lourenço Mutarelli as multiple realities

Lielson Zeni[1]

Resumo: No romance *O Grifo de Abdera*, o autor Lourenço Mutarelli traz para o primeiro plano da narrativa um jogo de múltiplas identidades que se relacionam de modo conflituoso, mas nem por isso menos produtivo. Em uma mescla de realidade e ficção, Mutarelli propõe que ele não passa de um personagem criado por um escritor que não gosta de aparecer, interpretado por um ator. A partir disso, a carreira literária e quadrinística de Mutarelli é revisitada do ponto de vista da ilusão e da farsa, a partir de seus biografemas. Além dessa expansão da ficção para a realidade (e de volta à ficção), há também um longo trecho do romance em história em quadrinhos, além de atos performáticos, o que conduz à multiplicação das realidades a partir da ficção.
Palavras-Chave: Lourenço Mutarelli; Literatura Brasileira; História em Quadrinhos; Performance; Ficção.

Abstract: In the novel *O Grifo de Abdera*, the author Lourenço Mutarelli brings to the forefront of the narrative a game of multiple identities with conflituous relationships, but no less productive. In a mix of reality and fiction, Mutarelli suggests that he is but a character created by a writer who does not like being noticed, who, in turn, is played by an actor. From that, Mutarelli's literary and comic book career is revisited from the perspective of illusion and farce, taking his biographems as a starting point. In addition to this expansion from fiction to reality (and back to fiction), there is also a long excerpt of the novel as a comic book, as well as performing acts, which leads to the multiplication of realities from fiction.
Keywords: Lourenço Mutarelli; Brazilian Literature; Comics; Performance; Fiction.

1 Mestre em Letras - Estudos Literários (UFPR); Doutorando em Letras – Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e-mail: lielson@gmail.com.

Eu imaginava, às vezes, um Autor perverso que tivesse escrito suas obras unicamente para ter o direito de escrever, um dia, sua autobiografia.
Roland Barthes (2006, p. 169).

introdução

Lourenço Mutarelli é um autor paulistano que produz sua obra em várias frentes: ganhou notoriedade com as histórias em quadrinhos, trabalhou como ilustrador para mercado editorial e publicitário, investiu na escrita de drama, de roteiros cinematográficos e de prosa de ficção, atuou em cinema e teatro. Em *O Grifo de Abdera*, de 2015, ele parece revisitar boa parte dessa vida em obra, mas com as lentes da ficção. Nesse sétimo romance (além desses, ainda existe a coletânea de textos teatrais, os livros de histórias em quadrinhos e um álbum de prosa ilustrado), Mutarelli incluiu como parte estruturante de sua prosa a performance, a atuação e as histórias em quadrinhos, além, claro, do próprio texto ficcional, com muitos elementos identificáveis como autobiográficos.

O Grifo de Abdera tem uma premissa enganosa: uma moeda antiga que tem o mesmo nome do livro é entregue ao protagonista Mauro Tule Cornelli; esse gesto destrava sua escrita e o conecta sobrenaturalmente a outro homem, Oliver Mulato, e, então, essa moeda, transformada em anel, migra para outras mãos, entre personagens que se assemelham em muitos aspectos; porém, o verdadeiro embate se dá entre a multiplicidade dos personagens que se abrigam sob o avatar de Lourenço Mutarelli, uma personalidade criada por Cornelli para representar seu trabalho inicialmente com histórias em quadrinhos e posteriormente com prosa ficcional (talvez um aceno a André Gide[2]). Para isso, o processo narrativo se multiplicará por dois dispositivos publicados, nesse caso, juntos e indissociáveis, em um mesmo volume: a prosa de ficção e as histórias em quadrinhos. E também certo movimento performático que permeia a obra como um todo.

Para além do livro físico e digital da editora Companhia das Letras, a obra se desdobrou como leitura dramática musicada para promoção do

2 André Gide é autor do romance *Os Moedeiros Falsos*, sobre um personagem que escreve um livro em que o personagem é escritor, um *mise-en-abyme* – recurso metalinguístico cunhado pelo escritor francês. Outras relações de aproximação com *O Grifo de Abdera* seriam a ideia de falsificação, de troca de originais por cópias e do objeto moeda.

lançamento do livro, e olhou para o passado ao incluir informações de entrevistas de Mutarelli (por exemplo, GUSMAN, 2015, p. 44) e de fatos biográficos do autor. Quero dizer, há um movimento circular: a obra de Mutarelli, que já se construía em parte de elementos biográficos, produziu o interesse dos leitores pelo autor e por sua figura, o que conduz esses leitores ao material biográfico, como prefácios, falas públicas e entrevistas; então, esse material é reaproveitado posteriormente e ficcionalizado em *O Grifo de Abdera*, como se fosse uma performance previamente planejada. Ao incluir o que ele mesmo disse durante anos de aparições públicas e de publicações, Mutarelli ressignifica o todo ao propor que se trata de uma farsa, de um plano de criação de um personagem criador de personagens. A volta do círculo se fecha mas já não se está no mesmo ponto de origem.

Diante desse emaranhado de identidades aos fragmentos, alguns temas chamam a atenção em *O Grifo de Abdera*, como a multiplicidade identitária, as relações de trabalho, a relação entre ficção e realidade, a construção intermidiática, a discussão sobre autoria, entre outras abordagens.

Dentre tantas leituras possíveis, a proposta deste artigo é ponderar de que forma essas opções estéticas, que são desdobramentos a partir de um centro em prosa literária, podem gerar realidades ficcionais. Para isso, se faz necessário apresentar não apenas o material de *O Grifo de Abdera*, mas certa biografia do autor.

as múltiplas atuações

Certa biografia do autor

O Lourenço Mutarelli que é conhecido a partir de sua vida pública de autor é um homem nascido em 1964, em São Paulo, casado com a escritora Lucimar Mutarelli, pai de Francisco Mutarelli. Antes de ser escritor, ele trabalhou na Mauricio de Sousa Produções como animador, produziu quadrinhos independentes na década de 1980, venceu o prêmio da I Bienal de Quadrinhos do Rio de Janeiro, em 1991, com seu primeiro romance gráfico *Transubstanciação* (Dealer, 1991; Devir, 2001; Comix Zone, 2019) e vem produzindo livros, primeiro de histórias em quadrinhos e a seguir de prosa ficcional (seu romance mais recente é *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV*, de 2018).

O próprio autor afirma em entrevistas e textos que muitos dos materiais de suas histórias são situações que ele viveu e que a produção da obra foi uma forma que encontrou para lidar com o problema: "É fruto de episódios vividos, é a certeza do incerto. Não é a luz na escuridão, mas sim o momento em que nossos olhos passam a enxergar nas trevas" (MUTARELLI, 2001, p. 12). Esses "episódios vividos" são chamados neste artigo, a partir da definição de Roland Barthes, também de biografemas. A definição do termo barthesiano seria, de acordo com Maria Clara Carneiro:

> A experiência proustiana introduziria, segundo Barthes, uma "escrita de vida", que ele chama de uma "*biografemática*", onde o Texto fragmenta o sujeito, o divide, chegando ao ponto de uma pulverização. O termo biografema, também cunhado pelo semiólogo, significaria fatos dispersos da vida de alguém. Dessa forma, cada fragmento comporia um todo homogêneo (CARNEIRO, 2007, p. 70).

Os biografemas seriam mínimos elementos biográficos que um autor dissemina ao longo de sua escrita. No caso de Mutarelli, isso pode ser percebido em estações de metrô de São Paulo que ele costuma usar, em situações que ele torna ficção e, claro, em seu próprio nome. Sabe-se que a interpretação do autor ou mesmo informações que ele dá de sua obra, até de sua vida pessoal, devem ser vistas não como verdades definitivas, mas como uma leitura da obra. Há ainda outra entrada: encarar esses textos vindos do autor como estratégia criativa, em que a própria vida é ficcionalizada para pôr luz sobre aspectos da produção literária.

No trecho de Mutarelli citado acima, que consta no prefácio à segunda edição de seu primeiro álbum, o autor carrega nas tintas românticas para dar a entender quão soturno e tenebroso foi determinado momento de sua vida; esses mesmos adjetivos podem ser usados para falar de *Transubstanciação*, o que gera certa assonância estilística entre paratexto e texto principal.

Há muitos biografemas bem aparentes na obra mutarelliana, não só como representação de momentos vividos e reportados em entrevistas, mas também como uso de nomes e de rostos bem reconhecíveis. Para o primeiro caso, por exemplo, o álbum *Eu Te Amo Lucimar* (Vortex, 1994; Comix Zone, 2019), que carrega uma declaração de amor à sua esposa no título; para o segundo, representações como do poeta Glauco Mattoso em Diomedes

(Quadrinhos na Cia., 2012, pp.162-165) ou do próprio autor, de Lucimar, de seu filho Francisco e de seus gatos em *A Caixa de Areia ou Era Dois em Meu Quintal* (Devir, 2006). Ainda em *Diomedes*, algumas das pessoas desenhadas ali são elencadas ao final do livro, como crédito aos "atores" das encenações.

Esse Lourenço Mutarelli seguiu com a produção de histórias em quadrinhos até 2006, justamente a data de lançamento de *A Caixa de Areia ou Era Dois em Meu Quintal*, o que seria o ponto final de sua trajetória como quadrinista – a exceção fica por conta de pequenas participações como roteirista em coletâneas, o roteiro longo do livro *O Astronauta* (Zarabatana, 2010), e um livro ilustrado que foi tratado comercialmente como história em quadrinhos, tanto na ficha catalográfica quanto na divulgação, *Quando Meu Pai Se Encontrou com o ET Fazia um Dia Quente* (Quadrinhos na Cia., 2011).

Com a publicação de *O Cheiro do Ralo* (Devir, 2002), o interesse criativo do autor se volta à literatura, carreira em que Mutarelli investe para deixar de lado a produção quadrinística. Com seu quarto romance, *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (Companhia das Letras, 2008), obteve o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom de Literatura em Língua Portuguesa de 2009; e ainda produziu outros quatro romances, sendo o penúltimo deles *O Grifo de Abdera* (finalista na categoria romance do 58º Prêmio Jabuti, em 2016). Uma das peças de teatro que escreveu, "O Que Você Foi Quando Era Criança?" publicada em *O Teatro das Sombras* (Devir, 2007), foi finalista do Prêmio Shell em 2006.

O interesse pelos palcos não se circunscreve à dramaturgia, pois desde 2007 Mutarelli também vem atuando em diversos filmes e trabalhou como ator na peça escrita e dirigida por Mário Bortolotto, *Música para Ninar Dinossauros*, de 2010 e, assim, estabeleceu um terceiro aspecto de produção na atuação. Além do texto dramático para teatro, ele também produziu roteiro de cinema. Todos esses trabalhos, em dispositivos tão diversos, retornam ao mesmo homem, que é quadrinista, romancista, dramaturgo, roteirista e ator (deixando de lado aqui, por ora, o professor de cursos livres, ilustrador e oficineiro).

Mutarelli salta de um campo a outro de forma bastante natural. Se ele escreve e desenha os seus álbuns de quadrinhos, ele também pode ou apenas desenhar e ilustrar (como fez em a edição de *A Metamorfose*, de Franz Kafka) ou apenas escrever prosa de ficção sem usar imagens; se ele escreve prosa,

então pode produzir drama também; se faz dramaturgia e convive com teatro, pode subir no palco e também atuar, e pode aprender a encenar diante das câmeras e também trabalhar na escrita das cenas de cinema baseadas nos livros que ele mesmo escreveu. É como se cada novo dispositivo acessado por Lourenço Mutarelli fosse um desdobramento simples do anterior.

E boa parte desses campos por onde o autor passeia vão ser dispostos, avaliados e colocados em perspectiva, e projetados a partir da ficção no romance *O Grifo de Abdera*. E para um criador de personagens em prosa, drama, quadrinhos e cenas, a realidade apresenta muitas características da ficção, sobretudo, o interesse pelas histórias; venham essas histórias de onde vierem; sejam essas histórias fabuladas ou catalogadas.

Certa biografia ficcional do autor

Em *O Grifo de Abdera*, o narrador em primeira pessoa usado na maior parte do romance, em tom confessional, diz ser Mauro Tule Cornelli, que tem um pseudônimo para publicar seus romances e que pela primeira vez lançou um livro com seu próprio nome, o romance de ficção científica "Uma Ocasião Exterior". Mas o estratagema, já bastante utilizado por todo o meio literário ao longo da história, com as mais diversas motivações, ganha outros pontos de ancoragem na realidade interna do romance. Cornelli, antes de ser romancista, foi roteirista de quadrinhos e fazia dupla com o desenhista Paulo Schiavino.

> Quando comecei a escrever, fazia roteiros para histórias em quadrinhos e, no dia em que a editora pediu uma foto para divulgação, eu tremi na base. Sou um cara tímido. Não achava relevante ter minha cara com a mão no queixo estampada em meus livros. Então, nesse dia em que J. Carlos, meu primeiro editor, pediu a tal foto, me ocorreu uma ideia (MUTARELLI, 2015, p. 17).

A tal ideia de Cornelli é usar a foto de outra pessoa em vez da sua. Ao perguntar ao desenhista Schiavino se ele aprovaria a troca, surge uma nova ideia: "Por sorte o Paulo, que era ainda mais tímido que eu, concordou. Mais que isso, sugeriu: Por que não criamos um personagem?" (MUTARELLI, 2015, p. 20). E então, a "partir de um anagrama de meu nome [Mauro Tule Cornelli],

eu e o Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli. Assim assinamos nossa primeira parceria" (MUTARELLI, 2015, p. 22).

Portanto, na realidade dentro do livro, Lourenço Mutarelli não é apenas um personagem de autoficção de outro Lourenço Mutarelli, situado em uma realidade externa a *O Grifo de Abdera*. Ele é um personagem criado por outros personagens como pseudônimo de seus trabalhos criativos, e seus biografemas apresentados na obra são ações de um personagem não autoficcional, mas de um engodo criado por outros dois personagens. Schiavino e Cornelli ainda vão adiante com a ficcionalização de sua carreira literária na realidade interna do livro, pois já que ambos se dizem tímidos e não gostam de aparecer em público, alguém precisa fazer isso por eles.

O terceiro membro do grupo, que seria o responsável por dar a carne ao corpo de Lourenço Mutarelli, é Raimundo Maria Silva, o Mundinho, um apontador de jogo do bicho e pequeno traficante que pode sempre ser encontrado no Bar do Marujo. A descrição física do personagem em sua apresentação ao leitor diz apenas "Mundinho é um cara descolado, ginga de malandro e uma cara feia mas muito mais expressiva do que a minha. Achei que podia ser bacana ter a sua cara no lugar da minha. [...] Depois de relutar um pouco, Mundinho acabou topando em troca de uma dose de pinga" (MUTARELLI, 2015, p. 20).

Enquanto Mauro e Paulo fariam as histórias em quadrinhos, Mundinho seria seu avatar para entrevistas e eventos, e toda a farsa estaria encarnada sob o nome de Lourenço Mutarelli. "Assim, a solução provisória para o problema do indivíduo em *O Grifo de Abdera*, que dá a possibilidade da escrita de um romance, é a unificação de toda a fragmentariedade da existência de Mauro através da criação de um pseudônimo" (CASTANHO, 2018, p. 30). Parece interessante confrontar a permanência do nome do autor, ainda que como farsa, com as palavras de Philippe Lejeune: "As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. [...] Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome" (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Lourenço Mutarelli brinca com esse apreço ao próprio nome ou realmente trata de uma ação de valorização de si? Provavelmente, ambos. Ao colocar a si mesmo como uma farsa, a encarnação do pseudônimo, Mutarelli traz para perto de sua figura a discussão sobre a valorização do nome autor; nesse

caso específico, de seu nome. O processo todo revisita a carreira dele, dá a ver quantas obras ele produziu, a longevidade de seu trabalho criativo e a diversidade desse trabalho.

As obras citadas por Mauro, produzidas por Paulo e ele sob disfarce do pseudônimo, têm o mesmo nome das obras publicadas pelo autor Lourenço Mutarelli no universo fora da ficção do romance, até mesmo com coincidência de datas. E nesse encontro forjado ficcionalmente entre as realidades internas e externas ao romance, o leitor repassa pela produção do autor. Porém, se esse hipotético leitor resolver ler (ou mesmo se já leu) *Transubstanciação*, por exemplo, é como se acessasse duas obras simultaneamente, uma oriunda da realidade externa ao livro, mas ao mesmo tempo, uma que vem da realidade interna de *O Grifo de Abdera*. Uma escrita por Mauro Tule Cornelli e lançada sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli e a outra lançada por Lourenço Mutarelli; ambas com o mesmo texto, palavra por palavra, mas diferentes, pois seu contexto de entendimento a partir do autor muda. É como se os biografemas de Mutarelli fossem hackeados por seu personagem-narrador. Lourenço Mutarelli atua como um Pierre Menard de sua própria obra, e usa o leitor para dar cabo dessa manobra borgeana.

Um evento trágico explica a mudança dos quadrinhos para a literatura na realidade de *O Grifo de Abdera*: a morte de Paulo Schiavino por atropelamento em 30 de outubro de 2005, um dia depois de concluir o livro de história em quadrinhos *A Caixa de Areia Ou Era Dois em meu Quintal*, publicado no ano seguinte. "Com a morte de Paulo, tive de me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros" (MUTARELLI, 2015, p. 22). E haveria uma coincidência entre a realidade dentro do romance e a ficção dentro do romance quanto à primeira foto de Mundinho no papel de Lourenço Mutarelli:

> Quanto a Mundinho, nem precisamos tirar a foto. Quando explicamos o plano, ele disse que tinha uma "da hora" que um colega seu tinha feito.
> A foto era emblemática o bastante e a usamos em nosso álbum de estreia, Transubstanciação. A foto mostra Mundinho caído de bruços num trilho de trem. Mundinho disse que foi tirada em Peruíbe. [...]
> Na foto da perícia a pose de Paulo morto era idêntica à de Mundinho no trilho do trem (MUTARELLI, 2015, p. 22).

A foto citada no livro foi usada na quarta capa da primeira edição de Transubstanciação no lugar da foto do autor e mostra Lourenço Mutarelli caído em meio aos trilhos de trem (ver Figura 1). A imagem não é apresentada em O Grifo de Abdera, mas descrita. Essa foto traz um bom exemplo da multiplicação das realidades internas e externas ao romance a partir de um jogo de criação de duplos de Mutarelli, mesmo que esse duplo seja esvaziado de vida como um pseudônimo.

FIGURA 1

Foto de Lourenço Mutarelli na quarta capa de *Transubstanciação* (MUTARELLI, 1991); ou foto de Mundinho em *Transubstanciação*, primeiro trabalho da dupla Paulo Schiavone e Mauro Tule Cornelli sob o pseudônimo Lourenço Mutarelli.

Na realidade externa ao livro, Lourenço Mutarelli posou para a foto que consta na quarta capa de *Transubstanciação*; na realidade interna do livro quem posou foi Mundinho, mas a imagem foi divulgada como se fosse de Lourenço Mutarelli. Ao colocar o corpo morto de Paulo Schiavino em uma posição que lembra os dois Mutarellis ao mesmo tempo, um via ficção, outro via biografema, sem ser nenhum deles, mas ao mesmo tempo ambos, o autor reforça essa divisão de realidades pela aproximação de realidade e ficção.

A tentativa de independência de Mauro de seu autor passa, no caso do romance, por inverter a relação entre autor-personagem e tornar-se ele personagem, o criador de Mutarelli. Esse procedimento de Mauro é uma espécie de autoconsciência de ele ser um personagem, uma compreensão de que ele existe em uma realidade ficcional e da qual ele não tem controle. A narrativa em primeira pessoa de Mauro segue e tem ainda outro elemento de união e, ao mesmo tempo, fragmentação das personalidades ao redor do nome Lourenço Mutarelli: o personagem Oliver Mulato, outro nome que parece derivar da variação das letras do nome de Lourenço Mutarelli ou de Mauro Tule Cornelli (depende de qual realidade é levada em conta), ainda que sem usar todos os caracteres. Entretanto, se trata de uma ponte diferente entre realidade exterior e interior ao livro, outro biografema.

Surgido como uma encomenda, *O Grifo de Abdera* deveria servir de base para uma adaptação cinematográfica, e havia um pedido de produção para que um personagem fosse designado ao ator Otávio Müller. O Lourenço Mutarelli da realidade fora do livro brinca com isso e cria um anagrama do nome do ator e assim surge Oliver Mulato, o duplo de Mauro. O Mutarelli da realidade externa segue usando os biografemas, sejam eles do acaso ou não, como matéria da composição da ficção.

Mulato é um personagem de Mauro que existe também na realidade dentro do livro e não apenas na ficção dentro da realidade ficcional, a ponto de haver cenas de encontros entre eles e Mundinho no romance. Oliver Mulato é um personagem semelhante fisicamente a Cornelli "Embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém se dá conta disso." (MUTARELLI, 2015, p. 19). E mais do que isso, Mauro diz ser Oliver: "Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato." (MUTARELLI, 2015, p. 16).

Mauro exerce certo poder sobre seu personagem Oliver, em mais uma evidência de que nessa obra a ficção guia a realidade e não o contrário. Oliver não é apenas alguém que é observado por Mauro e então transposto para uma existência ficcional, mas é também acessado por ele, que passa a ver e vivenciar, ainda que por instantes, o mundo a partir da vida de Oliver, mesmo que sem a intenção inicial do autor.

> No início, viver esse fenômeno, ter a consciência de Oliver, me virava o estômago. Como numa linha cruzada, meu raciocínio era confundido, no caso pelas visões, e eu sentia vertigem. [...] Imagino que seja difícil compreender o que é ter duas consciências. Mais difícil ainda é explicar. Porque não sou, não somos, dois integralmente. Nem um. [...] E, se não me cuidasse, era como se eu fosse completamente absorvido pela consciência dele. Porque, de qualquer forma, minha consciência era sempre mais presente. Dominante. [...]
> Escrever sobre essa estranha experiência me aproxima de mim. Acalma as visões e silencia as vozes. Não tenho, e acredito que nunca terei, controle sobre o fenômeno (MUTARELLI, 2015, pp. 56-57).

Mais que isso, Cornelli interfere diretamente na vida de seu personagem, que sofre de síncopes, em que desanda a falar impropérios em espanhol sem ter controle do que diz e de como parar. O diagnóstico de Oliver no livro é de que sofre da síndrome de Tourrete. Porém, a causa desses rompantes não é um distúrbio psiquiátrico, e sim, o autor Mauro.

> E tudo isso por culpa minha. Se eu pudesse imaginar que um pequeno hobby iria um dia chegar a se manifestar através de um, até então, estranho [Oliver Mulato], nunca teria brincado com o Google Tradutor.
> Porque era isso. Ora digitava frases quando estava irritado, ora me excitava ao ouvir aquela voz dizendo coisas obscenas. As frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word (MUTARELLI, 2015, p. 21).

Oliver gritava exatamente as frases colecionadas por Mauro; ele melhora não com a eficácia do tratamento proposto pelos médicos, mas quando o estoque de frases no documento de Word termina. O fim dos impropérios leva também ao fim da relação de duplo entre Mauro e Oliver, e segue para a morte deste e o encerramento do livro por aquele. O fim, entretanto, é algo para o que Mauro não está preparado: "Terminar um livro é uma mistura de alegria e tristeza. Uma realização acompanhada de vazio. É um mundo que não voltamos a visitar. É uma despedida." (MUTARELLI, 2015, p. 253).

Diversos fins são colocados nas páginas finais do romance, uma insistência em dizer que se acabou, mas o texto prossegue em seguida, como se resistisse a se concluir, como se não aceitasse seu fim.

> É este fim, que insiste em retomar a página, sempre como novo subterfúgio, a realização performática que encerra o livro, cuja importância da ação não está, propriamente, no desenlace, mas no processo. A performance não busca conclusão. Intencional ou não, é interessante notar que Lourenço Mutarelli, quando realmente termina o livro, não usa a palavra FIM. Mauro Tuli Cornelli conta que está com o anel em seu dedo e a frase se repete: "Todo livro é uma despedida" (Mutarelli: 2015, 255). (MOTA, 2016, p. 145).

Mota aponta para o grau performático dessa atitude de Lourenço Mutarelli da realidade exterior ao livro. Eu acrescentaria ainda o ato na realidade interna do livro, ato de tamanha lucidez de Mauro, que começa a entender que ele não é autor, mas personagem, e que o fim do romance é seu fim, que sua existência na realidade ficcional dentro do livro só é possível se ativado por um leitor, por alguém que leia as palavras e que por meio desse processo dê vida a todos aqueles seres imaginados pelo Lourenço Mutarelli exterior ao romance. "Descobri [...] que há em minha obra vozes que, embora me pertençam, não são a minha. Foi nesse ponto que descobri que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço do que Mauro." (MUTARELLI, 2015, p. 41).

Essa percepção está em *XXX*, obra de Oliver Mulato em quadrinhos. Ali, ele percebe a posição de duplo, que há um personagem na história que usa suas falas. Embora a história em quadrinhos exponha esses conceitos, Oliver não parece ter consciência deles, como se essa percepção estivesse reservada ao inconsciente do quadrinista e vazasse pelos desenhos. Há uma divisão entre o que é mostrado e o que o personagem sabe.

Renata Manoni de Mello Castanho, na dissertação sobre *O Grifo de Abdera*, pondera sobre outra cisão importante: a de Mauro como narrador e a de Mauro como personagem

> Seja qual for a postura que se queira ter em relação ao Mauro-narrador, é evidente a disparidade entre ele e o Mauro-personagem. O controle que ele mostra ter sobre a sua escrita não corresponde ao controle que tem sobre a sua própria vida – e isso é fundamental para entendermos Mauro e Lourenço como nomes que aglutinam mais personagens sob uma mesma máscara, de maneiras diferentes. Se, quando vive a sua narrativa, Mauro é ao mesmo tempo ele mesmo e Oliver, dois personagens enfraquecidos e sem controle sobre as próprias vidas, ao escrever

> muda de nome e passa a ser o "bem-sucedido" escritor Lourenço Mutarelli [...]. Além disso, este recurso contribui para a noção de que a escrita constrói a vida, e que por isso a precede, o que ajuda a entender a relativização ou mesmo a inversão entre real e ficção que tantas vezes é trabalhada no livro... (CASTANHO, 2018, p. 27).

No caso desse romance, a escrita de Mutarelli não apenas precede a vida, mas cinde a realidade e a multiplica. E, apesar de a moeda grifo de Abdera ser um mote falso para a história, é justamente ela que fará o encerramento do romance após dar início ao livro, pois somente quando Mauro recebe a moeda de um estranho é que quebra seu bloqueio e volta a escrever, justamente, *O Grifo de Abdera* (vale observar que Mundinho manda um amigo entregar a moeda para Mauro, como uma brincadeira, da mesma forma que Mutarelli entrega ao leitor um livro que falseia e diz não ser seu). No momento em que Mauro retoma a moeda fundida no anel que estava com Mundinho, o livro acaba, mas não a realidade expandida surgida ali. Circular como uma moeda.

O fim do livro não é o fim dos desdobramentos de *O Grifo de Abdera*.

um romance não apenas literário

O Grifo de Abdera faz diversas insinuações entre as realidades internas e externas ao livro, como o uso dos mesmos nomes entre personagens e obras de uma e outra, de biografemas de Lourenço Mutarelli, o que gera um embaralhamento entre ficção e não ficção. Ao criar um duplo, Mauro Tule Cornelli que atua como se fosse Mutarelli, o autor duplica sua obra. Todo leitor que tenha lido um livro de Mutarelli também leu um livro de Cornelli, todas as entrevistas do autor foram também dadas por Mundinho em outra realidade. Portanto, a multiplicação de personagens no romance leva à multiplicação das realidades e das obras.

Os biografemas de Mutarelli passam a ser ficção dentro da realidade interna do livro por conta do artifício da transformação da biografia do autor, não somente em material ficcional para ser usado de forma prática, mas em um embuste.

A própria inclusão da história em quadrinhos em meio ao livro escrito por Mauro, que diz não saber desenhar, leva a uma justificativa: seria o zine que Oliver desenhou sendo lido pela personagem Marina.

> Aqui, deveria entrar o Livro II. O encarte fac-similado de *XXX.* Seria o momento oportuno, porque vocês teriam a sensação de Marina ao descobrir esse trabalho emblemático. Mas antes, eu gostaria de chamar a atenção para alguns detalhes. A primeira coisa é o fato, já mencionado, de que, mesmo Oliver não tendo a consciência de minha existência, ou melhor, de minha coexistência, sua HQ trata sobre o duplo (MUTARELLI, 2015, p. 74).

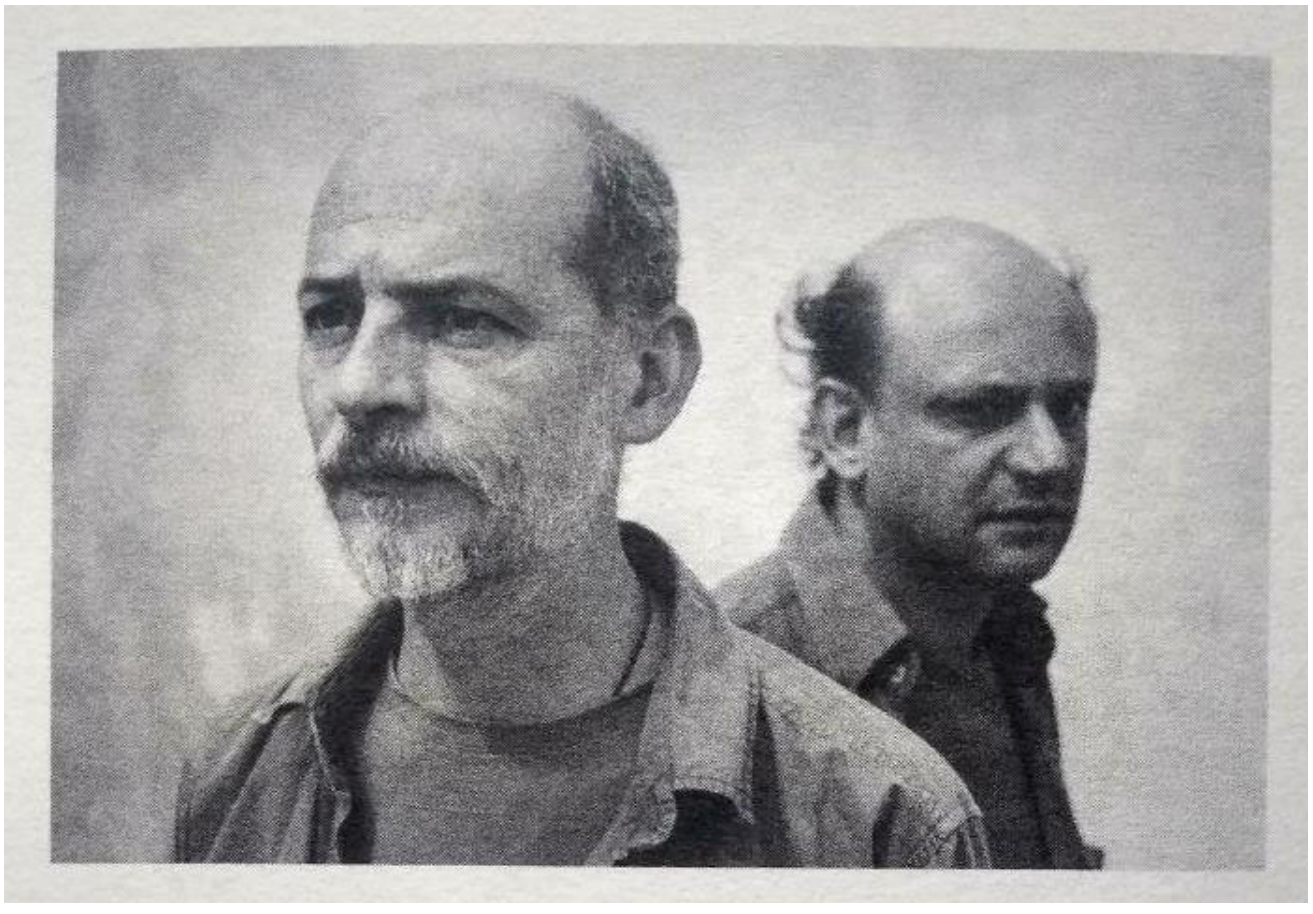
Além de todo o ferramental da construção ficcional, o autor do livro usa os paratextos e a divulgação, o que normalmente cabe à editora. Há até mesmo um perfil de Facebook para Mauro Tule Cornelli, cuja foto do perfil é Lourenço Mutarelli maldisfarçado.

A expansão pelo paratexto e pela divulgação

Logo nas primeiras páginas do livro, o leitor encontra quatro nomes como se fossem os autores do romance, nesta ordem: "Lourenço Mutarelli, Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato & Raimundo Maria Silva" (MUTARELLI, 2015, p. 3). O jogo segue para o outro lado do livro e, na última página do volume, na ficha técnica e ficha catalográfica, há a inserção dos outros nomes como autores, a ponto de o ISBN não ser apenas em nome de Lourenço Mutarelli, mas de "Lourenço Mutarelli... [et al.]" (MUTARELLI, 2015, p. 272). A brincadeira segue para o site da editora. Ao visitar a página destinada ao romance, os quatro são citados como autores. Renata Manoni de Mello Castanho (2018) chama a atenção, porém, para o fato de que na capa o nome é único: Lourenço Mutarelli (bem como na lombada).

Na biografia do autor, o texto segue o padrão da editora, porém a foto da sessão traz Lourenço Mutarelli acompanhado do ator Nilton Bicudo (ver Figura 2), que atuou em 2008 na adaptação teatral de Mário Bortolotto para o romance de Mutarelli, *O Natimorto: Um Musical Silencioso* (DBA, 2004; Companhia das Letras, 2009). Esse trabalho rendeu-lhe uma indicação ao Prêmio Shell de Melhor Ator. Na realidade interna do livro, trata-se de Mundinho e Mauro Tule Cornelli.

FIGURA 2



Lourenço Mutarelli (frente) e Nilton Bicudo (fundo) junto da biografia do autor em *O Grifo de Abdera* (MUTARELLI, 2015, p. 270); ou Mundinho e Mauro Tule Cornelli.

O mesmo ator dividiu palco com Mutarelli no espetáculo de lançamento do livro realizado no Sesc Pompeia, em São Paulo no dia 11 de novembro, chamado *Spoiler*. Na ocasião, houve leitura do capítulo final acompanhada de um músico e gravação em vídeo.

O jogo dos duplos aqui é expandido pela presença do autor e do ator. Além de estar na foto da biografia, Bicudo está escalado para interpretar a versão cinematográfica de *O Grifo de Abdera*, dirigida por Fernando Sanches, a quem o livro é dedicado (MUTARELLI, 2015, p. 5). Vale notar também a data escolhida, 11/11, com dois pares de 1, quatro algarismos, a mesma quantidade de autores do livro conforme a página 3.

Ao criar acontecimentos no mundo externo ao livro, mas que remetem a *O Grifo de Abdera*, desenvolve-se, de certa forma, uma performance que solidifica a realidade interna ao livro. "Porque a literatura é performance, se faz agir, se reverbera. Porque a experiência da literatura pede um leitor participante." (MOTA, 2016, p. 143). As reverberações são tantas que chegam a constituir outra realidade.

Quando Mutarelli traz para a realidade exterior do livro elementos como sósias (Nilton Bicudo) ou o anel com a moeda do grifo de Abdera, ele corporifica a realidade interior do romance. Para Lia Duarte Mota, a performance não se localiza somente nos corpos presentificados, mas também na diversidade de mídias e suportes

> Assim, para eles [os personagens] a experiência da escrita literária está relacionada a sensações físicas que produzem movimentos do corpo, das palavras, da estrutura textual. Logo, que rompem com a estrutura clássica, que escavam a linguagem em busca de uma literatura menor, que se apropriam de diferentes fontes, mídias e suportes. Uma escrita performática, inseparável da presença do corpo. Corpos que se desafiam, que buscam ultrapassar limites internos e externos – fisiológicos, psicológicos, sociais –, que se apresentam e se presentificam na escrita (MOTA, 2016, p. 152).

E *XXX* é relevante na ação performática que causa a multiplicação de realidades.

O quadrinho no livro

É Oliver quem vai produzir a história em quadrinhos *XXX* na realidade ficcional do livro, que corresponde ao segundo capítulo de *O Grifo de Abdera*, chamado de "II. O Livro do Duplo". Na realidade externa ao romance, é reconhecível o traço e o estilo de Lourenço Mutarelli na história em quadrinhos. Já foi dito anteriormente que a história em quadrinhos é apresentada por Mauro como foi feita por Oliver, em uma espécie de tributo ao personagem. Mas Castanho vê um propósito narrativo como motivação do autor ao incluir o quadrinho:

> A incorporação de XXX ao romance mostra que a vida mental de Oliver é mais complexa e conturbada do que as palavras de Mauro conseguem demonstrar. As frases enunciadas pelos personagens da HQ, que parecem sem sentido quando inseridas ali, se assemelham muito e por vezes são idênticas àquelas ditas por Mauro quando ele transmite sua sensação de ser ao mesmo tempo duas pessoas, e por isso ganham outro sentido ao serem associados ao romance (CASTANHO, 2018, p. 53).

Ao colocar em outro dispositivo o que seria uma espécie de monólogo ou fluxo de consciência do personagem, Mutarelli diferencia esse personagem dos demais, pois ele é o único que se dá a conhecer pelos processos mentais. Mauro, que escreve o livro, merece todo o peso de ser um narrador não confiável; de Mundinho e Paulo sabemos por Mauro; e Lourenço Mutarelli não existe, pois é todos eles.

Mas, mesmo ao expor sua consciência via história em quadrinhos, não é possível apreender de forma fácil o que acontece com Oliver Mulato, pois

> Em Mutarelli, uma vez que a experiência do real é necessariamente mediada pela literatura e pela convenção, a opacidade do real se reflete na opacidade da linguagem, levada ao extremo pelas noções da incomunicabilidade e insuficiência da escrita, colocadas como construções propositais, uma vez que são permeadas de um tom de deboche autoirônico (CASTANHO, 2018, p. 99).

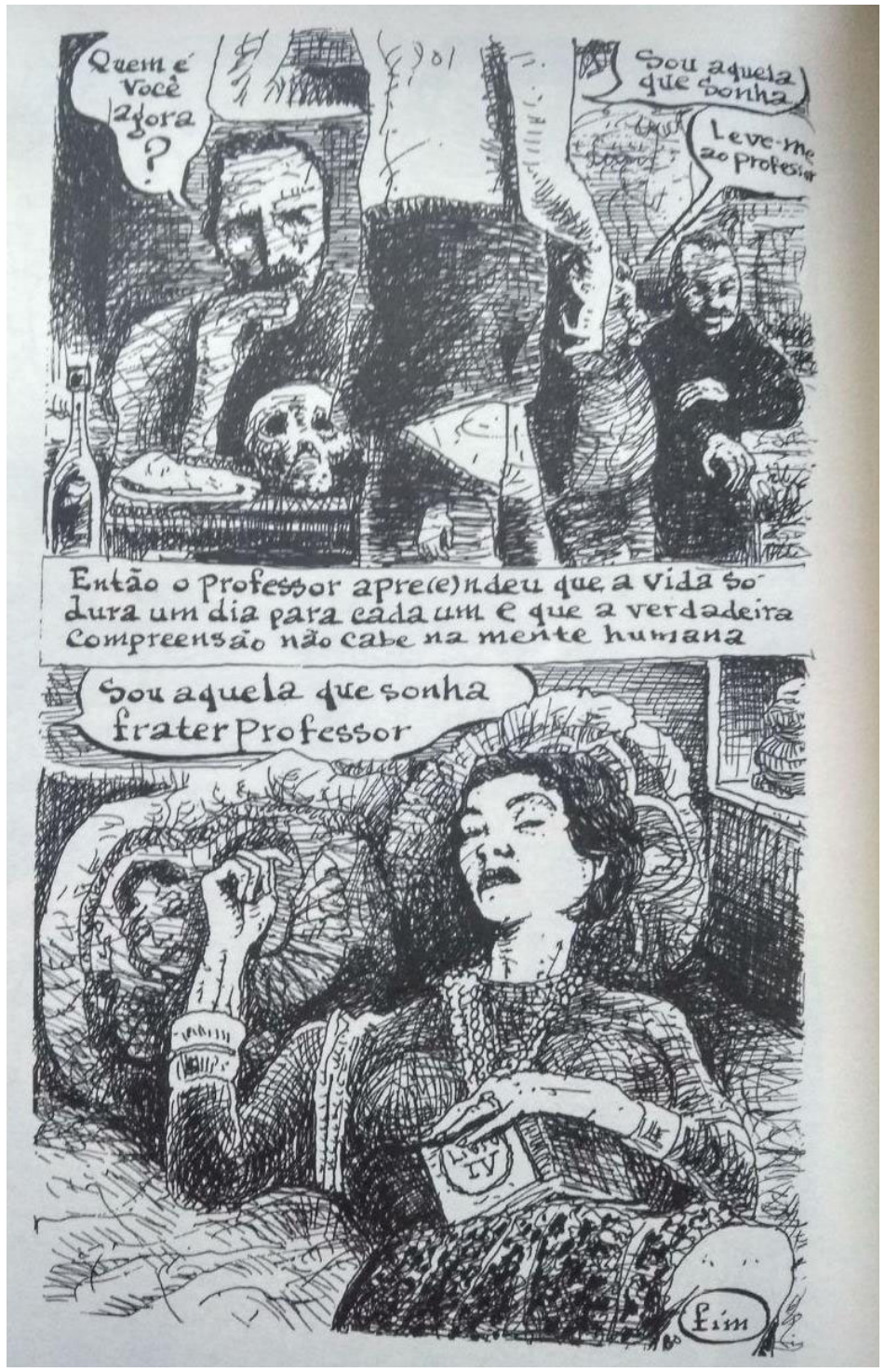
Oliver tem diversos problemas de enunciação durante o livro e a opacidade de sentido de *XXX* é apenas outro episódio. Mauro diz entender o que acontece na história, mas que muito da compreensão se perde pela falta de cores, pois luvas amarelas marcariam os duplos na história em quadrinhos.

Além de parte importante no jogo de multiplicação de realidades e autores, a história em quadrinhos faz diversas alusões biografêmicas a Lourenço Mutarelli. No romance há uma explicação do método empregado por Oliver Mulato para fazer o fanzine, bem como os créditos de onde as imagens teriam sido copiadas: o desenhista senta diante de filmes pornográficos antigos e quando algum fotograma do filme chama sua atenção o filme é paralisado e a cena é desenhada e tirada do contexto pornográfico; esse processo vai se repetir por um longo período de tempo, calhando em diversas sessões e filmes diferentes, e a relação entre todas as imagens vai se dar pela sequência e por truques visuais como as já citadas luvas amarelas. Essa explicação coincide com as explicações de Mutarelli para os desenhos em seus cursos no Sesc Pompeia e em entrevistas (como em MUTARELLI, 2015b).

XXX trabalha a questão do duplo e de uma realidade em constante mutação, em que a história dá a ver parte do processo de produção. O protagonista é um homem de bigode, o Professor, porém, como os quadros não provêm

do mesmo modelo, mas de diversos, algumas poucas características como essa são estáveis. O desenrolar narrativo tem forte ambientação onírica, em que a variação ambiental e de personagens não precisa seguir as regras do tempo e espaço da física, o que explica em parte a obscuridade de enredo.

FIGURA 3



A página final de *XXX* (MUTARELLI, 2015, p. 190)

As histórias em quadrinhos podem ser entendidas como um dispositivo em que as imagens estão em relação de colaboração entre si. "Se quisermos propor a base para uma definição razoável para a totalidade das manifestações históricas do meio [...] faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias." (GROENSTEEN, 2015, p. 27). Portanto, mesmo

com a opacidade de sentido, entende-se uma solidariedade, uma relação entre as imagens de uma história em quadrinhos. Quanto aos enunciados de textos verbais, eles podem ser encarados também como imagens, dada a importância do desenho da letra e da posição espacial que ocupam no desenho (ver Figura 3). O seu sentido lexical vai ser depreendido e influenciado, inclusive, por essa apresentação gráfica.

As imagens solidárias, porém, têm relações tênues entre si em *XXX*, o que não impede que elas tragam algum tipo de informação ao leitor. Elas mantêm uma relação dialética, o que Sergei Eisenstein chamou de justaposição

> *...dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.* Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos (EISENSTEIN, 2002, p. 14).

A dificuldade da compreensão de *XXX* advém em parte do próprio funcionamento da linguagem das histórias em quadrinhos: as imagens estão em relação solidária, mas essa relação não é óbvia; e pelo processo de justaposição a leitura nos leva a inferir sentido das imagens juntas, entender ali uma continuidade. Quando essa continuidade não se mostra tão aparente, há certo desencadeamento dos acontecimentos na leitura, a obstrução da narrativa.

Essa narrativa aos soluços combina com o sonho citado na Figura 3, bem como a noção de que é na história em quadrinhos que acessamos o inconsciente de Oliver. Mas ao se considerar que no mundo externo ao livro quem produziu as artes foi Lourenço Mutarelli, pode-se especular que *XXX* na verdade entrega parte do processo de *O Grifo de Abdera*. Não se trata de uma parte anexa, mas do próprio ponto de surgimento da história. As falas de Mauro que reaparecem no quadrinho, na verdade, surgiram no quadrinho e são depois reaproveitadas no romance; não à toa está na parte central do volume, *XXX* é o núcleo do livro e, possivelmente, seu conteúdo mais autobiográfico (e por isso, para proteção de sua intimidade, tão cifrado por Mutarelli). De volta às entrevistas de Lourenço Mutarelli na realidade exterior ao livro e a encontros como seus cursos no Sesc Pompeia, em São

Paulo, sabe-se que esse processo todo de desenho que se tornou a história em quadrinhos *XXX* foi o disparador do processo criativo da escrita do livro.

considerações finais

Poderíamos pensar em *O Grifo de Abdera* como uma obra que se insere no campo estendido da literatura, pois ao se considerar os processos formativos do romance que passam pela história em quadrinhos e por ações performáticas são elementos que não parecem configurar uma obra literária.

Sobre a escultura, Rosalind Krauss disse: "Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável." (KRAUSS, 2008, p. 128). Quando a autora pensa em como a escultura varia seus modelos de construção e apresentação e, a partir desse fato do mundo, em vez de negar tais obras como esculturas ela propõe que houve uma expansão do campo de ação desse dispositivo, e, dessa forma, ela também dá um passo para a expansão crítica. Ou seja, em vez de entrincheirar-se em conceitos já estáveis e negar a chancela de "escultura" às obras que não apresentassem esses conceitos, Krauss pensa em que situação elas seriam "esculturas".

Propondo uma atitude crítica semelhante, é preciso ponderar que os atos estéticos de construção ligados ao romance, embora pouco usuais, de modo algum são completamente estranhos ao campo literário – elementos como a mescla com histórias em quadrinhos, uso estético e ficcional dos paratextos, expansão ficcional pela divulgação, são ações já vistas em outras obras de outros autores. A menos, claro, que se pense em investir em uma atitude crítica mais conservadora quanto a formatos. Aliás, por mais que o uso de quadrinhos em meio ao romance possa ser percebido como um campo literário estendido, não defendo que um álbum de quadrinhos se configure como expressão literária, mesmo em condições de expansão de campo. As histórias em quadrinhos são um dispositivo diferente, cuja extensão de campo aponta a outros lugares[3].

---

3 Para mais informações sobre a questão, sugiro a leitura da dissertação de Mestrado de Pedro Franz Broering, *Incidente em Tunguska*, e o artigo de Domingos Isabelinho "Comics' Expanded Fields and Other Pet Peeves".

Já a confusão entre realidades, a biográfica e a ficcional, embora também já vista antes em algumas obras literárias, parece, em um primeiro momento, ter um grau de distância maior do que se espera do campo literário de modo geral, a saber: um livro de texto composto por um autor, impresso e vendido por uma editora

> [...] uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida (GARRAMUÑO, 2014, p. 21).

Mas ao se encarar cada um desses elementos como fragmentos de um ato performático em cujo centro está o romance, há um projeto literário que foge dos limites esperados do campo literário e, para ainda ser tratado por literatura, é preciso expandi-lo. E não há dúvidas de que o livro foi tratado como literatura: as resenhas de jornal e a editora o tratam por romance, foi finalista do prêmio Jabuti na categoria romance, os trabalhos acadêmicos tratam *O Grifo de Abdera* como romance.

Poderia se argumentar que todas essas evidências se dão somente ao núcleo do projeto literário expandido. Porém, não é possível dissociar o projeto desse livro em específico de seus desdobramentos. As relações internas e externas do romance se prendem de modo dialético, e sua síntese, maior que a simples soma das partes, é uma matéria que precisa de um campo literário um pouco maior para se acomodar.

Mais que uma extensão de campo no sentido proposto por Rosalind Krauss, *O Grifo de Abdera* se expande como uma duplicata de realidades. Uma delas necessariamente contida nos limites da obra, mas que aponta o tempo todo para fora desses limites. A realidade multiplicada por Mutarelli faz com que o leitor, ao conhecer um livro, imediatamente conheça outro, em tudo similar àquele, mas com um autor diferente, de um pseudônimo. E obras de autores diferentes são entendidas de forma diferente.

> ...o nome do autor funciona para caracterizar certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, [...] indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, [...] mas que se trata de uma palavra que deve

> ser recebida de uma certa maneira e que deve, e uma dada cultura, receber um certo status (FOUCAULT, 2009, pp. 273-274).

Nomes diferentes são recebidos e percebidos de forma diferente, pois carregam um modo de ser do discurso diferente. Lembremos do apreço ao nome de que fala Lejeune, de que a multiplicação se dá como Lourenço Mutarelli. As múltiplas realidades partem de Mutarelli (e Mauro, Paulo, Oliver, Mundinho), mas se multiplicam somente no leitor.

> Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor... (BARTHES, 2012, p. 64).

Todo texto é criador da multiplicidade das escrituras e das realidades. O que Lourenço Mutarelli faz em *O Grifo de Abdera* é tornar esse efeito causa central da obra, ao mesmo tempo em que comenta e revaloriza toda sua carreira. Todos os dispositivos e ações literárias dessa obra levam ao destaque do múltiplo, e de como os diversos se multiplicam em experiências próximas, mas novas. O círculo se completa, mas o ponto de chegada é um lugar novo, diferente daquele de onde se partiu.

referências

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance:* Volume II. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2005.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

BROERING, Pedro Franz. *Incidente em Tunguska*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CARNEIRO, Maria Clara. *Luto e Escritura em* A Câmara Clara *de Roland Barthes*. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. *'Fechem este maldito livro': a insuficiência da escrita em* O grifo de Abdera. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. 2 ed. Trad. Teresa Otoni. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2002.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?". In: *Ditos e escritos III - Estética:* música e literatura, pintura e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-298.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos:* sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIDE, André. Os Moedeiros Falsos. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos Quadrinhos*. Trad. Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GUSMAN, Sidney (org.). *Universo HQ Entrevista*. Belo Horizonte: Nemo, 2015.

ISABELINHO, Domingos. Comics' Expanded Fields and Other Pet Peeves. *Hooded Utilitarian*, 12 ago. 2011. Disponível em: <https://www.hoodedutilitarian.com/2011/08/comics-expanded-field-and-other-pet-peeves/>. Acesso em: 25/04/2020.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Petê Rissatti. São Paulo: Autofágica, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Arte e Ensaios* (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 17, pp. 128-137, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 07/01/2020.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico:* de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOTA, Lia Duarte. Performance em *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* (UFRJ), Rio de janeiro, v. 8, n. 16, pp. 141-158, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17321>. Acesso em: 09/01/2020.

MUTARELLI, Lourenço; MOREIRA, Flavio; COSTA, Olavo; SAIKI, Fernando. *O Astronauta ou Livre Associação de um Homem no Espaço*. Campinas: Zarabatana, 2010.

MUTARELLI, Lourenço... [et al.]. *O Grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI, Lourenço. *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A Caixa de Areia ou Era Dois em Meu Quintal*. São Paulo: Devir, 2006.

_____. *Capa Preta*. São Paulo: Comix Zone, 2019.

_____. *Diomedes*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2012.

_____. *Eu Te Amo Lucimar.* São Paulo: Vortex, 1994.

_____. "Mutarelli em Serigrafia". Estúdio Invertido. Curitiba: 30 out. 2015b. Disponível em: <https://estudioinvertido.com.br/mutarelli-em-serigrafia/>. Acesso em: 12/01/2020.

_____. *O Cheiro do Ralo*. São Paulo: Devir, 2002.

_____. *O Filho Mais Velho de Deus e/ou O Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *O Natimorto: Um Musical Silencioso.* São Paulo: DBA, 2004.

_____. *O Natimorto: Um Musical Silencioso.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O Teatro das Sombras*. São Paulo: Devir, 2007.

_____. *Quando Meu Pai Se Encontrou Com o ET Fazia um Dia Quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Transubstanciação.* São Paulo: Dealer, 1991.

_____. *Transubstanciação*. 2 ed. São Paulo: Devir, 2001.

Artigo recebido em: 14/01/2020

Aceito em: 15/06/2020

O performativo em Diário da catástrofe brasileira:

UMA ANÁLISE DA ASSINATURA DE RICARDO LÍSIAS

The performative in Diário da catástrofe brasileira: an analysis of Ricardo Lísias' signature

Nivana Ferreira da Silva[1]

Resumo: Na série de ebooks *Diário da catástrofe brasileira* (2019, 2020), de Ricardo Lísias, são notáveis a expressiva referência à forma do material, o aproveitamento das tecnologias e o trânsito entre vida e obra, características que já estavam presentes em textos anteriores do autor, ainda que de outra maneira. Sendo assim, proponho uma discussão sobre o performativo (AUSTIN, 1998; DERRIDA, 1991; FISH, 1982) nos ebooks e na relação que estabelecem com publicações precedentes de Lísias, partindo da hipótese de que, performativamente, o autor lança mão de certas estratégias a favor da circulação de sua assinatura no campo literário e, sobretudo, considerando o contexto da literatura contemporânea, que, conforme defendo, faz emergir novas questões para pensarmos o performativo e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Performativo; Iterabilidade; Assinatura; Ricardo Lísias.

Abstract: On the ebooks series *Diário da catástrofe brasileira* (2019, 2020), by Ricardo Lisias, the expressive reference to its form, the usage of technologies and the transit between life and work are noticeable, traces already present in previous texts of the author, even though in a different way. Thus, I propose a discussion about the performative (AUSTIN, 1998; DERRIDA, 1991; FISH, 1982) in ebooks and in the relation they establish with former Lísias'publications, assuming he performatively makes use of certain strategies that support the circulation of his signature on the literary field and, furthermore, considering the contemporary literature context which, as I defend, brings out new questions for us to think the performative and its outcomes.

Keywords: Contemporary Literature; Performative; Iterability; Signature; Ricardo Lísias.

1 Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, campus Valença – BA. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, e integrante do grupo de pesquisa "Leituras Contemporâneas – Narrativas do século XXI", coordenado pela professora Dr.ª Luciene Azevedo. E-mail: nivana.fs2@gmail.com

considerações iniciais

Colocar-se diante do presente para investigá-lo implica, quase sempre, o desafio de renunciar a um distanciamento reflexivo e enfrentar um contato direto com o objeto de estudo. As ferramentas de análise desse objeto, quando não surgem junto com ele, demandam releituras ou revisões das bibliografias já conhecidas, o que traz o risco da incerteza e das perguntas para as quais nem sempre temos respostas. Contemporaneamente, a literatura tem experimentado um encontro com novas formas e outros campos artísticos, ensaiando uma "inespecificidade" – para usar a expressão da crítica argentina Florencia Garramuño (2014, n.p.) – que, por vezes, estreita o diálogo entre o literário e as artes plásticas, ou entre ficção e realidade.

Nesse cenário, o nome do paulistano Ricardo Lísias merece atenção. Uma de suas marcas autorais diz respeito ao modo como articula vida e obra, conferindo um caráter inespecífico a muitos de seus textos, como no caso da série de ebooks intitulada *Diário da catástrofe brasileira* (2018, 2019)[2]. Considerando que há um procedimento performativo nos ebooks e na sua relação com outros textos do autor, interessa-me discutir como, com o *Diário*, Lísias arrisca-se em certas estratégias autorais para manter seu nome circulando no campo literário ou, em outras palavras, para promover sua assinatura.

o performativo e a literatura contemporânea

Os ebooks têm sido publicados através do *Kindle Direct Publishing* (KDP), plataforma de autopublicação da Amazon. Não se trata, então, de um texto finalizado, mas de um trabalho em andamento que, conforme apresentado pelo autor, "se estenderá até o final de 2022"[3]. O prazo estabelecido não é fortuito e coincide com o término do mandato do presidente do Brasil eleito em 28 de outubro de 2018, isso porque o texto traz as entradas de um diário escrito por Lísias a partir

---

2 Até o envio deste artigo, foram publicados *Diário da catástrofe I – transição*, *Diário da catástrofe II – a pulsão de morte no poder*, *Diário da catástrofe III – o nazifascismo se consolida*, *Diário da catástrofe IV – o corpo de Lula e Diário da catástrofe V – Cultura e política (1969-2019) alguns esboços*, sendo que os dois primeiros volumes apresentam até o momento, respectivamente, seis e três atualizações. Na discussão apresentada, não cito o quinto volume da série.

3 A citação refere-se a um *post* de Lísias em sua conta no Facebook em 16 de dezembro de 2018, quando, por ocasião da publicação do primeiro volume de *Diário da catástrofe brasileira*, o autor divulgou em suas redes sociais o objetivo do projeto. Disponível em: <https://bit.ly/3atpHT7>. Acesso em 20 dez. 2018.

dessa data, sendo um de seus objetivos "entender o desdém à campanha que acabou vencedora na catástrofe eleitoral de outubro"[4].

O autor também projetou que cada novo volume fosse publicado trimestralmente e atualizado todo mês. No entanto, o texto anterior à atualização seria apagado, ficando o leitor de posse somente das versões atualizadas, isto é, para estar *up to date* com o material, deve-se fazer o download das atualizações gratuitamente, ou, nas palavras de Lísias: "[...] todas as atualizações que eu colocar nesse volume I podem ser baixadas de graça por quem já tiver o ebook. A questão é que se atualizar, perde o que tem antes: e é essa a minha vontade"[5].

A materialização dessa vontade faz cintilar no *Diário* uma expressiva referência à forma do material, ao aproveitamento das tecnologias e ao trânsito do autor entre vida e obra, questões das quais falarei adiante e que, sobretudo a última, já estavam presentes em publicações precedentes, ainda que de outra maneira. Nesse sentido, acredito que os ebooks apresentam um procedimento performativo que também se desdobra na relação que estabelecem com textos anteriores do autor. Mais do que isso, é possível arriscar a hipótese de que, performativamente, Lísias utiliza estratégias autorais em prol de sua assinatura.

Mas antes de desenvolver a hipótese, é preciso fazer uma breve digressão teórica quanto à origem, por assim dizer, do performativo, que nasce na filosofia e tem desdobramentos significativos dentro da própria filosofia, dos estudos linguísticos, da teoria da comunicação e da teoria literária, por exemplo. A partir desse tratamento inicial do performativo, problematizarei algumas de suas consequências teóricas que julgo rentáveis para pensar as questões que atravessam a discussão proposta.

Danilo Marcondes (1998), tradutor para o português da famosa obra de John Langshaw Austin, *How to do things with words*[6], afirma que, em um primeiro momento, o filósofo britânico introduz na filosofia a noção de performativo em oposição à de constativo e, posteriormente, apresenta a noção sob uma visão mais ampliada que caracteriza o uso da linguagem como um todo, o que é chamado de ato de fala. Inicialmente, na conferência "Performativo-constativo", Austin (1998)

---

4 Cf. post do autor em sua conta no *Facebook* em 18 de dezembro de 2018. Disponível em <https://bit.ly/2TELTUl>. Acesso em 22 dez. 2018.

5 Conforme postagem em seu perfil no *Facebook* em 22 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/38r9ZWQ>. Acesso em 23 dez. 2018.

6 AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

levou em conta que os constativos apenas gerariam enunciados declarativos sobre as coisas, diferentemente dos performativos, que, para além da constatação, produziriam um efeito no mundo, operando um fazer:

> O enunciado constativo tem, sob o nome de *afirmação* tão querido dos filósofos, a propriedade de ser verdadeiro ou falso. Ao contrário, o enunciado performativo não pode jamais ser nem um nem outro: tem sua própria função, serve para realizar uma ação. 'Formular um tal enunciado' é realizar a ação, a ação, talvez, que não poderia ser realizada, ao menos com uma tal precisão, de nenhum outro modo. Eis alguns exemplos: Batizo este navio 'Liberdade'. Peço desculpa. Eu te desejo boas-vindas. Eu te aconselho a fazer (AUSTIN, 1998, p. 111, grifo do autor).

Os exemplos vão além daquilo que enunciam e se materializam em ações, ou seja, realizam algo ao serem proferidos. Nesse caso, ao contrário do constativo, que pode ser verdadeiro ou falso, o performativo, se emitido em condições inapropriadas, poderá ser "infeliz (*unhappy*)" (AUSTIN, 1998, p. 112), quer dizer, o ato pretendido não se realizará com a formulação de seu enunciado. O professor de Oxford ilustra a questão destacando que, se alguém diz o performativo "eu prometo..." sem a intenção de cumprir tal promessa por meio de uma ação, ou se pretende batizar um navio sem ser a pessoa autorizada para tal, teríamos, respectivamente, uma promessa vazia e um batismo sem validade, uma "infelicidade", portanto.

Na mesma conferência, no entanto, a oposição entre performativo e constativo dá lugar ao argumento de que há um deslocamento da referência associada, previamente, a cada um deles (dizer sobre o mundo ou praticar uma ação no mundo) para o contexto: regras convencionais condicionariam que determinados enunciados em determinadas situações fossem ou não performativos. "Daí Austin concluir que uma afirmação pode ser um performativo. Pode-se dizer que por detrás de cada afirmação há uma forma não explícita de um performativo, um performativo mascarado" (OTTONI, 1998, p. 37). Logo, o chamado constativo, proferido em certos contextos, passa a também ser um enunciado que gera ou modifica uma ação, produzindo um efeito ou transformando uma situação.

Uma das consequências derivadas da leitura de Austin sobre o performativo está na obra de Jacques Derrida (1991), em seu famoso texto "Assinatura acontecimento contexto", no qual a abordagem austiniana é capitalizada para a

noção derridiana de iterabilidade, relacionada à propriedade do signo de se repetir de maneira diferente:

> É preciso que [minha 'comunicação escrita'] seja repetível – iterável – na ausência absoluta do destinatário [...]. Essa iterabilidade (*iter, derechef*, viria de *itara, outro* em sânscrito, e tudo o que segue pode ser lido como a exploração da lógica que liga a repetição à alteridade) estrutura a marca da própria escrita [...] (DERRIDA, 1991, p. 19).

Adianto que essa noção pode ir ao encontro da nossa hipótese se consideramos o contexto da literatura contemporânea, conforme discutirei. Mas antes, como se coloca Derrida diante da obra de Austin?

Para a visão derridiana, embora sejam reconhecidas as dificuldades com as quais Austin teve que lidar para a construção de sua análise, há um problema nas formulações do britânico quando, em *How to do things with words*, a oposição entre verdade-falsidade (atribuída ao constativo) dá lugar ao performativo enquanto uma "comunicação" que transporta conteúdo semântico, "já construído e vigiado por um objeto de verdade [...] comunicação de um sentido intencional" (OTTONI, 1998, p. 53). Em outras palavras, a despeito da posterior conclusão austiniana de que por detrás das afirmações – a princípio julgadas como verdadeiras ou falsas – existe um performativo não explícito (levando, assim, a noção de performativo para pensar a linguagem como um todo), haveria a comunicação de um conteúdo já construído, determinado e, portanto, puro, o que é problemático para Derrida. Ademais, de acordo com Austin, os atos de fala demandariam um valor de contexto determinável, em que a intenção dos sujeitos falantes seria presente e consciente na totalidade do enunciado. Se o questionamento da metafísica da presença é o centro gravitacional da desconstrução, a apropriação austiniana do performativo é, além de rasurada, redefinida:

> O performativo é uma 'comunicação' que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já constituído e vigiado por um aspecto da verdade [...] as análises de Austin requerem permanentemente um valor de contexto e até de *contexto* exaustivamente determinável [...] e a longa lista dos fracassos (*infelicities*) de tipo variável que podem afetar o acontecimento do performativo retorna sempre a um elemento daquilo que Austin chama de contexto total. Um desses

> elementos essenciais – e não um entre outros – permanece sendo classicamente a consciência, a presença consciente da intenção do sujeito falante à totalidade de seu ato locutório (DERRIDA, 1991, p. 27-28).

Alvo também de crítica é a atribuição anormal, ou parasitária/parasítica, à possibilidade de um enunciado ser citado em outras situações contextuais, como pontuado por Austin, consequência não somente do valor determinável atribuído ao contexto, mas, principalmente, do direcionamento da teoria dos atos de fala para a linguagem ordinária, que exclui a escrita, passível de ser citada, o que quer dizer que, se o contexto está previsto de antemão, então os enunciados não podem ser repetidos. Para Derrida, essa suposta anormalidade, como considera Austin, é nada mais do que a própria condição *sine qua non* da linguagem, isto é,

> [ele] postula que esse uso da língua, chamado por Austin de 'parasítico' em oposição ao uso ordinário, não nomeia um abismo em torno da linguagem ordinária, mas, 'em vez disso, um risco interno e uma condição de possibilidade' (p. 205), exatamente porque ambos os usos seguem um princípio maior de funcionamento da linguagem, a iterabilidade. Qualquer enunciado performativo repete convenções prévias. Ele funciona na iteração dessas convenções diante da instância do Outro, *deslocando o enunciado da 'intenção'* e do contexto prévios e assim provocando, necessariamente, rupturas (SILVA; VERAS, 2016, p. VIII, grifo meu).

Diante do exposto, o que me importa pensar agora para o desenvolvimento da hipótese apresentada, antes da reflexão teórica, dialoga com o seguinte incômodo de leitura: se o performativo está na linguagem como um todo, seguindo "um princípio maior, a iterabilidade", incluindo, assim, a linguagem literária, o que marca a diferença no procedimento performativo usado por Ricardo Lísias e como se daria sua "intenção deslocada"? Trago essa questão sem perder de vista outra central: como o performativo [e uma suposta "intenção deslocada"] contribui para a construção da assinatura de Lísias? Creio que não só o trabalho do autor, mas os procedimentos para a inscrição de um nome na literatura contemporânea, que trazem novas problematizações para o performativo, ensejam algumas respostas.

* * *

Como disse anteriormente, em *Diário da catástrofe brasileira*, Lísias se vale da tecnologia, de uma expressiva alusão à forma do material e da mobilização das fronteiras entre vida e obra. O *Diário* não se restringe a esses três aspectos – que, por sinal, não configuram, exatamente, uma novidade no trabalho do autor – mas é justamente por isso que os considero pertinentes para discutir o performativo nos ebooks e na relação que estabelecem com os textos anteriores, porque, se por um lado, o autor dá continuidade a uma espécie de "linha de produção" – especialmente pela articulação entre vida e obra – por outro, interrompe essa cadeia e agrega algo diferente ao seu trabalho. Em outras palavras, é possível afirmar, preliminarmente, que há um deslocamento e, ao mesmo tempo, uma repetição em outro contexto que caracterizam a iterabilidade do performativo.

A diferença toma lugar com a própria denominação dada pelo autor ao *Diário*, um "experimento", cujas primeiras linhas foram escritas em 28 de outubro de 2018, pois, nesse dia,

> há algumas horas, foi eleito presidente da república o candidato mais nefasto da história eleitoral brasileira. [...]. Tentarei entender como chegamos até aqui. [...]. Agora, à meia noite, não tenho nenhum método. Comecei esse texto de repente, ao ver um caderno vazio na mesa antes de dormir. Ele está me trazendo algum tipo de bem estar. Não pretendo abandoná-lo. Para ter essa certeza, preciso de ainda mais planejamento (LÍSIAS, 2018a, n.p.).

A dita "falta de método" está ligada ao caráter experimental que o autor atribui ao trabalho, embora saibamos que a opção por uma plataforma de autopublicação virtual e o recurso da atualização dos ebooks indique planejamento prévio, o que caracteriza uma estratégia autoral de Lísias e nos faz questionar, por exemplo, o porquê dessas escolhas[7]. Assim, acredito

7 Lísias parece optar pela plataforma digital para alcançar mais facilmente os leitores, que podem fazer o download dos ebooks por um preço acessível (pouco menos de quinze reais) e atualizá-los gratuitamente. Além disso, o autor tem um controle ainda maior da produção e circulação do texto, porque esse, sendo publicado pelo KDP, não está vinculado a nenhuma editora. Assim, Lísias vai fomentando a circulação de seu nome de autor, aproveitando-se da pertinência do conteúdo sobre

que falar em "experimento" diz mais respeito à dificuldade de definição do que vem a ser o *Diário da catástrofe brasileira*, afinal, estamos diante de um texto não literário, mas que parece vir a lume como uma maneira calculada de o autor manter a circulação de seu nome no campo literário? Um "experimento" para testar a assinatura? Voltarei novamente a essas questões e seus desdobramentos.

Visando "entender como chegamos até aqui", o primeiro volume foi publicado como uma espécie de "libelo contra os intelectuais de esquerda"[8], uma vez que o autor faz uma crítica contundente a alguns nomes da intelectualidade brasileira que, segundo ele, falharam em seus diagnósticos pré-eleitorais ao afirmarem que o então presidente da república jamais seria eleito. Após o resultado, esses mesmos críticos, conforme aponta, se esforçaram para explicar o sucesso da direita nas urnas, apesar de não reconhecerem as próprias incorreções e a ineficiência das antigas bibliografias:

> Desde antes da eleição, sinto uma sensação de 'falência epistemológica'. Uso essa expressão na falta de outra. Ninguém consegue nos explicar muita coisa. Achei que depois do resultado, algo novo pudesse aparecer no campo da análise política. De forma nenhuma. Nossos intelectuais de sempre continuaram sendo convidados pelos mesmos espaços para dar as explicações de hábito. [...]. As antigas referências não explicam o que aconteceu. Os intelectuais estão aparvalhados porque suas bibliografias se tornaram inócuas. Naufragaram (LÍSIAS, 2019a, n.p.).

Lísias, então, considera que os analistas de plantão tentam explicar tudo, porém não voltam atrás quando cometem erros em suas análises, ou seja, não as revisam e seguem adiante, o que, podemos dizer, é sintomático do ambiente virtual, onde as informações tomam corpo de maneira muito acelerada e, por conseguinte, a reflexão e a ponderação ficam em segundo plano. Cabe notar que a acusação do autor, no *Diário*, simula que vai operar sob essa lógica do esquecimento, do avançar vertiginoso da informação e da crítica – quando propõe atualizar os ebooks e apagar suas versões anteriores

o qual quer tratar e das facilidades que esse "novo" modo de produção pode oferecer.

8 Aqui, faço referência à matéria sobre os ebooks publicada na Revista Época em 15 de dezembro de 2018: "O escritor Ricardo Lísias faz libelo contra os intelectuais e suas velhas bibliografias". Disponível em: <https://glo.bo/2Uiki9R>.

– mas, ao reescrever, com alterações, o mesmo texto dos volumes publicados, o autor tenta revisar e reiterar o que já foi dito. Em nome de quê?

Quando defendo que, no *Diário*, há uma articulação entre vida e obra, considero que a voz de Lísias no texto, buscando compreender a "catástrofe brasileira", está imbrincada aos seus posicionamentos nas redes sociais, aproveitando-se do suporte tecnológico e da exposição midiática. Assistimos à crítica e resistência de Lísias, que não deixam de estar relacionadas, especificamente, a um investimento no seu próprio trabalho e na reafirmação do seu nome de autor e, de forma geral, à reflexão sobre os modos de produção e circulação dos textos no contemporâneo. A *persona* do autor, com os posicionamentos que diz assumir – sua vida (poderíamos dizer?) – atravessando seu texto, sua obra. Performativamente, Lísias utiliza esse recurso, repete uma velha estratégia em um novo contexto, endossando "a possibilidade de todo enunciado performativo ser 'citado'" (DERRIDA, 1991, p. 30), quer dizer, repetido de outra forma. Entretanto, essa repetição, marcada pela diferença, suscita um novo olhar sobre a sua consequente "intenção deslocada", olhar esse que tem como elemento catalisador o próprio contemporâneo.

Não é de hoje que Lísias torna porosas as fronteiras entre vida e obra, realidade e ficção. *O céu dos suicidas* (2012), *Divórcio* (2013) e a série de ebooks *Delegado Tobias* (2014a), além de serem textos que apresentam referências factualmente rastreáveis, culminaram – cada um à sua maneira – em repercussões e desdobramentos, fomentando um empenho do autor para fazer circular seu nome e sua obra por meio de aparições públicas e do uso expressivo das mídias sociais. A disposição de Lísias em embaralhar o ficcional e o factual se dá após a publicação de *O livro dos mandarins* (2009) – até aqui, ainda separávamos, com certa segurança, autor e narrador, realidade e ficção – quando o autor passa a endereçar para um grupo de pessoas selecionado por ele, por correio e por e-mail, textos com proposta gráfica artesanal, já apostando no uso de seu nome próprio no interior das narrativas, fazendo minar o conhecido pacto ficcional e inaugurando o que chamei anteriormente de uma "linha de produção". Com a publicação de *O céu dos suicidas*, temos a história contada pelo narrador-personagem Ricardo, em torno da morte de André Silva, mesmo nome do amigo do autor que cometera suicídio. No livro *Divórcio*, há o relato do também

narrador-personagem Ricardo Lísias, escritor, sobre o fim de seu casamento, o que, inevitavelmente, remete ao seu divórcio ocorrido na "vida real".

Em *Delegado Tobias*, por sua vez, o autor estica ao máximo a tensão entre ficção e realidade, pois, além do uso da homonímia, escancara ainda mais sua presença dentro e fora do texto, usando o *facebook* como suporte ficcional e envolvendo-se com os desdobramentos da série. Em *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)* (2017), a despeito de não encontrarmos a equivalência entre autor e narrador, é possível dizer que o texto também funde vida e obra, já que, ao ser ficcionalmente assinado pelo ex-deputado, faz alusão à sua prisão real, ocorrida em outubro de 2016. Aqui, então, observamos a retomada explícita de um interesse genuíno do autor em temas de teor político e social, muito presente em seus primeiros livros, que se repete no ensaio publicado em seguida, *Sem título: uma performance contra Sérgio Moro* (2018c)[9], e é reiterado, acentuadamente, em *Diário da catástrofe brasileira*.

Logo, o que vemos é a repetição de um *modus operandi* que se manifesta no limiar entre vida e obra. Cada publicação mencionada, no entanto, operacionaliza de uma forma diferente, em outros contextos – para usar o vocabulário já apresentado aqui – a disposição do autor em atuar nesse limiar. Se os livros considerados pela recepção como autoficcionais podem ser lidos na clave do que Diana Klinger (2012, p. 49) denomina de "dramatização de si", que, como pontua, "supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. [...] a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador" (KLINGER, 2012, p. 49, grifos da autora), o que seria uma suposta "dramatização de si" no *Diário da catástrofe brasileira*?

Acredito que há nos ebooks uma repetição e um deslocamento da "dramatização de si", porque o autor continua pulverizando sua voz, porém não mais sob o estatuto ficcional dos textos (sempre defendido por ele), transitando entre

9 Se em *Sem título: uma performance contra Sérgio Moro* temos a repetição do tema de cunho político e, ao mesmo tempo, a marca da diferença em relação aos textos anteriores, já que o livro foi publicado como um ensaio e não como ficção, por que a análise do performativo em Lísias toma *Diário da catástrofe brasileira* como ponto de partida? Acredito que a série de ebooks configura uma inflexão bastante significativa para pensar a ligação entre a noção de performativo e a assinatura porque, diferentemente de *Sem título*, o autor hesita quanto à definição do gênero (com exceção do quarto volume, conforme trago na seção "O não literário da literatura"), muda radicalmente o formato, o suporte e o modo de publicação, o que considero um investimento importante para a promoção da assinatura. Sendo assim, penso que *Diário da cadeia* e o ensaio contra Moro repetem características e encaminham algumas diferenças na obra de Lísias que se concretizam em *Diário da catástrofe.*

narrador e autor, como ocorria antes. No *Diário*, teríamos a dramatização da voz que reflete a consciência política do cidadão Ricardo Lísias? Do autor que quer testar a tecnologia e investir em outra forma de circulação editorial? Do crítico que quer pensar, não só o caos político, mas também o contemporâneo? Os questionamentos são indicativos da saída da ficção que o "experimento" introduz e que diz respeito à grande diferença com o que havia sido produzido por Lísias até o momento, ainda que essa diferença seja atravessada por uma repetição que se dá em outro contexto, caracterizando o performativo do texto e da sua relação com as obras anteriores. Mas, retomando os questionamentos que finalizaram a primeira parte desta seção, se o performativo está na linguagem como um todo, seguindo "um princípio maior, a iterabilidade", o que marca a diferença no procedimento performativo usado por Ricardo Lísias e como se daria sua "intenção deslocada"? Como o performativo [e uma suposta "intenção deslocada"] contribui para a construção da assinatura de Lísias? Conforme sinalizei, falar aqui em "intenção deslocada", formulação que emerge da releitura derridiana de Austin, requer que levemos em conta outros aspectos importantes do âmbito da literatura contemporânea.

Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 147) consideram que o autor do século XXI está imerso em um "novo ecossistema literário e cultural", que

> tem exigido cada vez mais [sua] presença física, ao mesmo tempo em que sua projeção virtual [...]. O eixo presencial compõe-se de um número crescente de feiras de livros nacionais e internacionais, onde os escritores autografam exemplares ou falam sobre seu ofício [...]. O virtual consiste nos perfis que os escritores possuem no *Facebook*, com informações que combinam a autopromoção, a discussão e a minúcia cotidiana, e na escrita de blogs, que podem ser pessoais ou estar hospedados nos sites das editoras que publicam seus livros [...] (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 147).

Assim, diante desse "novo ecossistema literário", como pensar a "intenção deslocada", resultante da iterabilidade do performativo?

Quando coloca em xeque o posicionamento de Austin referente ao contexto e à intenção dos falantes envolvidos no enunciado, Derrida considera que "a ausência do emissor, do destinatário, na marca que ele abandona, é cortada dele e continua a produzir efeitos para além de sua presença e da atualidade presente do seu *querer dizer* [...]" (DERRIDA, 1991, p. 16, grifo meu), isto é, o alcance do enunciado, a

marca deixada, independeria de um referente, da presença dos interlocutores e da sua intenção, uma vez que, na visão derridiana, ela é deslocada e reapropriada em outros contextos. No entanto, chama a atenção que, na literatura contemporânea, um suposto "querer dizer" enviese a obra de alguns autores.

Há um bom número de produções atuais em que é notável o autor "em cena", tentando reverberar esse "querer dizer" e, de algum modo, "controlar" o dito, uma interferência que, no entanto, não opera como uma garantia para a intepretação ou uma inconteste chave de leitura, já que pode expor o leitor a mais riscos do que certezas. Desse modo, no caso Lísias, há uma disposição do autor para atuar confundindo o limiar entre o real e o ficcional, para aproximar-se do leitor, especializado ou não, para testar novas estratégias de produção e circulação, em suma, para tentar interferir nas apropriações sobre a obra. E é aqui onde acredito existir uma diferença na ideia de "intenção deslocada", pois, se por um lado, vemos as repetições e diferenças ao longo do trabalho do autor, na matéria-prima da qual faz uso, por outro, sua atuação marcante influencia as interpretações, levando-nos a concluir que a "produção de efeitos" não ocorre somente "para além do seu querer dizer".

Austin apresenta o contexto como algo pronto para ser identificado, uma presença materializada, dependente de quem fala. Derrida, por sua vez, advoga pela ausência, supervaloriza a escrita, considera o contexto como aquilo que ainda será construído e enfraquece a intenção. Apontando as brechas nas duas formulações, Stanley Fish (1982) argumenta que nem a presença, tampouco a ausência absoluta resolvem a questão. Para o crítico literário, qualquer enunciado escrito ou falado, literário ou não literário, terá sentido "dentro de um sistema de inteligibilidade e nunca terá o status de algo determinado fora de qualquer sistema que seja" (FISH, 1982, p. 711, tradução minha)[10]. Trocando em miúdos, esse sistema que orbita os enunciados configura um conjunto de acordos, pressupostos, situações que influenciam na interpretação, sendo, inclusive, a própria presença ou ausência do emissor um desses elementos.

Fish traz na epígrafe de sua discussão a pertinente frase do produtor de cinema Samuel Goldwyn: "O mais importante na atuação é a honestidade. Uma vez que você aprende a fingi-la, você está no jogo" (FISH, 1982, p. 693, tradução minha)[11].

---

10 "[...] within a system of intelligibility and will never have the status of something determined outside of any system whatsoever" (FISH, 1982, p. 711).

11 "The most important thing in acting is honesty; once you learn to fake that, you're in" (FISH,

A presença de quem atua como honesto, ou o seu "querer atuar como honesto", ou, ainda, a consciência de que se está atuando como honesto, é importante para os modos como essa "atuação" será recebida. No contexto da literatura contemporânea, o "querer dizer" do autor faz parte de um "sistema de inteligibilidade" e é peça fundamental que contribui para o jogo interpretativo, porquanto o autor "em cena" – sendo fruto "de uma atuação, de um sujeito que 'representa um papel' na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas, nas palestras [...]" (KLINGER, 2012, p. 50) – influencia o modo como a obra será lida. O leitor, então, é impactado por essas atuações, que podem não funcionar como farol que ilumina a leitura, especialmente quando suscita mais perguntas e ambiguidades e estica, ao máximo, a tensão entre o real e o ficcional.

Lísias demonstra ter conhecimento desse modo de funcionamento, reconhecendo que, no momento de produção, já há perda e que a interpretação produz outros sentidos em novos contextos. Sabendo da impossibilidade de controlar e "atuando como honesto", algum tipo de interferência acontece. Em uma de suas entrevistas, ao referir-se a *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, afirma que, apesar de suas histórias partirem de "experiências pessoais e traumáticas", "isso não significa que o livro [seja] de não-ficção". E completa:

> A leitura que alguns grupos da imprensa fizeram do meu livro *Divórcio* confirma a crítica que o livro faz a eles. O que eu não esperava era que as pessoas fossem cair como patos nas minhas esparrelas. Ingenuidade minha? Talvez...No romance *O Céu dos Suicidas*, Ricardo Lísias foi campeão Pan-americano de xadrez aos 13 anos. Eu nunca fui campeão de nada, sou um jogador canhestro [...] (LÍSIAS, 2014b).

Ao armar, deliberadamente, as "esparrelas" no limiar da realidade e ficção, Lísias, sem nenhuma ingenuidade, já direciona algum tipo de leitura e, ainda que haja um deslocamento dessa expectativa, consciente dessa possibilidade, a "esparrela" seguinte é calculada a partir de alguma precipitação do leitor. No texto "Sobre a arte e o amor" (LÍSIAS, 2011) que circulou antes da publicação do livro *Divórcio*, temos uma carta enviada ao "Senhor Arnaldo Vuolo" como resposta à "Notificação extrajudicial subscrita pelo senhor em nome da minha ex-mulher" (LÍSIAS, 2011, p. 1), conforme lemos no cabeçalho. Anexas à carta estão uma procuração assinada por Ana Paula Sousa, nome da ex-mulher, além da própria

1982, p. 711).

notificação endereçada a Lísias pela Vuolo Advogados Associados. O material, portanto, facilmente conduz o leitor a "cair na armadilha", tomando como verdadeiros os elementos com os quais o autor brinca de fazer ficção, mas um tipo de "ficção" que se ancora de maneira recorrente em referências "reais".

Lísias, portanto, demonstra estar atento a todo esse jogo, sabendo "atuar como honesto" e aventurando-se em uma série de lances intencionais, embora não tenha certeza sobre suas consequências. Existe uma disposição para rastrear as apropriações e especulações críticas que são geradas a partir de sua literatura para assim tirar proveito da precipitação dos leitores quando caem na armadilha de que, nos livros mencionados na entrevista, tudo está fundamentado na verdade. Esperando pelo erro, autor atua erformativamente, repetindo e deslocando sua literatura para outros contextos, mas arrastando sua "presença" e emulando uma intencionalidade que está menos conectada à credibilidade e ao esclarecimento, do que ao embaralhamento das possibilidades de interpretação. Assim, "a produção de efeitos", palavras de Derrida, também ocorre à luz do "querer dizer" do autor, se não como instância luminosa, como um elemento a mais capaz de arrevesar as leituras.

Arrematando o argumento e aludindo aos questionamentos sobre a iterabilidade e a "intenção deslocada" em Lísias, é possível dizer que a literatura contemporânea coloca-nos diante de circunstâncias que não estavam postas antes e que, nessa discussão, oferece-nos novas questões para pensar o performativo e seu caráter iterável. Lísias repete características de suas obras em outros contextos, mas opera na direção dessa "recriação de contextos", um gesto que reforça a intenção em vez de enfraquecê-la. Logo, arrisca-se e lança mão de estratégias autorais que, conforme a hipótese levantada, contribui para manter sua assinatura ativa. Em *Diário da catástrofe brasileira*, como isso se dá?

o não literário da literatura

Conforme venho argumentando, Lísias escreve e publica o "experimento" *Diário da catástrofe brasileira* conduzindo a articulação entre vida e obra para outro lugar. Ocorre o deslocamento característico do performativo e, ao mesmo tempo, um empenho do autor em promover esse deslocamento, utilizando sua voz e o recurso tecnológico de outras maneiras até então não testadas por ele, fazendo

escolhas que indicam um modo de se reinventar para o campo literário e suscitando inquietações quanto à forma do *Diário*: sai da ficção e, por isso, a princípio, não é literatura? É mesmo um diário? Um libelo político? Uma reflexão que simula um ensaio? Ao especular os possíveis motivos pelos quais o ebook foi pouco vendido (ponto que retomarei adiante), Lísias indaga, no primeiro volume, se estamos diante de um ensaio:

> A razão [da baixa vendagem] não é o suporte ebook: há alguns que circulam muito. Um dos leitores me disse que a forma ensaio vende menos. Por sua vez, vejo alguns que estão sendo muito lidos. Não se trata do estranhamento que pode causar um ensaio sendo escrito por alguém reconhecido como um ficcionista? Por algum motivo que sempre me impressionou, no Brasil (ao contrário de outras tradições contemporâneas) isso é raro. *O diário da catástrofe brasileira é mesmo um ensaio?* (LÍSIAS, 2019a, n.p., grifo meu).

A última pergunta acaba sendo respondida no segundo volume, *A pulsão de morte no poder*, quando o autor diz: "Não concordo que esse diário seja um ensaio. Evidentemente, não por conta de qualquer reserva ao gênero. Não acredito em gêneros. De qualquer forma, muitos ensaios *tout court* circulam bastante, sobretudo quando discutem a realidade política brasileira" (LÍSIAS, 2019b, n.p.). Já no *Diário da catástrofe brasileira: o corpo de Lula*, o autor afirma: "Esse quarto volume se parece mais tradicionalmente com um ensaio. É o mais adequado para lidar com a questão que discuto" (LÍSIAS, 2019c, n.p.). Suas falas, então, vacilam na definição do que é o "experimento".

Ainda que seus posicionamentos neguem ou afirmem o caráter ensaístico do texto e não sejam garantias para validar o que ele pode ser, de fato – e parece-me que Lísias quer, com os ebooks, emular a "inespecificidade" da forma de muitos textos do contemporâneo – cumpre notar que alguns aspectos relativizam a incidência do literário no *Diário*, como a referência ao processo de escrita e à própria forma do material. Recorrentemente, desde a primeira versão do primeiro volume, o procedimento de escrita e seu inacabamento são descritos, ao passo que são analisados, "em tempo real", os acontecimentos em torno do governo brasileiro:

> Vou deixar esse diário de fora da minha programação normal de trabalho. Assim, só volto aqui nos momentos imediatamente anteriores à hora de me deitar.

> Escreverei quatro páginas por dia. Tenho ainda oito linhas. Sete com essa. É um caderno brochura, escolar e com um desenho infantil na capa [...] (LÍSIAS, 2018a, n.p.).
>
> Estou escrevendo esta apresentação enquanto reviso pela última vez o volume III dos *Diários da catástrofe brasileira*. Em primeiro lugar, admito a ingenuidade de certas passagens. Vou mantê-las inclusive para mostrar como o neofascismo trabalha (LÍSIAS, 2019d, n.p.).

O autor também chama a atenção para algumas características de seu texto, como a opção por não usar conjunções adversativas e por não citar o nome do atual presidente: "[...] Se você achar um 'mas', além desse único, foi porque errei. Com isso, pretendo ser direto e não colocar panos quentes em coisa alguma" (LÍSIAS, 2019a, n.p.).

> Esclareço que, se não houver erro da minha parte, não usarei conjunções adversativas. Do mesmo jeito, inclusive para me preservar, o nome do atual presidente da república não será escrito nenhuma vez. Quando não houver forma de suprimir, vou substituí-lo por [] (LÍSIAS, 2019b, n.p.).

Nessas referências ao material, várias vezes é salientado que não se trata de um livro, afinal de contas, para o autor,

> um ebook não é um livro. [...] o ebook pode ser diferente do livro impresso. É possível argumentar que edições sucessivas produziram o mesmo efeito. A experiência de leitura aqui é outra: para ter a edição subsequente, o leitor perde a anterior. Como se viu, não dá nem pra comprar a nova se a outra estiver no dispositivo. Há ainda diversas consequências, que prefiro tratar na prática (LÍSIAS, 2019a, n.p.).

Consoante sua vontade de atualizar o material, Lísias diz em nota na segunda versão que se isenta da responsabilidade autoral do ebook que foi substituído, afirmando que

> a primeira [versão] foi publicada há um mês. Já não me sinto seu autor. Se você está lendo essa nota, continua no âmbito da criação. Quem não atualizar o *Diário*

> está fora do meu trabalho e portanto torna-se o único responsável pela versão anterior. Ela já não me diz respeito (LÍSIAS, 2018b, n.p.).

Essa *mise-en-scène* em relação à autoria, contudo, não é retomada nas versões seguintes. Também na segunda versão, o autor destacou os trechos que sofreram modificações, o que não se manteve na atualização seguinte: "Na versão anterior, deixei as atualizações em azul. Meu receio era o de que muitos leitores só lessem esses novos trechos. Como o objetivo político aqui é evidente e a repetição, decisiva, não vou fazer isso de novo" (LÍSIAS, 2019a).

A voz autoral, então, sinaliza a necessidade de atualização para o acesso à obra "em andamento" que tensiona "o lembrar" e "o esquecer", pois, de um lado, capta o caos político da atualidade para registrá-lo e reprisá-lo e, de outro, apaga o que já escreveu, apoiando-se na volatilidade que o suporte tecnológico pode proporcionar. E aqui é inevitável mencionar a escolha do "diário" para a composição do título, já que o gênero, tradicionalmente, arquiva a memória, mas é explorado nesse caso – pelo menos à primeira vista – a partir da efemeridade. À primeira vista porque, a despeito do jogo em torno do apagamento e da isenção da responsabilidade autoral das versões substituídas, Lísias registra, revisa, relembra e, assim, vai criando uma espécie arquivo.

O tensionamento entre o registro e o apagamento, entre a emulação do gênero e sua rasura, entre o escrever e o publicar ou, em suma, entre a repetição e a diferença, vai confirmando o caráter performativo do *Diário* e da sua relação com os textos precedentes, uma vez que, a seu modo, repete o procedimento que inscreve o trabalho de Lísias no limiar entre vida e obra, à medida que rompe com essa produção anterior porque aposta em uma saída da ficção. Esse gesto, no entanto, configura mesmo uma saída? Se sim, – e retomando a questão que trouxe mais atrás – uma saída em nome de quê? Da necessidade do registro documental porque o que estamos vivendo parece ser tão fictício que a literatura não dá conta? Ou não está mais claro hoje o que é o literário da literatura e Lísias tem tirado partido de uma suposta transformação em curso?

Acredito que todo esse engajamento na direção de um procedimento performativo, o "querer dizer" do autor, opera para manter seu nome circulando no campo literário. Não podemos negar, é claro, que Lísías mostra-se entusiasmado com questões políticas e sociais desde o início de sua carreira e, antes mesmo do período eleitoral, já se posicionava contra o então presidente e a tudo aquilo que

estivesse relacionado a ele. Não obstante, esse interesse pessoal e genuíno é potencializado em prol de estratégias que se somam para dar visibilidade ao autor e manter ativa sua assinatura.

De maneira mais fácil e rápida, Lísias encarrega-se de todos os papéis relacionados à produção e circulação dos ebooks: escreve, revisa, formata, autopublica-se, divulga, monitora as vendas, divulga novamente e faz comentários sobre a recepção do texto. Ao final da segunda versão do primeiro volume, foram apresentados, numa espécie de anexo, alguns comentários negativamente críticos dirigidos ao "experimento", o que indica, em primeiro lugar, a já mencionada disposição do autor em rastrear a recepção e, em segundo, uma atitude defensiva, a qual, posteriormente, é reconhecida por ele, quando decide retirar o anexo na versão posterior: "As atualizações dessa vez foram ainda maiores. Cortei o trecho sobre as críticas, pois ele me pareceu agora muito defensivo" (LÍSIAS, 2019a, n.p.).

Atentando para a recepção, ele também compartilha as análises positivas e afere as vendas do *Diário*, já que tem acesso ao número de downloads e as avaliações deixadas pelos clientes da Amazon no próprio site, ou seja, a rápida aferição é viabilizada pelo fato de o "experimento" circular em uma única plataforma on-line. Conforme afirmou em uma das atualizações do primeiro ebook (e aqui retorno à questão das vendas): "o *Diário da catástrofe brasileira* vendeu menos que meus outros livros (impressos) no mesmo período. Acho que a metade, desconsiderando o enorme sucesso de arranque que o romance *Divórcio* teve" (LÍSIAS, 2019a, n.p.). No segundo volume, reiterou que

> o fato do *Diário da catástrofe brasileira* estar circulando bem menos que as minhas outras criações intensificou a sensação depressiva de fracasso. A essa altura, em número de pessoas engajadas no experimento, eu esperava cinquenta por cento a mais, baseando-me nos meus outros projetos, inclusive o Delegado Tobias, que também foi uma publicação eletrônica. O fato de se tratar de um ebook não me parece, a princípio, um problema: alguns têm enorme quantidade de engajamento (LÍSIAS, 2019b, n.p.).

Por outro lado, quando alguma das versões do *Diário* esteve entre os mais vendidos da Amazon, o autor divulgou em suas redes sociais, fomentando sua já recorrente inclinação para anunciar o próprio trabalho. Somam-se a isso as divulgações que fez dos convites recebidos e das participações em debates para falar sobre a "análise estética da nova extrema direita", tema que ganhou espaço

no terceiro volume do *Diário*[12]. Diante desses movimentos, é interessanteobservar que, embora os ebooks partam de um investimento que, a princípio, sai da literatura, o autor não deixa de transitar no campo literário. Desse modo, estou pontuando que Lísias retira o estatuto ficcional de seu trabalho, porém ainda segue operando no âmbito da literatura, uma vez que continua repetindo seus já conhecidos procedimentos autorais, como o rastreamento da recepção, a divulgação do trabalho e as falas em eventos acadêmicos e literários. Duas situações corroboram essa afirmação.

A primeira delas refere-se a uma publicação na página do *Instagram* do autor. Em 24 de abril de 2019, por ocasião do lançamento do edital do Prêmio Rio de Literatura, Lísias postou uma "Carta aberta aos curadores do Prêmio Rio de Literatura", na qual critica o critério do concurso que não permite a inscrição de obras oriundas de plataformas de autopublicação, como o caso de *Diário da catástrofe brasileira*. Vejamos um trecho da postagem:

> Amigos curadoras e curadores: antes de tudo peço desculpas por me dirigir dessa forma, mas não achei em lugar nenhum quem seriam vocês. O Google, ao menos para mim, falhou. Como, porém, é um mundo diminuto, tenho certeza de que em quinze minutos já estaremos em contato. [...] me surpreendi com a

12 Lísias faz a análise partindo do pressuposto de que a nova extrema direita baseia sua propaganda na massiva profusão de imagens, facilitada pelo advento das redes sociais e não restrita apenas ao período de campanha eleitoral. Fazendo irônica alusão ao universo das artes plásticas, adverte: "É uma gigantesca galeria cujas obras podem ser vistas a qualquer hora, em qualquer parte do planeta, por qualquer pessoa conectada à internet. [...]. Se não estamos falando da melhor arte realizada atualmente, tampouco podemos descartar esse acervo como mera e casual iconografia. É um material que está moldando um momento histórico, produzindo significados e revelando anseios [...]. Em todos os acervos é possível vislumbrar a intenção política de seus criadores, curadores e divulgadores, pois cada um deles contém conteúdo e padrão estético bem definidos, além de serem dirigidos a públicos e faixas etárias diferentes. As imagens podem ser classificadas como populares, escatológicas e repugnantes. Tudo funciona como um museu, com suas diversas alas e atividades [...]. Embora muitos trípticos apareçam na propaganda da extrema direita, formalmente falando a maior parte do material é formada por dípticos ou por apenas uma imagem. Um subtipo muito comum são as obras com duas fotografias lado a lado, sempre em choque" (LÍSIAS, 2019d, n.p.). Assim como apresenta imagens que circularam em sites abertos antes e após a campanha eleitoral dos atuais presidentes do Brasil e dos Estados Unidos, Lísias também traz exemplos de propagandas produzidas por outros grupos que se manifestaram, principalmente, no período da campanha e que visavam combater ou ressaltar as contradições no discurso do candidato eleito, o que, para o autor do *Diário*, foi inócuo, considerando que "pesquisas recentes mostram que os grupos que aderem ao discurso da extrema direita não costumam sequer ter contato com outras ideias" (LÍSIAS, 2019d, n.p.).

> notícia de que os senhores não permitem a inscrição de obras que saíram em plataformas de autopublicação. Infelizmente, a data em que publiquei o "Diário da catástrofe brasileira I – transição" na Amazon não permite que eu o inscreva esse ano. Mas eu pretendo fazer isso o ano que vem - se estivermos aqui até lá, é claro. Acho que a definição de arte (não sei bem se ainda faz sentido falar só em literatura, mas isso não vem ao caso agora) deve sempre caminhar no sentido da ampliação, e não no da restrição. A autopublicação não tem evidentemente nada a ver com a importância de uma editora, o que ninguém duvida. É na verdade uma opção formal. Tenho ainda uma segunda questão: os senhores afirmam no edital queaceitam a inscrição de ebooks, mas que devem ser entregues 12 cópias impressas do ebook inscrito. Se me permitem a observação, isso não tem sentido. Se dá para imprimir, não é um ebook, mas sim um livro impresso, por evidente. Se querem uma versão impressa, na prática os senhores não permitem a inscrição de ebooks... Dessa forma, peço que os senhores considerem meus argumentos, caso venham a lançar uma nova edição do importante prêmio no ano que vem. [...]. Muito obrigado, um abraço, Ricardo Lísias. 24 de abril de 2019.[13]

Por "opção formal", ele não apenas escolhe o formato ebook e o *Kindle Direct Publishing*, como não define ao certo o que é o *Diário da catástrofe brasileira* (apenas no quarto volume aproxima o "experimento" de um gênero, que é o ensaio). Apesar de não precisar se é ou não literatura, demonstra interesse em inscrevê-lo em um conhecido prêmio literário do estado do Rio de Janeiro, que, na edição de 2019, apresentou as categorias "prosa de ficção", "ensaio", "poesia" e "novo autor fluminense". Vejo essas escolhas, então, menos como uma saída, propriamente, da literatura, do que um entendimento do autor de que a produção literária atual não está mais tão delimitada como já estivera, o que é endossado pela sua declaração sobre a ampliação da arte. Soma-se a isso seu interesse em circular no campo literário para manter a assinatura ativa e, assim, adequar-se, por exemplo, aos critérios de um regulamento cujas categorias são bem delimitadas (por que ainda não dão conta da expansão artística que o contemporâneo suscita?). Não sendo possível adequar-se a tais critérios, para não violar sua "opção formal", argumenta e solicita uma reconsideração.

Mas talvez pela necessidade de "adequar-se" para preservar sua assinatura (e aqui me dirijo à segunda situação a qual me referi), Lísias declarou no quarto volume do *Diário, O corpo de Lula*, que, em 2020, publicará o material em formato

13 Disponível em: <https://bit.ly/2mr5ARv>. Acesso em 25 abr. 2019.

livro: "*O Diário da catástrofe brasileira* será impresso e publicado pela editora Record nos primeiros meses de 2020. Não será a mesma versão dos ebooks. Vou selecionar o que não deve desaparecer. Sou um dos tantos que cometeram erros de análise" (LÍSIAS, 2019c, n.p.). A mudança de planos parece responder à própria (in)definição do que é o *Diário da catástrofe brasileira:* um "experimento". Fazendo jus ao rótulo, o autor experimenta, testa, observa: utiliza um novo formato, apostando na ferramenta da autopublicação digital e publicando versões atualizáveis, e, sendo uma experimentação, seus resultados não estão previstos de antemão. Desde a publicação do primeiro volume, Lísias vem aferindo cada uma de suas investidas. Planejou a atualização dos ebooks, lançou mão e depois se desocupou do discurso em torno da isenção da responsabilidade autoral – talvez porque seu efeito não foi o esperado – e voltou atrás na decisão de deixar em destaque os trechos modificados e as críticas dos leitores, para citar alguns exemplos.

Observando a repercussão de cada escolha relacionada ao *Diário*, não é por acaso que, quase um ano depois do lançamento do primeiro ebook, opte pela publicação impressa por uma grande editora, mesmo depois de enfatizar, no início de tudo, que as versões estariam disponíveis apenas em formato digital e que, ao final do "governo da catástrofe", apagaria o material da plataforma. Apesar de algumas das versões aparecerem na lista do mais vendidos do site, Lísias referiu-se no próprio texto, por mais de uma vez, ao não expressivo número de downloads e às vendas inferiores em relação a outros de seus livros, sem contar as dificuldades para atualização, no início, e o interesse do autor em pleitear o Prêmio Rio de Literatura, cujos critérios não possibilitam a inscrição do "experimento" na forma como se encontra atualmente.

Vale ressaltar, contudo, que o autor não sinalizou o abandono da publicação virtual. Resta-nos saber se vai conduzi-la até o final de 2022 da maneira inicialmente proposta, com as atualizações periódicas. Seja como for, ebook ou livro, é possível dizer, em última instância, que, com o *Diário*, Lísias está lidando com as dimensões performativas do escrever e do publicar. Ele repete um procedimento de escritor ("escrevo, logo, publico") – *seu* procedimento de escritor ("escrevo, publico, divulgo, monitoro a crítica, altero as estratégias") – ao mesmo tempo em que pressupõe um deslocamento ("não é ficção", "não é livro"). Esse deslocamento "arrasta" a "presença" do autor, que, com seus lances intencionais, não controla as apropriações de seu trabalho, mas atua sobre tais apropriações. Consciente disso e atento para a repercussão, calcula, antecipadamente, a estratégia seguinte, buscando sustentar

seu nome no campo literário, uma atitude performativa que atravessa o *Diário* e a sua relação com os seus outros trabalhos.

referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática:* a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUSTIN, John. Performativo-Constativo. Tradução de Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CUNHA, Eduardo (pseudônimo). *Diário da cadeia:* com trechos da obra inédita Impeachment. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 11-37.

FISH, Stanley. With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida. *Critical Inquiry Tthe University Of Chicago Press*), Chicago, v. 8, n. 4, p.693-721, 1982. Disponível em: <https://bit.ly/32wMU1t>. Acesso em: 7 out. 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos:* Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. EPUB. Não paginado.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição*. Kindle Direct Publishing, Amazon: 2018a. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição* (2ª versão). Kindle Direct Publishing, Amazon: 2018b. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição* (3ª versão). Kindle Direct Publishing, Amazon: 2019a. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira II – a pulsão de morte no poder.* Kindle Direct Publishing, Amazon: 2019b. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira III – o nazifascismo se consolida.* Kindle Direct Publishing, Amazon: 2019d. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira IV – o corpo de Lula*. Kindle Direct Publishing, Amazon: 2019c. eBook Kindle. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias.* São Paulo: E-galáxia, 2014a. EPUB. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. "Há dificuldade de aceitação, no Brasil, do aspecto ideológico da arte". 2014b. Entrevista concedida a Éder Silveira e Milton Ribeiro. Disponível em: <https://bit.ly/2PBpZz8>. Acesso em: 14 set. 2019.

LÍSIAS, Ricardo. *O Céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins.* Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

LÍSIAS, Ricardo. *Sem título:* uma performance contra Sérgio Moro. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018c.

LISIAS, Ricardo. Sobre a arte e o amor. [S. l.]. 2011. Não publicado.

MARCONDES, Danilo. *Prefácio*. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

SILVA, Daniel; VERAS, Viviane. Da teoria dos atos de fala à nova pragmática: os legados de John L. Austin e Kanavillil Rajagopalan. Delta: Documentação e estudos em linguística teórica e aplicada, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 5-19, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2rorcQl>. Acesso em: 12 ago. 2019.

Artigo recebido em: 21/01/2020

Aceito em: 17/05/2020

um útero como máquina performática:
UMA LEITURA DE *UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO* NO MUNDO

Um útero as a performative machine: a reading of Um útero é do tamanho de um punho in the world

Juliana de Assis Beraldo[1]

Resumo: *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, apresenta lugares-comuns do discurso sobre mulheres usando diferentes procedimentos. O livro obteve uma recepção significativa e a partir dele se articularam leituras que focalizaram tanto aspectos poéticos como políticos. Este artigo possui como interesse central o mapeamento de alguns dos desdobramentos e modos de funcionamentos deste livro em diferentes esferas: desde o contexto de sua própria produção e inquietações primeiras, até a percepção de como estabelece relações com outras produções contemporâneas. A proposta é refletir sobre o livro como uma máquina performática, seguindo as discussões de Aguilar e Cámara (2017). Trata-se de uma abordagem que pretende analisar os mais diversos signos que compõem o campo dos poemas permitindo pôr em discussão noções de literário, estético e político. Assim, este trabalho deseja impulsionar estudos sobre as políticas da poesia e da crítica, entendendo a literatura como campo expandido (KRAUSS, 1979) e buscando possibilidades e experimentações no método de crítica por meio de uma experiência de desierarquização dos signos. Portanto, incentiva-se a refletir sobre a forma com que os poemas circulam e impactam a sociedade promovendo outras configurações políticas.
Palavras-chave: Angélica Freitas; Máquina performática; Literatura; Mundo; Mulher; Poesia contemporânea brasileira.

Abstract: *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), by Angélica Freitas, presents discursive commonplaces about women using different procedures. The book has obtained a significative reception and became a starting point of relevant readings that focused both poetic and political aspects. This paper has as central interest the mapping of some of the unfolding and ways of functioning of the book in different spheres: from the context of its own production and primary concerns, to the perception of how it establishes relations with other contemporary works. The proposal is to reflect upon the book as a performative machine, following the discussions by Aguilar and Cámara (2017). It is about an approach that intends to analyze the diverse signs that may compose the field of the poems permitting to raise discussions on the notions of literary,

1 Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). E-mail: julianaassis800@hotmail.com

aesthetic and political. This way, this work aims to foster studies about poetic and critical politics, comprehending literature as an expanded field (KRAUSS, 1979) and seeking possibilities and experiments in the critical method through an experience of signs dehierarchization. Therefore, it encourages to reflect about the way poems circulate and impact society promoting other political configurations.
Keywords: Angélica Freitas; Performative machine; Literature; world; Women; Contemporary Brazilian poetry.

Em entrevista para o canal do YouTube *Estratégias Narrativas*, desenvolvido por Laura Cohen, Angélica Freitas comenta seus livros de poesia. A poeta gaúcha menciona que seu segundo lançamento, *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), teria surgido a partir de uma inquietação. Segundo ela, naquele momento, queria escrever sobre algo que lhe "dissesse respeito" e complementa: "eu não achava na literatura feita por mulheres no Brasil poemas escritos sobre o que é ser mulher". E é assim que Freitas costuma definir seu último livro de poemas: "um livro sobre mulheres". Em uma resenha para o *Suplemento Pernambuco* publicada em 2017, Adelaide Ivánova, também poeta, jornalista e tradutora, escreve sobre o livro de Freitas a partir das primeiras conversas que tiveram. Em algum momento, Adelaide pergunta sobre a relação do Jornalismo, curso no qual Angélica é formada, com a escrita de poesia. "Ah, Adelaide, eu entendo poesia como investigação", Freitas responde. A maneira com que Angélica Freitas conceitua poesia parece apontar para uma relação entre literatura e mundo. Ou melhor, para uma escrita que se entende como incisiva nas dinâmicas literárias e políticas, capaz de investigá-las, de mobilizá-las. Mas quais são, então, os vínculos entre literatura e mundo? Interessa, aqui, observar os desdobramentos desse livro com o/no/para o mundo, tanto nos impactos posteriores à publicação como nos procedimentos que a poeta lança mão para a investigação que empreende.

Ao propor a análise deste livro em sua relação com os modos de produção de texto e de mundo, parto da perspectiva de conceber *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) em um campo expandido. Ou seja, desde sua fase de produção e inquietações primárias e nas relações que estabelece no mundo ou de como cria mundo. Uma tarefa que objetiva romper, em alguma medida, com a noção de texto como apenas grafismo para considerá-lo em sua diversidade de signos, como um espaço que não cessa de se expandir.

Essa concepção é retomada por Aguilar e Cámara (2017), desdobrando a discussão de Rosalind Krauss (1979) em seu artigo "A escultura no campo expandido". Os autores propõem reconsiderar os limites entre texto e mundo ou entre dentro e fora do texto. Uma discussão que se aproxima do que diriam Deleuze e Guattari: "o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo (...)" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 28), sugerindo a saída de uma noção binária de análise.

Nessa mesma linha, Aguilar e Cámara defendem, em A *máquina performática*, uma concepção de que não há dentro ou fora de um texto, mas um *dispositivo*, um *campo* ou um "espaço que põe os signos em relação sem distinção do domínio ao qual pertencem" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 8). Ou seja, propõe-se uma concepção de texto e de olhar para o texto considerando-o como uma rede de signos sem uma hierarquia. Uma máquina performática que está sempre tecendo redes e criando cenas. Como e por meio de que estratégias certas redes literárias, estéticas e políticas são tecidas? Quem as tece? Quais os impactos dessas redes? Ou antes, pode um texto criar redes ou cenas? Enquanto Adelaide Ivánova comenta em sua resenha, "Como age, pensa e o que é uma mulher?", os modos de produção do livro de Angélica Freitas, esta pode nos servir como um vestígio de algumas redes as quais esse texto pode esboçar.

a "googlagem": um modo de investigação

A partir do desejo de investigação sobre o que é ser mulher, conforme descrito tanto na entrevista como na resenha, Angélica escreveu três poemas que ganharam uma seção própria. Como metodologia para a investigação, a poeta usou a ferramenta, provavelmente, mais difundida e comum das últimas décadas: o Google. Em um texto para a revista E-lyra, Freitas descreve o procedimento ao qual chamou de *googlagem*, juntando "*google*" e "*colagem*":

> Enquanto escrevia meu segundo livro de poemas ("Um útero é do tamanho de um punho", editora Cosac Naify, 2012), que tinha a mulher como tema principal, decidi buscar na internet textos sobre o corpo feminino. Queria saber como eram escritos, com que palavras, com que autoridade. Um dia coloquei no Google "A mulher é" – vai que obtivesse alguma resposta interessante. Fui copiando e

> colando os resultados para talvez montar um poema mais tarde. Ao ler o material que havia juntado, percebi que nem fazia falta dar-lhe uma "ordem". Não havia como ficar menos ou mais absurdo do que aquilo. Permaneceu inédito. Foi um teste, o embrião da série "Três poemas com o auxílio do Google" ("A mulher vai", "A mulher quer", "A mulher pensa"), que acabou sendo publicada no livro (FREITAS, 2016, p. 354).

No caso da seção "3 poemas com auxílio do google", diferente do teste que Angélica diz ter feito com "A mulher é", é possível suspeitar de algum tipo de manuseio dos resultados por parte da autora devido à narratividade que o poema apresenta. Em "A mulher quer", por exemplo, parece haver uma sequenciação de desejos, desde "a mulher quer ser amada" até o trágico "a mulher quer se suicidar".

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 ser possuída
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, 2012, p. 72).

A sentença "a mulher quer" é repetida verso a verso, como uma espécie de listagem de discursos comuns sobre o que seriam os desejos da mulher. Com o predomínio de desejos ligados ao consumo e a um erotismo heterossexual, a exibição desses lugares-comuns não dá a ver de quem é a voz ou a autoridade por trás dos discursos, ou seja, quem é que afirma o que a mulher quer. Trata-se de uma voz anônima e generalizada que se dirige a uma "mulher" universal. Embora se tente preencher o desejo da mulher em todos os versos é como se, ao final, ele ficasse em suspensão, colocando em questão a veracidade dos versos anteriores. O desejo da mulher assim como a própria mulher são signos vazios: apesar da tentativa de preencher, são esvaziados pela lógica do poema, tanto pela repetição como pelo último verso.

Outro ponto é que a leitura do poema ao mesmo tempo que expõe discursos machistas acaba por produzir humor. Em primeiro lugar, o poema pode ser lido em uma narrativa da construção da vida heteronormativa de uma mulher que implicaria: 1- querer um homem ("a mulher quer ser amada", "a mulher quer um homem"); 2- ser esposa e infeliz ("a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar", "a mulher quer apenas que você escute"); 3- se separar para ser independente; 4- se suicidar. Esses estágios que definiriam o ciclo heterossexual patriarcal ao qual uma mulher seria parte parecem pressupor uma falta de escapatória perante a lógica desigual, em termos de gênero, da sociedade. No entanto, a exploração dessa fatalidade do desejo da mulher (heterossexual) não parece se exibir em tom dramático. Pelo contrário, o último verso indica um tipo de ironia com o estereótipo e a expectativa de uma sociedade machista que preveria um padrão estável dos desejos das mulheres. E, assim, brinca com a própria insatisfação das mulheres, que preferem a morte.

Em segundo lugar, muito além de uma risada cômica, ri-se pelo estranhamento perante a exposição do absurdo das falas que já foram

naturalizadas no cotidiano. Ou seja, o humor, neste aspecto, parece agir como o lugar por meio do qual se dá a crítica. É justamente através desse efeito de listagem que se tornam perceptíveis os enunciados machistas aos quais são articulados o que se pensa serem os desejos das mulheres. Deste modo, o poema nos convida a rir deste conjunto de significados patriarcais, dessa sexualidade passiva e bem definida ("a mulher quer ser possuída/ a mulher quer um macho que a lidere") sob os quais a simbologia de um corpo feminino está inscrito.

Em termos da relação de construção do feminino e do Google, é com o uso da ferramenta de busca virtual à procura de, como escreve Angélica, "alguma resposta interessante" que se manifesta o funcionamento da Web como uma rede discursiva, tecnológica e informacional. No artigo "The anatomy of a large-scale hypertextual Web search engine", publicado em 1998, Brin e Page, os fundadores do Google, apresentam o protótipo de um mecanismo de busca que se tornaria, segundo diversas pesquisas, o website mais visitado do mundo. O objetivo do desenvolvimento do Google frente a outros sites de pesquisa, como o Yahoo, conforme frisam seus desenvolvedores, era de aprimorar a qualidade dos resultados. Por meio de estratégias de indexação de páginas com hipertextos e o que chamam de PageRank, os autores simulam o comportamento de um usuário para observar a dinâmica de acesso às páginas. Brin e Page tomam como modelo o usuário aleatório (*random surfer*), o tipo de usuário entediado. Descrevem, da seguinte forma:

> O PageRank pode ser pensado como um modelo do comportamento do usuário. Assumimos que haja um "usuário aleatório" (random surfer) a quem é dada uma página da Web aleatória e que clica continuamente em links nunca apertando "voltar", mas eventualmente, ficando entediado e começando novamente em outra página aleatória. A probabilidade do usuário aleatório visitar uma página é seu PageRank (BRIN; PAGE, 1998, p. 110, tradução minha).

Essa estratégia do PageRank nada mais faz do que explicitar o grau de indexação ao qual as páginas estão interligadas, classificando-as como mais ou menos confiáveis. Para os pesquisadores, ela garantiria que os melhores resultados, ou seja, resultados provenientes de páginas de maior credibilidade, sejam selecionados. Nesse sentido, a noção de bons resultados

estaria ligada aos discursos que estabeleçam redes - as mais complexas possíveis - entre si. Embora o funcionamento do Google já tenha sido alterado desde sua criação, o modelo de eficiência, segundo a anatomia descrita pelos criadores, parece estar pautado em uma proposta de reprodução mecânica de um dialogismo[2] que toma como base um usuário tal qual Angélica Freitas na *googlagem*. Na pesquisa "o que é mulher" ou "o que a mulher quer", Freitas se configura como uma usuária aleatória buscando exatamente pelos nós da rede discursiva que define os "melhores resultados" para a categoria "mulher". Aleatória no sentido de não estar buscando um resultado específico, mas ocupando de forma nômade, mapeando o que está colocado.

Assim, em vez de manter o uso tradicional da ferramenta da busca, a poeta parte de um lugar de usuário aleatório - lugar inútil, que não visa chegar a algum resultado eficiente - e passa a desempenhar um trabalho cirúrgico de manuseio do discurso. Dá-se, desta maneira, a feitura do poema a partir de um novo uso para o Google. Essa subversão dos usos refuncionaliza tanto os modos de produção tradicionalmente esperados da poesia quanto a expectativa de uso do site, evidenciando que não se trata de uma ferramenta acriteriosa. Mas, pelo contrário, uma plataforma que expõe e arquiva lugares-comuns e enunciações que agenciam a construção do signo "mulher". Demonstra-se, neste gesto, o próprio procedimento de construção, de armamento do corpo e do gênero/sexo, suas dimensões discursivas e, sobretudo, tecnológicas.

Fazer corpo a partir do Google ou pensar a mulher como uma construção, para nos referirmos a outro poema de Freitas, recoloca questões importantes acerca de natureza e tecnologia. O teórico transfeminista Paul Beatriz Preciado percebe a estrutura gênero/sexo como um dispositivo tecnológico - protético, hormonal, farmacêutico e pornográfico - e enfatiza, com isso, a dissolução de dualismos natureza *versus* tecnologia. Preciado (2014) menciona que a teórica Donna Haraway já defendia que o próprio conceito de humanidade "depende da noção de tecnologia". Haraway demonstra que o "(hu)mano/*hu-man*" se define, antes de mais nada, como um "animal que utiliza instrumentos", por oposição aos primatas e às mulheres" (HARAWAY,

2 Para Bakhtin, a linguagem é de natureza dialógica, ou seja, os enunciados estão sempre ligados entre si em cadeia. "Cada enunciado isolado é um elo na cadeia da comunicação discursiva." (BAKHTIN, 1979, p. 299).

1998, p. 9 apud PRECIADO, 2014, p. 148).

O que nos cabe pensar com a *googlagem* é a possibilidade de observarmos a instância tecnológica e discursiva de construção e reverberação de estereótipos de gênero na Internet, esta funcionando como tecnologia de construção (e reafirmação da norma) do que se entende socialmente por feminino. Ao mesmo tempo em que se obtêm definições de gênero, desejo e corpo com os resultados do Google, compreende-se uma dimensão performativa da linguagem[3] ou um potencial da linguagem de agir e construir significados. Como afirma Paul B. Preciado,

> o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero) sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

Essa escritura é trabalhada por um regime político heterossexual descrito por Preciado como "máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performática do sujeito como corpo sexuado" (PRECIADO, 2014, p. 28). Em outras palavras, trata-se de uma máquina produtora do que a mulher *é*, desse *ser* socialmente esperado. São, portanto, tecnologias de produção de diferenciação de sexo/gênero em masculino/feminino a fim de manter certas dinâmicas de poder. Como observamos, os clichês explorados em "A mulher quer" exibem textualmente a silhueta padrão do sexo-gênero-desejo designados como feminino e, ainda mais, o lugar do Google como um "arquivo orgânico" que preserva esses discursos e que, de diferentes

3 A ideia da linguagem como performance aqui se remete aos estudos da teoria dos atos da fala de J. L. Austin. Austin entende que a linguagem é performativa no sentido de que o ato da fala é compreendido como uma ação. Na apresentação da edição brasileira de *Quando dizer é fazer:* palavras e ação (1990), de Austin, Danilo Marcondes Filho resume que, para Austin, "a linguagem é uma prática social concreta e como tal deve ser analisada. Não há mais separação radical entre "linguagem" e "mundo", porque o que consideramos a "realidade" é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos" (1990, p. 10).

maneiras, reitera enunciações hegemônicas[4].

Junto com a possibilidade de observar como o sexo/gênero é citado e reconstruído discursivamente e, logo, corporalmente, com a Internet a partir da *googlagem*, Freitas lança o debate da noção de poesia e escrita. Se o que se chama de poema, nesse caso, é uma investigação do (e a partir do) Google como uma espécie de arquivo de gênero, o que essa proposta tem a nos dizer sobre a concepção de poesia ou poema? Usar o Google para fazer poesia permite deslocar a noção de "literário" de sua determinação grafocêntrica usual. Isto é, ao ler os "3 poemas com auxílio do *google*" é necessário considerar não só o grafismo, isto é, as palavras no papel, mas, refletir necessariamente sobre o procedimento de construção do próprio poema assim como dos corpos das mulheres, sobre como são tecidos esses corpos-discursos. Não há como o modo de operação do poema, seu procedimento de escrita, ser separado da leitura.

A criação de redes entre mulheres

num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas
militando diante das clínicas
às 6h na cidade do méxico
(FREITAS, 2012, p. 61).

Voltemos à matéria de Adelaide Ivánova no *Suplemento Pernambuco*. O segundo mote para a escrita do livro, conforme registra Adelaide, se deu quando Angélica Freitas acompanhou uma amiga em uma clínica de aborto no México e presenciou um protesto de mulheres religiosas.

4 Para Judith Butler em *Bodies that Matter* (1993), assim como Preciado (2014) faz referência, o sexo/gênero se constrói sob uma norma regulatória que se estabelece de forma reiterativa (repetição) e citacional (mantendo redes interdiscursivas).

O desejo investigativo – a pauta de *Um útero*, digamos assim – nasceu de duas confrontações, nas quais, ao que me parece, Angélica parece ter sido (re)lembrada das especificidades de se viver como mulher. A primeira faísca veio da convivência com um coletivo feminista em Bahia Blanca, na Argentina. Ela se mudou pra lá porque se apaixonou por uma argentina (e como amamos pessoas capazes de mexer os próprios mundos e os próprios fundos em nome do amor!) e conta que, até ir lá, ninguém antes na vida dela era feminista, que a convivência com esse coletivo a fez questionar nossa linguagem e nossa conduta, como mulheres, e as coisas que a gente tem que relevar para viver em sociedade. (...) A segunda faísca veio algum tempo depois, quando, já morando na Holanda (para onde ela se mudou mais uma vez por causa da namorada – aleluia!), Angélica recebe uma ligação da melhor amiga dizendo "tô grávida, tô no México, vou fazer um aborto, vem pra cá *plmdds*". Ela sai correndo de Amsterdã pra Cidade do México, pra acudir a amiga – e só duas amigas que viveram isso juntas sabem o que é. (...) Dessas vivências – e porque Angélica "queria escrever um livro que pensasse o que é ser mulher. Não havia esse livro. Eu queria ler um poema sobre aborto. Não havia esse poema" –, nasce o projeto de Um útero, escrito, no fim das contas, entre 2007 e 2011 (IVÁNOVA, 2017).

A todo tempo, tanto na entrevista ao *Estratégias Narrativas*, como na resenha do *Suplemento Pernambuco*, são ressaltadas as vivências das escritoras, seus incômodos com questões de gênero e a convivência de Angélica Freitas com feministas na Argentina, insinuando como os atravessamentos vida-política-mundo-texto são motores dessas escritas. Assim, entra em questão o corpo. Os corpos das autoras, os corpos dos poemas, os corpos que se encenam nos poemas, os corpos dos leitores... Coloco, portanto, a mesma pergunta que fazem Aguilar e Cámara (2017). "De que modo os corpos atuam na literatura?". Que corpos entram em jogo na escrita e na leitura? Que políticas atravessam e fazem esses corpos? Como sustentar uma divisão literatura vs mundo em um texto cujo mote passa pelo corpo? Considerar um livro como uma *máquina performática* torna tais perguntas inevitáveis. Como já comentava Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura*, a introdução de um corpo vivo nos estudos literários "coloca tanto um problema de método como de elocução crítica" (ZUMTHOR, 2018, p. 27). Isto é, a partir dessas perguntas, o método de crítica passa a ser repensado.

O escrito de Ivánova sobre o *Útero* é perpassado por seus sentimentos e impressões de quando o leu pela primeira vez e de como a impactou. "Não é que eu gostasse "muito" das coisas que ela faz. Era – e é – mais que isso: as coisas que eu mesma faço só existem porque Angélica fez as dela." (IVÁNOVA, 2017). Adelaide, portanto, decide como método de construção de sua resenha mapear essa influência também em outras escritoras. Ivánova continua "Pedi para 25 poetas vivas (nem todas puderam responder) me mandarem um pequeno relato sobre sua relação com *Um útero*.". Aparecem comentários de poetas como, por exemplo, Carla Diacov, Jarid Arraes e Julia Raiz enfatizando o papel do livro de Angélica na formação desta rede de poetas mulheres que tem impulsionado a cena atual da poesia no Brasil. Num desses trechos, Carla Diacov diz: "*Um útero é do tamanho de um punho* alimenta minhas tantas reentradas nesse mundo. O livro está em constante diálogo com minhas mulheres. É bonito o rebuliço.".

Perseguindo esta linha de reverberações, chegaremos ao *Mugido ou diários de uma doula* (2017) de Marília Flôor Kosby, com poemas que tratam, sobretudo, de experiências com partos de vacas e outros procedimentos veterinários. Ao final do livro se encontra um poema-anotação escrito por Angélica Freitas como um tipo de pósfácio. Em um dos poemas presentes no livro de Kosby o sujeito do poema se endereça a uma Angélica.

angélica,
o parto de uma vaca
não é uma coisa
simples
envolve um útero
imenso
que rebenta
e frequenta não raro
o lado de fora

[...]
o parto de uma vaca
requer punhos
firmes
finos porém
(KOSBY, 2017, p. 29).

Não se trata de pressupor ou determinar que a "angélica" citada no poema é Angélica Freitas, mas, sobretudo, perceber as relações que se dão entre útero e punho mencionadas no poema de Marília Kosby ("envolve um útero/ imenso", "requer punhos/ firmes") e seus pontos de contato com *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). O uso da letra minúscula e a falta de sobrenome dão um tom corriqueiro que inscreve esse vocativo ("angélica,") não como uma referência - embora possamos ler um diálogo com Angélica Freitas -, mas como um endereçamento. A estratégia do endereçamento presente em toda a história da literatura parece se direcionar para como "o poema se escreve com o outro, indo em direção a ele, endereçado, na medida em que há algo na composição que permite um trânsito entre o eu e o outro, para além das identificações identitárias." (CÁMARA et al., 2018, p. 117). Dessa maneira, não determinando o significante de "angélica", o poema propõe múltiplas interpretações do sujeito do poema se afastando de uma significação autoritária e identitária.

Ressalto o endereçamento no poema de Kosby porque este parece ter muito a dizer sobre o funcionamento dessa poesia (de Kosby, de Ivánova, de Freitas e de muitas outras mulheres poetas brasileiras) que, embora não pretenda fixar identidades, dá verdadeiros indícios de com quem o diálogo está sendo travado. Nas discussões sobre endereçamento presentes no *Indicionário do contemporâneo*, os autores citam a poesia de Ana Cristina César como exemplo para argumentar que "essa poesia evidencia o endereçamento como um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade tais como as de Roman Jakobson ou do Formalismo Russo" (CÁMARA et al., 2018, p. 98), o que, de algum modo, apontaria para o gesto político do poema e sua participação no mundo. O aceno entre essas poetas mulheres aqui citadas, seja em sua produção crítica, seja no conteúdo dos poemas, indica uma literatura preocupada com formas de agrupamento e redefinição de comunidades e tradições literárias. Há, nestas aproximações, a possibilidade de montagem de uma cena na qual estão inscritos diálogos literários, críticos e políticos, demonstrando, de algum modo, os impactos e modos de funcionamento da poesia. Com os poemas de Angélica e suas reverberações, tornam-se perceptíveis as micro e macropolíticas com e para as quais os textos se desenvolvem mantendo, ainda, a mesma lógica do Google: a criação de redes.

um útero e a política (hoje)

O mais recente caso envolvendo o livro de Angélica Freitas reforça a perspectiva de concebê-lo enquanto algo que está dentro do mundo, enquanto um corpo político. Em 2019, *Um útero é do tamanho de um punho* foi alvo de uma moção de repúdio por parte de deputados conservadores do PSL e do PSC ao ser indicado como bibliografia obrigatória do vestibular de 2020 da UFSC e UFFS, segundo vídeo que viralizou em redes sociais e matérias de jornais digitais. De acordo com o *Nexo Jornal*, um dos deputados do PSL teria lido poemas do livro para outros deputados presentes em um pronunciamento. O deputado ganhou apoio de outros parlamentares conservadores ao defender que os alunos precisam de qualidade no ensino e de conteúdos que levariam para a vida, coisas que textos como este não cumpririam. É evidente que a falta de "qualidade" dos poemas, como sugere o deputado, é demonstrada por um léxico que demarcaria uma determinada posição política, contrária à dele. Os poemas - embora não possamos afirmar que possuam um tom reivindicativo por eles mesmos - apresentam conteúdos carregados de símbolos das lutas feministas. Eles não deixam dúvidas de seu vínculo com o mundo, com a política, com o corpo. Observa-se com isso que os poemas não são possíveis senão por suas relações com o mundo ou mesmo por fazerem mundo. O livro faz política. O livro não *é*, ele *faz*, ele se constitui como uma prática.

É importante lembrar, ainda, que *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) foi patrocinado por um edital público da Petrobras de incentivo à arte e à cultura. Foi financiado, portanto, por uma política pública, pelo envolvimento do Estado e suas parcerias no fomento da cultura. Foi considerado, dentro dos critérios do edital, algo cabível de ser patrocinado naquele momento, nos fazendo pensar se o mesmo teria ocorrido nos dias de hoje. O livro agora recebe moção de repúdio por parte da mesma estrutura estatal, colocando em debate o conceito de literatura - e suas relativizações históricas e sociais -, a noção de uma literatura autônoma, desvinculada da circulação de mercadoria e do capital, e a figura do autor.

Para Walter Benjamin (2017), em seu ensaio "O autor como produtor", o escritor não é só parte do processo produtivo, mas também capaz de manter ou transformar os modos de produção literárias. Nesse sentido, o trabalho da crítica seria, para ele, o de refletir sobre qual o lugar do escritor nesse modo de produção. Benjamin declara que

> Assim, antes de perguntar qual é a posição de uma obra literária *perante* as relações de produção da época, gostaria de perguntar qual é sua posição *dentro* delas? Essa pergunta visa diretamente a função que a obra literária assume no âmbito das relações de produção literárias de uma época. Visa, por outras palavras, diretamente a *técnica* literária das obras (BENJAMIN, 2017, p. 85).

Nesse ensaio, segundo o teórico, o escritor pode alterar, através da técnica, os modos de produção literária. O que se parece sugerir é que, mais do que intervir nas relações literárias, o autor é capaz de alterar modos de agir e práticas sociais, ou seja, é capaz de alterar a vida. Assim, ler a figura do autor como parte do texto, junto dessa *máquina performática*, faz parte de uma descompartimentação da análise literária (que costuma separar autor *versus* texto *versus* história *versus* política...) e permite compreender como tudo que está envolvido em um texto impacta a sociedade. A descompartimentação do autor e do próprio texto, a retirada destes como entidades com barreiras rígidas, vai na contramão dos modos de produção capitalista, em que se aposta na divisão do trabalho e se propõe disciplinas e categorias estanques e específicas. Com a consideração dos múltiplos signos e corpos operando no texto, são propostas outras relações entre vida e obra e, sobretudo, outras relações de poder.

Nesse sentido, entende-se a literatura e as artes, em geral, como parte destas redes que estão sempre se dando, sem bordas fixas e bem delimitadas. A técnica utilizada por Angélica Freitas, uma técnica de reuso, de subversão de utilidade esperada coloca em jogo a própria poesia como um modo de usar. Isto é, propondo-se a retirada do poético de uma instituição estanque, de uma disciplina, e declarando-o em seus múltiplos usos, em uma práxis, que evidencia o poema e a crítica em seu caráter tecnológico, em seus processos de montagem e desmontagem, em suas diferentes possibilidades de ler, não dissociado ou autônomo em relação à sociedade do trabalho, da técnica, da construção do gênero ou da Internet.

considerações finais

O que está em jogo é como o processo de escrita dos poemas, a partir de uma inquietação de Angélica Freitas, transformou-os em um dispositivo em si mesmo inquietador, capaz de impactar, de alguma maneira, a poesia feita

por mulheres no Brasil e de pôr em debate a noção de poesia e seus modos de fazer ou de usar. O procedimento da *googlagem*, usado nos "3 poemas com auxílio do google", funciona como um método de investigação que poderia servir para observar as construções de diversas outras concepções da nossa sociedade e do nosso cotidiano. Além disso, retira a figura do autor de uma centralidade muito comum à história literária, de quem tem o dom ou a inspiração de criar algo "original". A autora - essa palavra de luxo - é uma usuária aleatória do Google. Esses aspectos demonstram como a produção do poema e tudo que o envolve está imbricado em sua leitura, desde as inquietações primeiras até as mais variadas reações a ele no mundo. Fazem parte, portanto, de um modo de ler e, logo, de fazer crítica.

O exercício elaborado através deste artigo foi o de ler um livro e um poema não só por eles mesmos, mas também na Internet, nos jornais, nas redes sociais e outras plataformas. Foi um exercício de procurar os desdobramentos de uma produção escrita no mundo e de tentar observar as faíscas entre texto e mundo e de como se tocam ao mesmo tempo, sem permitir barreiras. Um gesto que nos faz perceber como *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) sugere tanto um outro uso do google, como da poesia e como a crítica de Ivánova mapeia os usos desse livro na poesia de mulheres brasileiras tal qual a dela própria.

Enquanto se observa, de maneira um tanto desordenada, a rede de signos entrelaçados no que se chama de poema ou de literatura, o que se encontra é, antes de mais nada, o potencial interventivo e criador de mundos da escrita ou, como dizem Deleuze e Guattari (1996), de cartografar "regiões por vir". Falo aqui de *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) como uma *máquina*, pois é mediada por relações tecnológicas (de construção, discurso, técnica, montagem), *performática*, pois cria cenas e mundos, pois é uma prática, um ato.

Em resumo, a consequência de um modo de leitura e de crítica atrelado à noção de prática, de uso e, portanto, avesso à dinâmica compartimentadora do capitalismo, parece ser a do esgarçamento não apenas do texto, mas da própria noção de literário ou poético. A atividade de crítica de repensar o poema em seu além-grafismo, na multiplicidade de signos que são agenciados em um texto, parece exigir a consideração não mais de um poema, mas de um *dispositivo* que faz mundo, que faz corpo e que monta cenas. Põe-se em jogo a performatividade dos textos e seus usos, as

identidades que criam e fixam, e corpos e discursos que estratificam ou desestratificam. Um modo de leitura desierarquizado não permite uma postura de poder vinda do grafismo ou de outras categorias (autor, obra, estética, etc). Tem-se, a todo tempo, uma oportunidade de se ler ou de se usar um texto de outra maneira, de virar do avesso escrituras hegemônicas do que é literatura, do que é um autor, do que é uma mulher.

referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática:* a literatura no campo experimental. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando Dizer é Fazer:* palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Tradução: Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: *Estética e sociologia da arte.* Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BRIN, Sergey; PAGE, Lawrence. "The anatomy of a large-scale hyper textual Web search engine". In: *Computer networks and ISDN systems*, vol. 30, p. 107-117, published by Elsevier Science B. V., 1998.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter:* on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. vol. 1. São Paulo: Editora34, 1996.

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS. *Angélica Freitas, suas publicações e o feminismo.* 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDgloKrGbrE>. Último acesso em: 14 de julho de 2018.

_____. *As influências e as alegrias da escrita*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3V16R6wfxS4&t=88s>. Último acesso em: 14 de julho de 2018.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

___. "A mulher é: uma googlagem". In: *Elyra*, Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, vol. 7, 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/130>. Último acesso em: 17 de janeiro de 2020.

IVÁNOVA, Adelaide. "Como age, pensa e o que é uma mulher?". In: *Suplemento Pernambuco*. Ed. 139. Setembro, 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1943-como-age,-pensa-e-o-que-%C3%A9-uma-mulher.html>. Último acesso em: 17 de janeiro de 2020.

KOSBY, Marília Floôr. *Mugido ou diários de uma doula*. 1ª edição. Rio de Janeiro: edições garupa, 2017.

KRAUSS, Rosalind. "A Escultura no Campo Ampliado". In: *Gávea*, nº1, Rio de Janeiro: PUC, 1984.

LIMA, Juliana Domingos de. "O livro que deputados querem tirar do vestibular da UFSC". In: *Nexo.* 23 de set de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/09/23/O-livro-que-deputados-querem-tirar-do-vestibular-da-UFSC>. Último acesso em: 17 de janeiro de 2020.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual:* práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

Artigo recebido em: 19/01/2020

Aceito em: 24/06/2020

O jogo performático de Oswald de Andrade no poema "reivindicação"

The performatic game of Oswald de Andrade in the poem "Reivindicação"

Ellen Margareth Dias Ribeiro Araújo[1]

Resumo: Este estudo objetiva discutir a subjetividade lírica no poema "reivindicação", de Oswald de Andrade, escrito provavelmente na década de 1920. O poema "inédito" possibilita investigar a atuação do sujeito lírico em performances marcadas pela tensão ambígua entre o ficcional e o autobiográfico. Interessa evidenciar o vínculo sujeito lírico e sujeito empírico, disfarçado pelas máscaras do fingimento poético e que culmina no retorno do sujeito empírico ao poema, performando subjetividades como outro "eu".
Palavras-chave: Subjetividade lírica; Performances; Oswald de Andrade.

Abstract: This study aims to discuss lyrical subjectivity in the poem "reivindicação", by Oswald de Andrade, probably written in the 1920s. The "unpublished" poem makes it possible to investigate the actuation of the lyrical subject in performances marked by the ambiguous tension between the fictional and the autobiographical. It is interesting to highlight the link between the lyrical subject and the empirical subject, disguised by the masks of poetic pretense and which culminates in the return of the empirical subject to the poem, performing as another "me".
Keywords: Lyrical subjectivity; Performances; Oswald de Andrade.

1 Mestra (2018) e doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: ellen_rib01@hotmail.com.

introdução

Este estudo discute a construção da subjetividade lírica no poema "reivindicação", de Oswald de Andrade. O texto pertence à seção "Poemas inéditos" na nova edição de *Poesias reunidas Oswald de Andrade* (2017). A análise detém-se no sujeito lírico em suas múltiplas configurações, em constante diálogo com o sujeito empírico (poeta). Por ser uma relação ambígua e dissonante, buscamos perceber o jogo performático, no qual atua o "eu" sob uma máscara ficcional, que guarda vestígios autobiográficos do poeta.

Esclarecemos que *sujeito lírico* ou *sujeito poético* é uma entidade fictícia, uma voz em enunciação. Como sujeito, é inscrito na história, fragmentado e de identidade descontínua. E pode, em alguma medida, aproximar-se do poeta. *Sujeito empírico* é o próprio poeta/autor, a pessoa do dia a dia, o cidadão do mundo, inscrito histórica e socialmente e que procura ausentar-se do poema. Esses conceitos, abalizados pela modernidade a partir de Baudelaire do final do século XIX e começo do XX, são referências para este estudo.

O termo *performance*, comumente utilizado pelo teatro e pela dança, atualmente abrange as mais diversas manifestações artísticas, inclusive a poesia. Pensamos *performance* no sentido de desempenho, atuação, representação. Não são acepções fechadas, mas ajudam-nos a perceber o sujeito em nova configuração. As expressões *jogo performático* e *performances subjetivas* referem-se ao jogo de mostrar e simular, às vozes encenadas disfarçadas pelas máscaras, tanto às ambivalências como às contradições, à sátira, à ironia, ao humor, ao fragmentário, à vida em comunhão com a arte. Enfim, elementos que permitam visualizar um ato performático em processo, no espelhamento do homem e do poeta.

oswald de andrade: um problema literário

Oswald de Andrade foi poeta, dramaturgo, romancista, jornalista e articulista. Em qualquer uma dessas atividades, ele chama a atenção de leitores e pesquisadores por sua verve transgressiva, irreverente e satírica – o escritor que desafiou as convenções sociais, morais e literárias na provinciana São Paulo do começo do século XX. Moço de família rica de produtores de café, trazia de suas viagens à Europa os novos paradigmas

artísticos de Marinetti, Breton, Tzara, Cendrars. Foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna (1922) e um dos mais empenhados em romper com a academia e com o passadismo literário.

Em "Um retrato do artista", seção do livro *Por que ler Oswald de Andrade*, Maria Augusta Fonseca compõe um breve perfil do modernista:

> Conhecido por sua personalidade exuberante e indômita, Oswald de Andrade sempre manteve em alerta o espírito barulhento e combativo. Veemente nas intervenções públicas, o artista enfrentou desafios e vaias, rebatendo com sua irreverência desconcertante (FONSECA, 2008, p. 11).

Maria Augusta destaca o retrato que Oswald de Andrade construiu de si mesmo ao longo de sua trajetória literária: o iconoclasta desbocado, que não fugia de uma boa discussão sobre literatura ou política. Sua vida pessoal também foi bastante barulhenta para a época, pois o abastado *bon vivant* escandalizava a sociedade paulistana com seus hábitos pouco ortodoxos, entregue às paixões e à boemia.

Oswald tornou-se símbolo de rebeldia, irreverência e sarcasmo. A imagem que ele carregou até o fim de sua vida e que, certamente, influenciou na recepção de sua obra. Antonio Candido, crítico e amigo do escritor, afirma que

> Poucos escritores haverá, tão deformados pela opinião pública e pela incompreensão dos confrades. Em relação à sua obra, os críticos raramente tentam um esforço de simpatia literária, colocando-se acima dos pontos de vista estritamente pessoais. Consideram-no objeto de ataque ou aceitação e correspondem deste modo, consciente ou inconscientemente, ao esforço que ele faz para arrastá-los à polêmica, seu terreno querido (CANDIDO, 1995, p. 42).

As posições críticas de Antonio Candido e Maria Augusta Fonseca encontram respaldo nas palavras do próprio poeta, as quais foram transcritas para a seção "Autorretratos em três por quatro", da antologia *A alegria é a prova dos nove* (2011), organizada por Luiz Ruffato[2]. De acordo com o organizador,

2 *A alegria é a prova dos nove* (2011) é uma antologia que recupera trechos de textos proferidos ou escritos por Oswald de Andrade. O responsável pela seleção, organização e apresentação dos textos é o escritor Luiz Ruffato. Trata-se de material revelador do escritor modernista em diferentes momentos de sua trajetória literária.

"são reflexões de Oswald a respeito de si mesmo, um escritor que não tem fãs e, quando distribui autógrafos, é aos pregos e aos bancos" (2011, p. 16-17):

> Na solidão sou soturno e amlético [*sic*]. Em público, sou afirmativo e solar. / Isto é o que quero eu. Vida de *Far-West* e de preguiça colonial – estética helênica e renascentista, eis o querem os outros. / O meu destino é de um paraquedista que se lança sobre uma formação inimiga: ser estraçalhado. / Quando é pra falar mal, falo mal até de minha própria família. Toda a minha vida se pautou por uma grande lealdade a mim mesmo. / Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo [...]. / Gosto de propor os meus pontos de vista, ensinar o que sei, ainda que errado, e intervir mesmo no que não sei (OSWALD DE ANDRADE *apud* RUFFATO, 2011, p. 141-143).

O gosto pela polêmica e embates com a crítica literária rendeu ao poeta de *Pau-Brasil* muitos desafetos, conforme afirma Candido. O modernista foi vítima do mito que ele mesmo criou, uma vez que sua fama muitas vezes o antecedia (ou ainda continua antecedendo). Visto como objeto de ataque pelos simpatizantes da literatura acadêmica, sua poesia era muitas vezes interpretada como cópia das estéticas vanguardistas e de questionável valor literário. A busca pelo reconhecimento de sua obra, principalmente de sua poesia, acompanhou-o até o final de sua vida.

Em vista do perfil complexo e, em certa medida, inapreensível do escritor, o crítico Antonio Candido, em "Estouro e libertação" (1995, p. 41), alerta os pesquisadores de que "Oswald é um problema literário" e, como tal, imagina "as rasteiras que passará nos críticos do futuro". Candido refere-se a estudos conduzidos por uma visão simplista e apressada do autor, que valoriza o mito em detrimento da análise objetiva de sua produção, o que acaba promovendo uma leitura mecânica vida-obra.

Sabemos que é difícil não se deixar conduzir pela vida "romanceada" do autor de *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe* (1954). Mas precisamos considerá-la como forma de apreender certos aspectos que passariam despercebidos, caso não o fizéssemos. Sua história não pode ser desprezada da análise do poema, pois esses elementos concorrem para a construção da subjetividade e promovem, em alguma medida, a comunicação do homem e poeta Oswald de Andrade com o "eu" ficcional.

"reivindicação": performatividade e desdobramento

Poesias reunidas Oswald de Andrade (2017), em sua última edição, apresenta 22 poemas (inéditos até a data de sua publicação) do poeta Oswald de Andrade, os quais estavam dispersos entre seus familiares ou amontoados no fundo de uma gaveta. O certo é que o autor deixou de publicá-los por alguma razão que desconhecemos. Jorge Schwartz, crítico e organizador da nova edição, reconhece o valor estético desses poemas:

> Oswald foi moderno e hoje é contemporâneo. *Pau Brasil* foi uma ruptura com o cânone da poesia em língua portuguesa. Se hoje a 'apropriação' é assunto crucial nas artes visuais, Oswald soube se apropriar de vários tipos de discursos, para transfigurá-los em poesia (SCHWARTZ, O Globo, 28/01/2017).

Os poemas inéditos ajudam a pensar o modernista não apenas restrito aos ideais da Semana de Arte Moderna ou como o escritor que incomodava pela ousadia ou deboche. Eles vêm com a força de reafirmar a importância e a contemporaneidade de sua poesia. Como se sabe, os princípios da poesia oswaldiana foram reaproveitados por vários artistas, em diferentes épocas. Eles convocam, através de sua arte, o discurso revolucionário e minimalista do poeta com vistas a propor uma composição poética de linguagem dinâmica e plural, em diálogo com o contemporâneo. A síntese, a piada, a ironia, a crítica, a linguagem coloquial e fragmentária são recursos, que atualmente servem a poetas como Francisco Alvim e Arnaldo Antunes, os quais procuram agregar esses recursos às diferentes linguagens e discursos do cotidiano com a intenção de criar uma literatura em sintonia com seu tempo.

Nesse sentido, a publicação de *Poesias reunidas Oswald de Andrade* (2017) apresenta-se como mais uma oportunidade de refletir sobre a poesia oswaldiana, já que o livro inclui toda a criação poética do escritor. Desse conjunto, os poemas inéditos merecem um olhar mais atento, pois abrem caminhos para atestar a contemporaneidade dessa poética, além de provocar novas discussões sobre a trajetória literária e pessoal do poeta paulista.

A organização desses textos obedece a uma sequência cronológica atribuída pelos organizadores da coletânea, Gênese Andrade e Jorge Schwartz. São mais de vinte anos de composição poética (1920 – 1944), oferecendo

um painel bastante variado de temas, recursos expressivos de linguagem e experimentalismos formais. Os poemas são prova da mobilidade e inventividade com que o escritor conduzia o processo de criação poética. Do conjunto, optamos por trabalhar com "reivindicação", contemporâneo dos poemas *Pau-Brasil*:

> Que pena
> Não achar
> Aquele poema
> Que eu fiz
> Antes de todos
> Os poemas
> De Mário de Cendrars de Luiz Aranha e de Manuel
> Eu trabalhei
> Com um cinzel retardatário
> Era o último passeio em 20 anos
> De um tuberculoso
> Pela cidade
> De bonde
> Dlen! Dlen!
> Eu o poria neste papel
> (2017, p. 221).

Esse texto foi escrito, provavelmente, na década de 1920. Uma época marcada por uma profícua produção poética e lançamento de dois manifestos: *Pau-Brasil* (1925) e *Antropofagia* (1928). Possivelmente, o texto em estudo oferecerá "pistas" de sua inserção nesse cenário de renovação da literatura brasileira.

As escolhas teóricas para esta leitura crítica, ajudam-nos a pensar o lirismo na modernidade e o papel que o sujeito lírico assume nesse contexto. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna:* dissonâncias e anormalidades (1978), trata das tensões dissonantes ocorridas na poesia lírica moderna, as quais subvertem o lirismo hegeliano. G. W. Friedrich Hegel (1993, p. 616) defende que a atividade do poeta "deve limitar-se a deixar falar a interioridade, qualquer que seja o tema, contando que as palavras proferidas sejam a expressão da alma do poeta, da sua vida espiritual [...]". Hegel

entende que o poema lírico deve ser uma extensão do poeta que representa a si mesmo. Dessa forma, o texto lírico é o lugar de expressão do poeta, no qual sujeito lírico e sujeito empírico são vozes indissociáveis. Quando o texto de Hugo Friedrich (1978) fala em "dissonâncias" e "anormalidades", alude às superadas "consonâncias" e "normalidades" da lírica tradicional, preconizada por Hegel no capítulo "A poesia lírica", de *Estética* (1993).

Friedrich aponta como tensões dissonantes da lírica moderna: os aspectos formais, linguísticos, de conteúdo, a relação poesia e leitor e a atuação do poeta e do sujeito lírico. O poema lírico não é mais a expressão do estado de alma do poeta, mas um trabalho, "construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua" (FRIEDRICH, 1978, p. 39). A despersonalização, o apagamento do eu empírico, faz parte desse trabalho intelectual, que possibilita o abandono do tom confessional de representação do poeta, a fim de transformar a poesia lírica em espaço de criação, dando voz a outros eus.

Sobre a nova configuração do sujeito na contemporaneidade, contamos com as contribuições de Fabíola Padilha (2014), Flora Süssekind (2002), Dominique Combe (2009-2010), Michael Hamburger (2007). Esse aporte teórico fundamenta a discussão sobre subjetividade lírica e performances subjetivas. Fabíola Padilha, em "*Que reste-t-il du sujet?* Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea" (2014), anuncia o retorno do sujeito à poesia na contemporaneidade, questionando: "como se apresenta e se configura o sujeito que se inscreve, performando-se, no interior dos poemas?" (PADILHA, 2014, p. 179). Flora Süssekind, em *Papéis colados* (2002), apresenta o sujeito lírico[3] como instrumento de "fingimento" do poeta. A autora ainda aponta fundamentos para essa definição: "Primeiro, o destaque do fingir, da construção de uma máscara lírica no poema. Segundo: a repetição dos índices de primeira pessoa, indicando que é ao 'eu' que se refere o fingimento. Um eu que o poeta produz ficcionalmente [...]" (SÜSSEKIND, 2002, p. 315).

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), destaca que os poetas modernos "recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só na multidão, da identidade negativa, a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser"

3 O termo "máscara" assume o sentido de disfarce, fingimento poético. Funciona como recurso expressivo do qual escritores da modernidade lançaram mão como estratégia de apagamento do sujeito empírico em seus poemas.

(p. 107). Dessa forma, o sujeito empírico pode ser diluído em sujeitos líricos distintos, o que oportuniza ao poeta investir em variadas performances. Dominique Combe, em *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (2009-2010), dá continuidade à discussão sobre o sujeito lírico, afirmando que literatura e biografia são inseparáveis pelo grau de referencialidade da obra literária. Se literatura e biografia caminham juntas, segundo o estudioso, como reconhecer o tipo de sujeito em performance?

Refletir sobre uma possível aproximação entre os sujeitos lírico e empírico implica questionamentos que direcionarão este trabalho: Em que medida o poeta conseguiu anular o eu empírico no poema "reivindicação"? O sujeito lírico desvincula-se totalmente do sujeito empírico? O sujeito lírico não seria um desdobramento do sujeito empírico em performance? O ficcional e o autobiográfico estariam ali imbricados, espelhando vida e obra de Oswald de Andrade? Diante dessas inquietações, a partir de agora, desenvolveremos uma reflexão que busque o vínculo, muitas vezes oculto pelo fingimento poético, do poeta vanguardista com o sujeito lírico em performance no texto.

A matéria poética de "reivindicação" é a própria poesia modernista, identificada não só pelos aspectos formais e linguísticos, como também pela presença de alguns nomes de proa do nosso Modernismo: Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Luiz Aranha e Manuel Bandeira. Embora filiado aos padrões vanguardistas da época, o poema apresenta certas dissonâncias e ambivalências que merecem ser apontadas. Elas são indicadores do jogo performático pensado por Oswald como forma de construir uma estratégia de "convencimento" e chamar a atenção para o objeto reivindicado.

Seguindo caminho inverso às tendências da lírica moderna, o poema começa em tom confessional, simulando o estado de ânimo do sujeito em enunciação. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1991), sobre as dissonâncias e anormalidades que a constituem, afirma que

> É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da 'experiência vivida', do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

O escritor de *Serafim Ponte Grande* (1933) sempre se lançou destemido contra qualquer tipo de acomodação ou atraso, não só no âmbito da literatura, mas também da política e cultura brasileiras. Como poeta da modernidade, leitor de Eliot e Pound, entre outros, seria coerente que optasse pela despersonalização e evitasse a "intimidade comunicativa" com texto e leitor. Porém, percebemos, por aspectos textuais, que essa intimidade ocorre pela provável autorreferencialidade e pela metalinguagem. O autorreferencial pode ser compreendido pela presença de elementos vinculados ao próprio poeta, enquanto o metalinguístico, por tratar-se de um poema cujo mote é a própria criação poética. Em certa medida, considerando esses dois conceitos, é possível alcançar o sujeito empírico presente no poema "reivindicação".

O uso da 1ª pessoa deflagra subjetividade e emotividade em qualquer poema, mas não garante a presença do poeta no texto. Em "reivindicação", essa escolha adequa-se à imagem fragilizada do sujeito lírico, representada no verso: "Que pena". O "eu" ficcional criado pelo poeta veste a máscara de um jovem e infeliz poeta que perdeu seu primeiro poema livre e que sonha ver seu nome figurando entre os grandes poetas do Modernismo brasileiro.

Voltando ao trecho de Friedrich (1991, p. 17), Oswald foi capaz de transformar um fato corriqueiro (a perda de um poema), em material poético, ampliando seu significado, ao trazê-lo para determinado momento de nossa literatura. Isso seria normal, tratando-se de uma "inteligência que poetiza", de um "operador da língua", de um "artista" como Oswald de Andrade. Mas o que ocorre, na verdade, é um discurso planejado com engenhosidade e com um propósito bem definido pelo poeta transgressor. Nos quatro primeiros versos: "Que pena / Não achar / Aquele poema / Que eu fiz / Antes de todos / Os poemas [...]", o ressentimento pela perda do poema é um artifício que mascara a verdadeira intenção do "eu" – conquistar um lugar de destaque frente aos outros poetas modernistas. É o jogo de mostrar e simular do fingimento poético, o qual funciona como "estratégia de convencimento" no alcance do objetivo.

O poema enquanto discurso também constitui uma máscara cuja arquitetura coaduna-se com os propósitos do sujeito empírico. Quanto à tipologia, a reivindicação é um texto formal, cuja estrutura obedece a determinadas regras de composição. Oswald dessacraliza essa forma rígida e compõe sua "reivindicação" em versos livres, utilizando variados

recursos expressivos como a interdiscursividade e a intertextualidade. A interdiscursividade faculta ao poeta recuperar o título do poema perdido para fragmentá-lo em versos e convocar outros discursos nas pessoas "De Mário de Cendrars de Luiz Aranha de Manuel". Esse verso longo retoma o primeiro momento modernista e a importância desses poetas na luta pela renovação literária. É uma enumeração sem pontuação, propositadamente à moda de Bandeira, nos versos de "Poética", verdadeiro manifesto antipassadista. O verso longo de Oswald também reitera sua adesão aos movimentos de vanguarda, no caso, ao Futurismo de Marinetti.

Outros discursos são convocados pelo poeta em viés crítico e irônico. Os versos "Eu trabalhei / Com um cinzel retardatário" é uma referência ao poeta parnasiano Olavo Bilac e ao poema "Profissão de fé", um dos textos mais conhecidos e representativos do Parnasianismo brasileiro. As palavras "trabalhei" e "cinzel" aludem ao labor do joalheiro, no caso, uma metáfora do poeta parnasiano em seu fazer poético ("Por isso, corre, por servir-me, / sobre o papel / A pena, como em prata firme / Corre o cinzel"). Ao mesmo tempo, pode-se ler os mesmos versos em chave irônica e desencantada, o que permitiria pensar na blague modernista, especialmente na inversão: "Eu trabalhei / Com um cinzel retardatário", porque o adjetivo "retardatário" é antítese de "precursor". Eis o contraditório e o ambivalente. No texto "Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas críticos da modernidade" (1994), Maria Esther Maciel comenta que a ironia, na modernidade, torna-se é uma ferramenta importante no processo de criação da poesia crítica:

> A ironia, tal como foi concebida pelos românticos, torna-se um conceito fundamental dentro desse processo: não mais entendida como um mero recurso de retórica, mas sistematizada enquanto um sofisticado artifício literário, ela permite ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra e ao mesmo tempo nesta introduzir o seu ato de distanciamento, possibilitando, assim, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética (p. 77).

Esse diálogo entre exame crítico e criação poética é o que ocorre nos dois versos citados anteriormente. Eles funcionam como uma pequena pausa para o "eu" refletir e lamentar o seu atraso em relação aos outros poetas. No poema em estudo, o distanciamento funciona como recurso crítico

direcionado aos outros – os parnasianos – e ao sujeito empírico. Há outros trechos de "reivindicação", que também merecem destaque: o verso "Antes de todos os poemas" insinua a pretensa precedência do poeta sobre os pares, embora o título do "poema pioneiro" ressoe temas penumbristas – "O último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde". Ironicamente, o título do exaltado poema guarda vestígio do Romantismo ainda não superado pelo suposto precursor.

Reconhecemos como performances ou atos performáticos a atuação do poeta, sujeito empírico, na construção do poema "reivindicação". Observamos que ele utiliza diversos recursos estilísticos que denotam sua inserção na modernidade: Oswald aproveita-se das dissonâncias e anormalidades da poesia moderna e monta um texto sintético e fragmentário, de fundo argumentativo, que questiona o próprio fazer poético de forma crítica e irônica, trazendo para a discussão poetas consagrados do Modernismo. Além disso, aproveita o tema metalinguístico para "alfinetar" a estética romântica e parnasiana. Oswald de Andrade entende assim o papel do escritor:

> Estou convencido de que deve ser essa a atitude de quem escreve: reagir, disputar o seu lugar ao sol e atacar sem hesitações a inveja que assedia todo o êxito legítimo. (OSWALD DE ANDRADE *apud* RUFFATO, 2011, p. 93).
>
> Romain Rolland ensinou a nós todos que escrevemos, este primeiro dever: saber o que queremos, onde estamos, para onde vamos e como devemos agir. Coisas que evidentemente o literato de café prefere ignorar. (OSWALD DE ANDRADE *apud* RUFFATO, 2011, p. 94).
>
> O escritor que não desce à rua, que não briga com o condutor do bonde por causa do troco, não joga no bicho, não torce no futebol, é um pobre-diabo, que antes merece nossa comiseração, que crítica (OSWALD DE ANDRADE *apud* RUFFATO, p. 95).

O poema "reivindicação" é uma amostra da disposição do próprio poeta em disputar seu lugar na série literária brasileira, contra todos aqueles que divergem de suas ideias e atitudes muitas vezes contraditórias e impactantes. Considerando essa afirmação, voltamos aos questionamentos que norteiam nosso estudo: O sujeito lírico seria um desdobramento do

sujeito empírico? Há uma conexão entre o ficcional e o autobiográfico? De quem é a voz encenada no poema? O sujeito empírico realmente cedeu sua voz a outro sujeito? Iniciaremos outra parte da análise de "reivindicação", com a apresentação de alguns dados biográficos do escritor, os quais nos ajudarão a pensar tais indagações.

Começaremos situando o poema em seu contexto histórico e cultural. "reivindicação" retoma o primeiro texto lírico escrito por Oswald de Andrade quando retornou da Europa, em 1912. Se o texto foi perdido por ele e não há cópias, como confirmar a veracidade dessa informação? Em seu livro de memórias, *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954), o poeta refere-se a essa primeira poesia e insinua que ele poderia ter sido o desencadeador da renovação modernista no Brasil:

> Uma aragem de modernismo vinda através da divulgação na Europa do 'Manifesto Futurista', de Marinetti, chegara até mim. Tentei um poema livre. Guardo até hoje o seu título. Chamava-se 'O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde'. Mas a assuada dos Define me fez jogar fora o poema e com ele qualquer esperança de ver nossa literatura renovada. Entre velhos e novos não encontrei um só escritor que nessa época me animasse na intenção de renovar letras e artes (ANDRADE, 1990a, p. 84-85).

Em depoimento concedido ao *Correio Paulistano* (26/06/1949), Oswald narra seu encontro com Mário de Andrade, em 1917 e, claro, dá mais importância ao fato de ter destruído o primeiro poema livre escrito em terras brasileiras:

> A essa altura, Mário já tinha um livro publicado – *Há uma gota de sangue em cada poema* –, que passara em branca nuvem. As poesias se conformavam com a moda dominante, mas havia na coleção um verso que me interessou: 'O vento faz ô ô ô'. Eu já tinha estado na Europa, onde tomara conhecimento, em Paris, do Manifesto Futurista de Marinetti e assistira à coroação de Paul Fort, que foi um revolucionário da forma poética, como príncipe dos poetas franceses. Regressei a São Paulo em 1912, achando que a poesia brasileira podia ser mais avançada, adotando, inclusive, o verso livre. Fiz mesmo um poema, de que infelizmente não tenho cópia, chamado o 'Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde'. Mostrei-o aos rapazes de O Pirralho, mas fui tão arreliado que o joguei fora. Quando encontrei o verso de Mário de Andrade e, mais tarde, o poeta me

> leu alguns trechos da *Pauliceia Desvairada,* vi em sua poesia uma confirmação dos caminhos que eu desejava (ANDRADE, 1990b, 149).

Em ambos os relatos, Oswald se apresenta como um modernista *avant la lettre*. Ele foi o escritor brasileiro que entrou em contato com a vanguarda futurista na Europa e não Mário ou outro qualquer. Ele teve a ideia de escrever o primeiro poema livre, seguindo os vanguardistas europeus. Logo, ele se considerava precursor do Modernismo no Brasil. Caso o poema não tivesse sido destruído por Oswald, haveria alguma coerência nessa premissa? É evidente que uma primeira tentativa de poema livre, de repisado tema romântico, não teria o poder de alterar os paradigmas literários daquela época. Como o "eu" de "reivindicação", o poeta modernista também reclama o lugar de destaque e de direito que acredita possuir entre os poetas brasileiros.

Mário de Andrade e o franco-suíço Blaise Cendrars são escritores que compartilharam com Oswald de Andrade o mesmo sentimento pela cultura e história brasileiras e contribuíram com o projeto Pau-Brasil. Esses intelectuais foram fundamentais no processo de renovação literária que o escritor de *Ponta de lança* (1945), com falsa modéstia, pretendia iniciar a partir de seu tímido poema de versos livres. Em entrevista de 1950, Oswald reconhece a importância de Mário de Andrade em sua formação literária: "Mário foi um grande estímulo e, sob certo aspecto, gostei dele por narcisismo, pois a sua literatura vinha provar que as minhas tendências eram certas" (ANDRADE, 1990b, p. 163).

O poema "reivindicação" funciona como instrumento de autoafirmação do modernista de primeira hora – necessidade recorrente durante sua trajetória – perante modernistas consagrados, sobretudo Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Interessante observar que ele mesmo, Oswald de Andrade, pouco modesto e narcisista, afirma ter gostado da poesia de Mário, por enxergar nela o reflexo da sua. "reivindicação" delineia o perfil do autor de *Poesias reunidas:* aquele que chama para si todas as glórias e todo reconhecimento pela inovação das artes brasileiras; aquele que vê na perda do poema de juventude um mote para um poema livre crítico e irônico.

O poema que ajudou a compor outro poema, mas com uma intenção definida e bem articulada. O escritor prioriza a agilidade da linguagem da poesia substantiva, utilizando poucos recursos estilísticos e evitando elementos

qualitativos. Seja como for, o poema escrito em 1912 é aqui "recuperado" como início de uma carreira literária desde o começo empenhada em fazer poesia revolucionária: o tom confessional do início é substituído pelo dinamismo futurista festejando a passagem do bonde: "Dlen! Dlen!" ou, ainda, de sua poesia radical, como se dissesse: "Abram caminho para o modernista Oswald de Andrade!".

Sabemos que o poema "reivindicação" foi elaborado quando Oswald gozava de prestígio entre seus pares. Hoje somos capazes de visualizar através dele o poeta e sua trajetória literária. Portanto, podemos afirmar que há sim uma imbricação entre o ficcional e o autobiográfico no poema em estudo. Um possível leitor do começo do século XX não conseguiria fazer essa leitura e, possivelmente, imaginasse tratar de mais uma brincadeira, uma provocação do irreverente poeta modernista. Porém as marcas autobiográficas são evidentes, como foi demonstrado nos trechos de *Um homem sem profissão* (1954) e nos depoimentos dados a jornais (anos 40 e 50).

Paul Éluard (1968, p. 934), citado por Dominique Combe em "A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia" (2009-2010), nomeia os poemas autobiográficos ou que tenham marcas autobiográficas como de circunstância, porque "se inspiram na realidade, é na realidade que eles se fundam e repousam [...]". Os poetas de circunstância deixam que seu "eu" referencial exprima-se livremente e, sobre eles, Paul Éluard comenta: "sabemos as circunstâncias de suas vidas e sabemos que sua obra é função dessas circunstâncias" (2009-2010, p. 121). É comum na obra de Oswald de Andrade a associação vida e arte transfigurada ficcionalmente por variadas performances, como no poema "reivindicação". A circunstâncias da vida oferecem a matéria poética: "Vida e obra de um escritor são a mesma coisa. Principalmente quando ele é sincero. Quando nada esconde" (OSWALD DE ANDRADE apud RUFATTO, 2011, 95).

Quanto ao desdobramento sujeito lírico e sujeito empírico, não podemos confirmar que o sujeito empírico, sob a máscara de um sujeito lírico ficcional, está inteiro no poema. Presumimos que o sujeito em enunciação no poema funciona como um porta-voz do poeta, atuando como produto de sua "restância". Fabíola Padilha em "*Que reste-t-il du sujet?* Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea" (2014) utiliza o termo "restância" para falar do retorno do autor à poesia contemporânea, visto sob a perspectiva da autoficção, dos textos de instância autoral, da literatura de

testemunho etc. Para a estudiosa, o "eu" que retorna na contemporaneidade é a sobra ou resto do exercício de apagamento do sujeito ocorrido a partir de Baudelaire, final do século XIX. Como sobra ou resto, o poeta permanece no poema, mesmo que ficcionalmente ausente.

Esse "eu" resíduo, segundo ela, está "[...] no limiar da contradição experimentada na contemporaneidade, entre um "eu" que insiste em se fazer notar e a indigência de plenitude" (2014, p. 183). É dessa tensão dissonante que nascem as performances subjetivas. Performance é arte em processo e como tal, proporciona ao sujeito a capacidade de transformação, de estar sempre em processo de criação. É nesse jogo ininterrupto de mostrar e simular que se instalam as performances subjetivas "nas mais diversas ficções do eu". O quadro abaixo ilustra esse processo:

O sujeito lírico do poema "reivindicação" é criado em função do poema no papel de um "eu" reivindicador que representa o sujeito empírico. O "eu" ficcional atua como uma extensão do "outro" presente apenas em resíduos, em retalhos de vida espalhados pelo poema. Essas marcas, também atos performativos, são colocados ali com a finalidade de conectar o ficcional ao autobiográfico, enquanto traz o sujeito empírico, em chave irônica, para o espaço que antes lhe pertencia. Mesmo como resíduo, Oswald de Andrade ocupa todo o espaço do texto.

Flora Süssekind comenta sobre a presença do sujeito no poema, a partir de dois versos citados em *Papéis colados* (2002, p. 317): "Eu no pensar me finjo",

de Leopardi; "Eu arranho como um gato", de Sylvia Plath. Para a autora, "um eu que se define como fingimento dialoga com outro que sequer se define, apenas 'lacera'. E cujas fraturas, cujos pedaços de ego arranham-se como gatos. E, de tão lacerados [...], talvez tenha se tornado impossível até 'fingir-se'". A observação de Süssekind pode ser estendida ao fingimento poético que se realiza no poema "reivindicação": o sujeito lírico, sob a máscara de um jovem poeta, dialoga com o poeta Oswald de Andrade, cujos "pedaços de ego" encontram-se diluídos nos versos. É difícil não perceber a presença de um escritor que, de acordo com Antonio Candido (1995, p. 86-87), "[...] escandalizava pelo fato de existir, porque sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença". Passar despercebido era algo intolerável para o autor da *Poesia Pau-Brasil*.

A despersonalização – dissonância da lírica moderna – impõe ao poeta moderno o apagamento de si. Isso faz com que o poeta, sujeito empírico, invista na criação de personas ou máscaras que forjam identidades antagônicas a ele mesmo. Por ser uma relação conflituosa, acaba aumentando a distância entre o experimentado e o imaginado. Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), no capítulo "As máscaras", faz uma análise das variadas formas de despersonalização utilizadas por grandes poetas modernos e confirma que

> [...] a primeira pessoa num poema lírico jamais deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta. Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos. Só quando os poetas se esquecem disso é que a primeira pessoa se torna 'egoísta' e, não raro, entediante (HAMBURGER, 2007, p. 115).

"reivindicação" não atende aos preceitos de Hamburger. Oswald tenta fazer o que a época exige, contudo, nesse poema, o "eu" atrás da máscara termina por estreitar os laços entre experiência empírica e experiência imaginativa. Os sujeitos não se excluem; pelo contrário, eles se aglutinam em torno de uma mesma ideia e lutam pelo mesmo objetivo. Um é a extensão do outro. Um é a voz do outro. Um é o desdobramento do outro em performance.

considerações finais

Mesmo sendo um poema curto, fragmentado e de linguagem sintética, "reivindicação" diz muito sobre o Modernismo brasileiro, sobretudo sobre a relação nem tão tranquila entre os escritores da geração de 22. É claro que estavam unidos e coesos em torno da ideia de destruir o passadismo literário; mas, ao mesmo tempo, cada um deles disputava seu "lugar ao sol" na série literária brasileira, buscando consolidar sua carreira de poeta da modernidade com produções literárias que refletissem os princípios da nova estética.

É um período muito produtivo, mas de muitas tensões e, consequentemente, de acertos e erros, de afetos e desafetos, principalmente quando se trata do escritor Oswald de Andrade, visto que sua poesia é resultante desse contexto, absorve toda a agitação do momento e a retrata sob o olhar transgressor de poeta performático. Em "reivindicação", o poeta disputa seu lugar de precursor do Modernismo brasileiro pelo simples fato de ter viajado para a Europa, entrado em contato com a vanguarda futurista e ter escrito, segundo ele, um pequeno poema em versos livres logo depois que voltou de viagem, em 1912.

Egocêntrico e narcísico, Oswald gosta de chamar a atenção para si e seus feitos, sejam literários ou não. O mérito para o poeta é ser apontado como autor do primeiro poema moderno escrito no Brasil, antes de grandes poetas brasileiros, principalmente Mário de Andrade e Manuel Bandeira, com os quais se desentendeu anos depois da Semana de Arte Moderna. Oswald apega-se somente a datas e não à qualidade e filiação de sua poesia à estética modernista. Realmente, os outros escritores começaram a trilhar os novos caminhos a partir de 1917 ou mais tardiamente ainda, porém, esse dado não autentica a Oswald o "título" de precursor da modernidade brasileira na literatura.

Conforme discutido durante este estudo, o poema espelha o poeta Oswald de Andrade performando subjetividades por meio de aspectos linguísticos, formais e temáticos. Como índice argumentativo, convoca outras vozes (poetas modernistas e o parnasiano Olavo Bilac), as quais fortalecem sua reivindicação e proporcionam ao poeta *Pau-Brasil* lançar mão de recursos que lhe são peculiares, como a crítica, a ironia e o sarcasmo. Mas nada disso seria mais indispensável à sua reivindicação do que um sujeito lírico no papel

de seu porta-voz. Através dele, Oswald pôde reivindicar e, ao mesmo tempo, desferir críticas e ironias a quem as merecesse.

A análise confirma a fusão do ficcional e do autobiográfico pelo grau de referencialidade do poema. Fatos e pessoas citadas realmente fizeram parte da história de Oswald de Andrade, no entanto foram trazidos como matéria poética e passaram pelo crivo da ficção. Dessa forma, não há como fugir do desdobramento sujeito lírico-sujeito empírico que, embora disfarçado pelo uso de uma máscara ficcional, do jogo performático em curso desde o primeiro verso, não conseguiu esconder os retalhos do poeta espalhados por todo o poema. Oswald não conseguiu fingir bem. Usou o outro "eu" para se esconder e acabou arranhando, ou melhor, lacerando todos nós "com sua personalidade excepcionalmente poderosa" (CANDIDO, 1995, p. 86-87).

referências

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas Oswald de Andrade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990a. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. *Os dentes do dragão:* entrevistas. Org. M. E. Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990b. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: _____. *Vários escritos.* 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP,* São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009-2010.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Por que ler).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Michael. As máscaras. In: _____. *A verdade da poesia:* tensões na lírica modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 89-115.

HEGEL, G. W. Friedrich. II. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa, PT: Guimarães Editores, 1993. p. 607-627.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-76, out. 94.

PADILHA, Fabíola. *Que rest-t-il du sujet?* Performances subjetivas na poesia brasileira contemporânea. In: CURTIS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Orgs.). *Todos os poemas o poema*. Vitória: EDUFES, 2014, p. 179-193.

RUFFATO, Luiz. *A alegria é a prova dos nove:* Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. Livro "Poesias reunidas", de Oswald de Andrade, traz 22 poemas inéditos. O Globo, 28/01/2017. Entrevista concedida a Leonardo Cazes. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/livro-poesias-reunidas-de-oswald-de-andrade-traz-22-textos-ineditos-20835829>. Acesso em: 20/01/2020.

SÜSSEKIND, Flora. Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico. In: _____. *Papéis colados.* 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 305-318.

Artigo recebido em: 20/01/2020

Aceito em: 10/06/2020

entre a performance e a escrita:
UM OLHAR SOBRE A LITERATURA EXPANDIDA CONTEMPORÂNEA NA POESIA MARGINAL-PERIFÉRICA DE NÍVEA SABINO

Between performance and writing: a look at contemporary expanded literature in marginal-peripheral poetry by Nívea Sabino

Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza[1]

Rogério Meira Coelho[2]

Resumo: Pretende-se neste artigo construir uma leitura analítica sobre as vozes, corpos e espaços entre a performance e a escrita da poeta Nívea Sabino, que participa da cena/movimento/circuito dos saraus e slams marginais-periféricos de Belo Horizonte (MG). Para isso, apresentamos uma breve incursão pelas estéticas do marginal e do periférico em contraponto ao espaço/lugar da literatura contemporânea contestada, relacionando o contexto sociocultural dessa produção literária à margem com as vozes, escritas e performances do movimento e circuito de saraus e slams. Da produção escrita de Nívea, teremos como base alguns trechos dos poemas do livro Interiorana, como suporte, para entendermos uma literatura que nasce e é criada no "entre" a performance e a escrita.
Palavras-chave: Voz; Escrita; Performance; Espaço; Literatura Marginal-Periférica; Literatura Contemporânea.

Abstract: The aim of this article is to build an analytical reading about the voices, bodies and spaces between the performance and the writing of the poet Nívea Sabino who participates in the scene / movement / circuit of the marginal-peripheral recitals and slams of Belo Horizonte-MG. For this, we present a brief incursion into the aesthetics of the marginal and the peripheral as opposed to the space / place of the contested contemporary literature, relating the socio-cultural context of this literary production on the margin with the voices, writings and performances of the movement and circuit of recitals and slams. From Nívea's written production we will have as a base one of the poems from the book Interiorana, as a support, to understand a literature that is born and created in the "between" of performance to writing.
Keywords: Voice; Writing; Performance; Space; Peripheral Marginal Literature; Contemporary Literature.

---

1 Doutorando em Estudos de Linguagens/CEFET-MG. E-mail: luizeduardordealmeidasouza@gmail.com
2 Doutorando em Estudos Literários/UFMG. E-mail: rogeryocoelho@gmail.com.

A poesia falada não vive presa na livraria
(SABINO, Nívea, 2016, p. 7)

Nesse verso da epígrafe que está na abertura do livro *Interiona*, da poeta Nívea Sabino, publicado pela Padê Editorial em 2016, encontramos uma implicação notável de híbrido; de dialética imagem e de justaposição entre "fala" e "escrita". A autora, reconhecidamente, é participante do advento da poesia e literatura marginal-periférica, um movimento amplo que abrange saraus e *slams*[3] espalhados pelo Brasil e outros lugares do mundo. Pretendemos olhar para esta autora e este movimento/cena literário como um índice de contraponto ao sistema/campo literário da literatura brasileira contemporânea.

Este artigo celebra o encontro entre dois pesquisadores (também fruidores e poetas dos saraus e *slams*) que unem elementos das respectivas áreas do conhecimento, linguística e literatura, no intuito de transitar mais amplamente nesses universos. Inúmeras possibilidades se apresentam no diálogo entre as áreas afins, no que toca tanto a experiência da análise discursiva, quanto os estudos literários. A poesia falada, apresentada como literatura expandida e performance poética na profusão de signos e semioses, corrobora para uma pesquisa ampla que excede os campos da língua e da literatura. Nesse nomadismo investigativo, a história, a antropologia, a geografia, a ciência da voz, a sociologia, entre outros campos científicos, poderiam ser trazidos à luz do movimento de saraus e *slams* marginais contemporâneos.

---

3 O *slam* é uma competição de poesia falada criada na década de 1980 por Marc K. Smith em Chicago, nos Estados Unidos. Diversas pesquisas apontam seu surgimento, bem como as especificidades do movimento que está presente em diversos países, como relata a atriz-mc Roberta Estrela D'Alva: "Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma *ágora* onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo." (D'ALVA, 2011, p. 120). A competição ganhou vários formatos no mundo inteiro, porém o princípio de serem apresentados textos autorais vigora em sua totalidade, variando apenas no tempo de apresentação, número de jurados e formatos individuais ou de duplas, entre outros.

Trazemos aqui um fator do contemporâneo da literatura marginal e/ou periférica[4] criada e cultivada nos espaços da rua, ou espaços convencionados, agregados a ela, que, por meio do corpo, revela a força expressiva da voz poética. Essa mesma voz em performance está colocada anteriormente à publicação impressa gráfica no suporte livro de uma editora, promovendo a circulação da obra por livrarias do mercado/sistema cultural e literário. A poesia falada ganha, como declara Nívea Sabino, amplitude na voz, na performance, no corpo, nos encontros que ela promove, muito antes do objeto livro.

Com essa reflexão inicial sobre as aproximações e distanciamentos entre a performance da poesia falada e a escrita, a saber de um movimento contemporâneo de saraus periféricos e *slams*, iremos discorrer sobre alguns elementos imprescindíveis neste contexto. A dinamização da "voz", na contemporaneidade, como um aspecto de resistência é tratado pelo estudioso das poéticas da oralidade Paul Zumthor (2014) a partir da seguinte ponderação analítica:

> A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias [...] de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade do consumo. Mas na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos media, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. (ZUMTHOR, 2014, p. 62).

As vozes marginais da literatura periférica dos saraus e *slams* estariam nesse processo de resistência ao campo literário institucionalizado e à sociedade da informação tecnológica, indaga-se. Desse modo, sobre a ressignificação

4 A partir daqui iremos tratar do termo "literatura marginal-periférica", valendo-se da poesia marginal contemporânea, produzida por artistas oriundos das periferias urbanas, que difere daquele movimento produzido na década de 1970. O termo "periférico" aparece na publicação de "O Ser Periférico" (2013), na tese de doutoramento de Tiarajú Pablo D'Andrea. Pesquisador em sociologia, periférico, da Universidade de São Paulo, ele experimenta o que chama de "pistas" sobre a diferenciação entre suburbano e periférico. Assim, autoriza-se o termo periferia, tomando em consideração alguns textos, surgidos de autores autodenominados "marginais" ou "periféricos" desde a década de 1990. Podemos perceber suas defesas e autoafirmações por meio de um nome que os representa, em que se alternam essas nominações criadas, geradas, por esses(as) escritores(as).

internacional dessas performances e vozes poéticas da rua transmitidas pelo *Slam* – campeonato de poesia falada – Roberta Estrela D'Alva, precursora e fundadora dessa modalidade literária no Brasil em 2008, traz a seguinte reflexão sobre o uso dessa voz poética às vésperas da etapa nacional, em São Paulo, dessa competição em um evento do Slam Resistência[5], em 2016:

> [...] é só uma desculpa a competição para que aconteça isso, para que as pessoas prestem atenção de novo não é apenas na poesia só, mas que a gente fique quieto pra ouvir o outro falar né [...] porque num mundo onde a gente não consegue mais se escutar, você parar e prestar atenção numa pessoa que está se expressando ali durante 3 minutos que seja [...] porque em meia hora se cada um falar 3 minutos dá pra falar 10 pessoas, então é democrático também (SLAM RESISTÊNCIA, 2016).

Escutar esta fala da atriz-mc e *slamer* Roberta Estrela D'Alva (ativista do Slam Zona da Palavra Autônoma – ZAP, de São Paulo) nos remete àquela ponderação analítica do Paul Zumthor de que a expressão vocal vem resistindo em espaços democráticos de inclusão de vozes e corpos políticos como é o espaço do *slam*. Dessa maneira, incluímos a voz poética da performer e escritora Nívea Sabino nesse contexto sociocultural da produção literária à margem do sistema literário brasileiro contemporâneo. Centenas de comunidades de saraus e *slams*, espalhados pelo Brasil, colocam-se como movimentos, ou espaços alternativos de criação/produção de literatura.

A trajetória de Nívea Sabino, por sua vez, tem um vínculo com o Sarau dos Vagal, realizado na cidade de Nova Lima (MG), que surge em 2012, e com o Coletivoz, Sarau de Periferia de Belo Horizonte (MG), desde 2008, precursor dessa cena literária marginal. Esses espaços de saraus periféricos foram primordiais tanto para o desenvolvimento das performances, quanto para a difusão de seus textos, posteriormente publicados. Porém, foi no Slam Clube da Luta – 1º *slam* de Belo Horizonte, iniciado em 2014 –, que

---

5 "Através da participação e competição de *spoken world,* campeonato de poesias faladas, no Slam da Guilhermina, o segundo slam do país, Del Chaves (idealizador [do Slam Resistência]), junto aos protestos que tomaram as ruas em 2013/2014, sentiu o chamado pra começar esta nova modalidade de intervenções poéticas num local de reuniões de mov. sociais com intuito de potencializar tanto os protestos quanto os poetas/poetisas desta cena emergente!". Este slam acontece "Toda primeira segunda do mês na Praça Roosevelt.
No escadão da Roosevelt com a Rua Augusta." Disponível em: https://www.facebook.com/slamresistencia. Acesso em: 29 nov. 2017.

seus poemas ganhariam, na forma falada-vocalizada, espaço e visibilidade para além dos circuitos de sua cidade. Soma-se a esse percurso literário de Sabino, o ativismo no movimento de saraus e *slams* periféricos associado ao movimento de arte negra, ao feminismo e ao Fórum de Juventudes da região metropolitana de BH.

Dessas primeiras inflexões em torno da criação literária da novalimense Nívea Sabino e de sua relação com a literatura marginal-periférica dos saraus/ *slams*, buscaremos neste artigo um olhar sobre uma leitura das vozes, corpos e espaços em sua performance poética que traga alguns traços constituintes desses conceitos no campo da literatura expandida contemporânea. Da produção escrita de Nívea, teremos como base alguns trechos dos poemas de *Interiorana* (2016), como suporte, para entendermos uma literatura que nasce no "entrelugar", da performance à escrita. Com isso, inicialmente, será apresentada uma breve incursão pelo marginal-periférico e a literatura contemporânea, e a relação dessa produção literária à margem com o movimento e o circuito de saraus e *slams*.

a literatura marginal-periférica dos saraus e "slams"

O movimento em São Paulo

A partir de uma breve contextualização histórica e literária, identificam-se algumas características sociais, econômicas e culturais que trazem distinções entre a poesia marginal/geração mimeógrafo (1970-1980) e a literatura marginal-periférica da nova geração de escritores de rua, que surge no período de 1990 e 2000, nas metrópoles urbanas do Brasil. Enquanto que no período de 1970-1980 os poetas marginais eram da classe média, estudantes universitários do centro-sul do Rio de Janeiro, os escritores periféricos se originam das classes populares, moradores de favelas, detentos em presídios, "minorias" sócio-étnico-raciais etc.

Grifamos a palavra "minorias" aqui, entendendo que essas parcelas da sociedade – a população negra, a pobre e a marginalizada, caracterizadas assim, representam, na verdade, "milhares de minorias silenciadas", como bem nos diz um poema escolhido para nossa análise "Seguimos na trilogia do não faz mal: - mulher, negra e pobre!" (SABINO, 2018, p. 112). Portanto, representam a maioria das brasileiras, "minorizadas" pelo poder hegemônico

de uma elite branca, rica e heteronormativa quanto às tomadas de decisões de políticas estruturais.

Essa perspectiva é entendida assim na obra da autora indiana Gayatri Spivak (1942), *Pode o subalterno falar?* (1985), como uma condição de "não voz" das mulheres e grupos subalternos, colonizados, marginalizados ou excluídos. Tal condição reafirma a impossibilidade de terem voz, de serem ouvidos, pois a exclusão social, o confinamento pós-colonialista, escravista, deixa-os à mercê da representação por meio dos discursos hegemônicos, e não de sua própria voz. Nívea Sabino, nesse contexto, afronta a subalternidade imposta pelo campo hegemônico, uma vez que está "envolvida" de todas as maneiras, como diz Spivak: "A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras" (SPIVAK, 2010, p. 85).

Tomando como um exemplo dessa origem sociocultural, em que ressurge o termo "literatura marginal", concentramos na favela do Capão Redondo, na zona sul de São Paulo, cuja realidade foi retratada na obra *Capão Pecado*, do escritor e rapper Ferréz, e publicada no ano de 2000 (NASCIMENTO, 2006). Este morador dessa favela no distrito de Capão Redondo na capital paulista, com a publicação independente de sua "ficção da realidade" (palavras do próprio Ferréz), vem plantar uma das sementes da literatura marginal de periferia, que logo se alastraria pelo país via movimento de saraus periféricos.

Ferréz conta que escreveu o livro *Capão Pecado* depois da leitura da obra *Cidade de Deus* (1997), do escritor Paulo Lins, que trazia o contexto de violência urbana de uma favela do Rio de Janeiro. No ano de 2000, quando publicou seu primeiro livro, Ferréz procurou uma referência literária que identificasse aquela linguagem coloquial com gírias suburbanas, e encontrou no dramaturgo Plínio Marcos a alcunha de "escritor marginal", pois esse autor tirava da marginalidade suas personagens para o teatro. Daí se origina a ideia da literatura marginal que seria incorporada pelos poetas periféricos Sérgio Vaz (fundador da Cooperativa Cultural da Periferia – Cooperifa, que é crucial para o movimento de saraus) e Sacolinha (fundador da Associação Cultural Literatura Brasil) que já produziam seus poemas de forma independente em meados de 1990 nas favelas paulistas.

Com base na trajetória desses três escritores da literatura marginal, a antropóloga Érica Peçanha Nascimento (2006) descreve o perfil dos

escritores periféricos como "representante das classes populares e moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras" (NASCIMENTO, 2006, p. 19). O caráter de movimento literário se configura, também, a partir do envolvimento desses escritores marginais da nova geração em ações coletivas de interesse sociocultural: Ferréz, no Movimento 1 da Sul, Sacolinha, na Associação Cultural Literatura no Brasil, e Sérgio Vaz, na Cooperifa.

Outro marco que simboliza o surgimento da literatura marginal são as publicações de edições especiais da revista *Caros Amigos*, nos anos 2001, 2002 e 2004. Nas edições desta revista da editora Casa Amarela, muitos poetas periféricos publicariam seus primeiros poemas. Essas revistas inspiraram, na sequência, o surgimento do selo Literatura Marginal (L.M.), que lançou o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, em 2005, fortalecendo essa cena cultural periférica. Das palavras marginais do Ferréz, o organizador daquelas revistas especiais *Caros Amigos* e do Selo L.M., tentamos definir a literatura marginal-periférica como sendo "a literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo" (FERRÉZ, 2005b, p. 12-13 apud CORONEL, 2013, p. 30). Aqui, retomamos as "minorias" na condição social de maioria na voz política dos subalternos conforme criticado pela indiana Spivak, e neste artigo representada pela voz poética da Nívea Sabino.

A cena e o circuito em Belo Horizonte

Na cidade de Belo Horizonte, o Coletivoz Sarau de Periferia surgiu em 2008 a partir do contato com a literatura marginal-periférica do Sarau da Cooperifa, de São Paulo, que foi visitado por um grupo de poetas, atores, artistas da região periférica do Barreiro, na capital mineira. Depois de conhecerem o Sarau da Cooperifa, esse grupo de artistas iniciou as atividades do Coletivoz Sarau de Periferia no bar do Zé Herculano, no bairro Independência. Esse sarau completou em 2018 seus 10 anos de resistência e difusão da poesia/literatura periférica em BH, tornando-se uma referência reconhecida como precursora da cena literária marginal na região metropolitana de BH e no estado de Minas Gerais. Com isso,

> A maioria dos saraus periféricos de poesia que surgiram em Belo Horizonte teve origem no Coletivoz. E de um ano para cá, pipocaram por vários bairros e cidades. 'Houve necessidade de se criar referências em outros espaços geográficos da cidade. Muitos dos criadores de saraus que estão espalhados por BH e Região Metropolitana saíram daqui. [...] É muito importante você ir em um lugar onde sua voz é ouvida, se sentir um agente construtor", comenta um dos articuladores do Coletivoz, Rogério Coelho (BRANT, 2014).

Essa movimentação literária pioneira do Coletivoz inspira o nascimento de novos saraus marginais. Assim, surge em 2011 o Sarau Vira-Lata, que reforça aquela linguagem de contestação sociopolítica das vozes marginais por meio de uma atuação mais itinerante que realizava performances poéticas em praças no centro de BH. Dos saraus Coletivoz e Vira-Lata, formou-se uma primeira geração mineira dessa nova cena literária marginal, em saraus como: dos Vagal (2012), do Ribeirão (2012), Comum (2013) , Apoema (2013), das Cachorras (2014), dos Lanternas (2014), Nosso Sarau (2014), Terra Firme (2015), dentre outros na região metropolitana e no interior do estado. No ano de 2014, nasceu o primeiro *poetry slam* de Minas Gerais em BH, o Slam Clube da Luta, que acontece toda última quinta-feira do mês com apoio do Coletivoz em parceria com o Teatro Espanca. Depois, nasceram novas comunidades de *slams* em Belo Horizonte e Minas Gerais, configurando uma segunda geração da cena, como: Slamternas, Slam da Estação, Slam das Manas, Slam Trincheira, Slam Valores, Slam A Rua Declama (Timóteo/MG), Slam Avoa Amor, Slam para Carolina (Sacramento/MG) etc.

Nessa repercussão reconhecida em torno dos saraus e *slams* por vários espaços de periferias em Minas Gerais, São Paulo etc., observamos a configuração de um Circuito de Saraus e *Slams* de Literatura Marginal-Periférica Contemporânea, pois, segundo o antropólogo urbano José Magnani da USP, o circuito é uma categoria que "descreve o exercício de uma prática ou oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais" (MAGNANI, 2007, p. 21).

Este Circuito de Saraus e *Slams* da Literatura Marginal-Periférica extrapolou o âmbito nacional e vem se internacionalizando por meio de feiras, eventos, publicações de livros e pesquisas acadêmicas realizadas em outros

países com interesse científico na literatura marginal. Nesse sentido, a pesquisadora e professora doutora de literatura da Universidade de Buenos Aires, Lucía Tennina, convidou escritores marginais de São Paulo para uma feira literária na capital argentina no mês de maio de 2014 (YAKINI, 2014). Outro exemplo dessa internacionalização desse circuito é o surgimento, em Belo Horizonte, do Slam Clube da Luta, que se conecta aos *slams* de São Paulo, Rio de Janeiro etc. O Clube da Luta teve, em 2014, o poeta e rapper João Paiva como campeão estadual, ganhador do *slam* nacional, em São Paulo, e representante do Brasil no GrandSlam , na cidade de Paris/França, no mês de maio de 2015. Nessa mesma esteira, a escritora mineira Pieta Poeta foi à França, nesse mesmo evento, representar o Brasil em 2019.

Vozes coletivas entram no espaço da literatura contemporânea

Dessa breve contextualização sobre a literatura periférica dos saraus e *slams* marginais nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte, percebemos a pluralidade e multiplicidade dos nichos da literatura contemporânea, pois não percorremos outras tendências da produção contemporânea nessa passagem do século XX para o XXI. Daí observamos, à luz da pesquisadora Regina Dalcastanè (1967), a disputa de poder na construção do espaço da literatura contemporânea. Essa autora constatou, ao analisar romances de editoras reconhecidas do campo literário brasileiro, a priorização de vozes de escritores homens, brancos, de classe média, com trânsito privilegiado em setores de legitimação dessa linha dominante nos meios jornalísticos e acadêmicos da crítica e do sistema literário concentrados no eixo São Paulo e Rio de Janeiro.

Portanto, a entrada daquelas vozes coletivas periféricas dos saraus/*slams* vem provocando ruídos em torno do "lugar de fala", conforme Regina Dalcastagnè, reconfigurando um subcampo na literatura contemporânea. Isso porque "na narrativa contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). Assim, o *acesso à voz* e à representação de múltiplos grupos sociais se tornou desafio situacional para o campo literário na literatura contemporânea.

> O campo literário – entendido no sentido de Bourdieu, isto é, o espaço social, relativamente autônomo, em que os produtores literários [...] geram critérios de legitimidade e prestígio (Bourdieu, 1992) – reforça essa situação, por meio de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. Afinal, "todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que outro não é" (COMPAGNON apud DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

Com isso, a leitura analítica de publicações independentes à margem do campo literário, como o livro de poemas da escritora Nívea Sabino, abre a possibilidade de ampliação para diferentes vozes e corpos que disputam o espaço social da narrativa contemporânea. Ademais, o "lugar de fala" aqui toma outras proporções quando Nívea Sabino, mulher negra e periférica, reivindica uma voz e um lugar historicamente silenciados, subalternizados, subjugados dentro do campo literário. Essa tomada de posição da poeta conversa com a teórica bell hooks quando, na obra *Intelectuais negras* (1995), nos diz sobre a construção da mulher negra estar mais ligada ao corpo do que à intelectualidade, uma vez que elas se configuram, num contexto de racismo, como "intrusas" à conceituação branca ocidental de intelectual/campo científico. Nesse sentido, a filósofa Djamila Ribeiro discorre sobre o tema em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017), dialogando com diversas escritoras intelectuais negras. Recorremos a essa obra no que toca à poesia de Nívea Sabino quando esse "lugar de fala" é reivindicado como disputa de poder representativo frente ao campo literário contemporâneo, pois,

> Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar, logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites [...]. (RIBEIRO, 2017, p. 47).

Nessa perspectiva filosófica, a representatividade da voz poética da Nívea Sabino pode se legitimar pelo lugar de fala do seu corpo político que vive a opressão racial, cuja experiência política é distinta se vivida por um escritor branco. Por isso, Djamila Ribeiro (2017) discute que "pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão" (p. 48).

Nívea Sabino, uma interiorana expandida pela performance

Seguimos na trilogia do não faz mal:
- mulher, negra e pobre!
Ei, me diz, fala pra mim: Qual é a dor que te comove!?

(SABINO, 2016, p. 78)

Na tentativa de se estabelecer no mundo como cidadã, e compartilhar suas expectativas, anseios, utopias, denúncias, revoltas, em meio a um turbilhão de sentimentos que deságuam na escrita, Nívea encontra lugar na autorrepresentação – um elemento importante no desenrolar da cena performática que vai protagonizar. A autorrepresentação dita por Regina Dalcastagnè vai ao encontro das formas de representação de grupos marginalizados, em contraponto à tradição literária brasileira, e discute "as estratégias utilizadas por autores marginalizados (pobres, negros e moradores de regiões periféricas nas grandes cidades) para validar suas representações no campo literário brasileiro (pensado nos termos de Pierre Bourdieu), considerando ainda a recepção dessas representações em meio aos estudos literários" (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 2-3).

A justaposição das palavras "lírica" e "favelada", no poema "Lírica de favelada" (SABINO, 2018, p. 114), revela o desejo de transgressão de uma contradição estabelecida pelas classes hegemônicas a esses termos. A emancipação anunciada pela escolha estética de ser lírica e favelada, com o suporte de mais espaços de atuação como os saraus, que permitem fazer e explorar sua voz, o que ainda não era possível no tempo de Carolina Maria

de Jesus, é um ato político de sua autorrepresentação. Autorrepresenta-se como forma de expressar seu lirismo, ainda que moradora de favela. E não é por outro meio, que não o da poesia, que se confirma uma forma de legitimidade – legitimadora em seu lugar de fala.

Para além disso, há também a representação de seus lugares de origem, de suas histórias pessoais e vivências. O caráter autobiográfico de alguns poemas eleva o nível de discussão em torno do que é falar de si, por meio da apresentação do poema nos saraus. Quem é este eu-lírico, que se revela verdadeiro, constituído por uma estética, um jogo emocional catártico, também reflexivo, e busca envolver o espectador de forma que este tome parte de seu conteúdo, de suas próprias questões?

O condicionamento dos elementos da vida se converte em tema amplamente questionador do modo de viver, das condições de subalternidade, da cor, da desigualdade de gênero e orientação sexual. A escrita expõe um roteiro de ações que busca convencer, escancaradamente, de que há um lugar demarcado na fala, na vida, na voz, no corpo. A escrita vociferada nos saraus/ *slams* ainda ganha a dimensão da presença corporal em sua plenitude de ato em performance. Para que a escrita seja ouvida e sentida no embate com quem fala e se afirma como poeta, como poeta marginal, periférico/a. Nesse ponto, radicalizamos a visão sobre um elemento fundante no momento da performance da poesia falada: o corpo.

De alguma forma, o corpo presente nos saraus e *slams* sempre está ativo pelo público, que atua constantemente, manifestando-se e trocando de lugar com quem o apresenta. Ademais, Zumthor revela sua experiência do "corpo latejante", quando descreve a cena costumeira de um cantador de rua, nas proximidades da rua Faubourg Montmartre, à rua Saint-Denis.

> Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia prendido era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da

> calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

A sensação de "vazio" na leitura de Zumthor faz referência à ausência do corpo, das pessoas, do espaço carregado de representações que se podia perceber. Assim, como na descrição, o ambiente diverso dos saraus e *slams*, como já relatado, garante ao público um movimento da palavra que nunca se encerra na escrita. A presença de um corpo que recita amplia a visão/audição dos códigos da palavra, fazendo com que se perceba (receba) a presença aqui-agora como elemento fundamental ao ato da performance: transmissão-falante e recepção-ouvinte.

O poema de Nívea Sabino, por vezes recitado entre tapas na própria cara, movimentos de dedo em riste em direção ao público, afirma-se como denúncia reexistente. O confronto com o público presente, muitas vezes, sugere uma autorrepresentação marcada por um corpo que denuncia, que se resguarda na ancestralidade de Nzinga e Dandara, evocando forças a que sustentar o presente ainda marcado pelo racismo, pela desigualdade. O corpo de Nívea, no momento que recita, parece-nos hipertextos em forma de movimentos, que colaboram com o texto previamente escrito. Escrita e corpo confluem-se num jogo, num ritual, de afirmar-se negra e utilizar de todas as grafias afro-brasileiras para autorrepresentar-se. Trazer o corpo aqui para a cena performativa da palavra em forma de poesia faz do *slam* um espaço para experimentações e "formas-força" que nos fazem pensar na literatura expandida, como modo de ler: o corpo negro de Nívea, suas nuances e provocações na atuação, o embate político reverberado pelas direções de sua fala, a história dentro da História, o jogo entre o ficcional e o testemunho que esse corpo-voz traz à cena, entre outros elementos que podem ser acessados na performance.

Podemos ver, em parte, a atuação de Nívea em vídeo. Porém, devemos considerar a presença na performance ao vivo como recepção fundamental, pois ali todos os elementos funcionam concomitantemente: o dia em

questão, o noticiário atual, a condição do público presente, a metereologia, o espaço da apresentação, o tipo de evento em si, entre tantas outras condições que fazem da performance um elemento vivo e presencial.

Na performance poética ao vivo, do poema "Seguimos na trilogia do não faz mal" (SABINO, 2018. p. 112) ou no vídeo acessível no site YouTube, o "sentir na cara, ..." é seguido de um gesto de tapa com as mãos que a performer faz em sua face, impactando a recepção do leitor-público, reforçando que "a performance é o ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente" (ZUMTHOR, 2014, p. 67).

FIGURA 1
Performance da Nívea Sabino no 1º Slam Estadual, 07/12/2016

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=WOE8L_vLnfw&t=24s

Antes desse gesto, Nívea, nesse mesmo poema, já chama atenção paras aquelas vozes, corpos (citados na epígrafe desta parte do artigo) e para o espaço social em disputa por inclusão na sociedade e na literatura contemporânea. Assim, a poeta questiona "Quem insiste no 'não': / - 'Não há machismo' / - 'Não há racismo...' / Não há é na sua rotina, de ir e vir, vivência pra te mostrar!" (SABINO, 2018. p. 112). Aí vemos que ainda persiste a exclusão das vozes e corpos das mulheres, negras, pobres, e a poesia em

performance as torna visíveis no espaço do campo literário contemporâneo, ou naquele espaço do evento.

O eu-lírico da poeta se posiciona no combate às violências patriarcal-heteronormativa e étnico-racial sofridas pelo corpo daquela "mulher, negra e pobre!" do segundo verso da epígrafe de abertura. No espaço dessa rotina em sociedade que a performance poética encena, percebe-se uma estratégia de busca de legitimidade pela experiência vivida pela autora, a mesma legitimação buscado por Carolina Maria de Jesus ou Ferréz em suas obras literárias. Isso é analisado pela crítica Regina Dalcastagnè (2012) da seguinte forma: "A autora de *Quarto de Despejo* [...] compreende sua posição periférica no campo literário, adotando estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva" (p. 47). "Ferréz também busca se legitimar via autenticidade – na contracapa de *Ninguém é inocente*, ele diz 'morar dentro do tema' [...] apresenta-se [...] como aquele que briga nas bordas do campo literário" (p. 45).

Esse recurso de legitimação vivencial e corporal é reiterado por Sabino (2018, p. 112), que convoca o olho/ouvido do leitor, o público, recitando "Vem cá / cola ni mim / vão dar um rolezinho pro cê sentir: / - Sentir na cara, ...a negligência! / Sentir na cara, ...a indiferença! / Sentir na cara, ...a violência!". A autora retoma aqui os fatos de segregação e higienização racial nas cidades quando se proibiu a entrada de grupos de jovens negros em shoppings. Estes acontecimentos ficaram conhecidos como "rolezinhos", os quais dizem do "lugar de fala" daqueles que vivem diariamente a opressão do racismo.

Essa variável da segregação urbana, do "rolezinho" nesse poema, é pertinente na elucidação dos espaços possíveis na literatura contemporânea analisados por Regina Dalcastagnè (2012), uma vez que a "urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada, segregação [...] são alguns elementos que, combinados entre si, podem ajudar a entender melhor a configuração espacial da narrativa dos nossos dias" (p. 111).

O ato de dizer, por vezes, com voz embargada pela emoção, "Eu, permaneço de pé/ armada pela palavra/ reverenciando gerações passadas/ representando milhões de minorias diariamente silenciadas" (SABINO. 2018. p. 113) sugere-nos, somente no texto escrito, uma ação. Nessas

segregações sofridas pelos corpos femininos e negros, Nívea Sabino recoloca a memória de resistência e insubordinação nos versos por inclusão e igualdade. Sua performance ao vivo revela pontos enérgicos de sua projeção vocal nas frases de efeito. Sua expressão corporal, agitada, incomodada e pulsante, eleva o tom na explanação da importância de "estar de pé", quando recita antes dessa estrofe: "É que Rosa Parks se recusou sentar, pra eu chegar até aqui, onde estou. / Carolina de Jesus escreveu sua rotina em papéis e revistas que sequer ela os tinha. / Resistiu da maneira que conseguia. / Cláudia, não houve quem não viu, que o homem arrastou".

A poeta, nessas quinta e sexta estrofes, retoma a resistência da mulher negra, escritora e pobre trazendo a memória histórica e contemporânea de três mulheres negras pobres: Rosa Parks (negra ativista nos EUA), Carolina Maria de Jesus (escritora negra), Cláudia (moradora negra de favela no Rio de Janeira). Contextualizar as personagens históricas, de mulheres negras, subjugadas, silenciadas, mortas pelas forças do racismo, na performance de Nívea, assimila-nos uma visão de que a poeta se "veste" de suas peles, assim como de suas lutas e reexistência. Parece reivindicar tanto o lugar de poder a elas, que o racismo tenta apagar, diminuir, assentar na história, quanto reinveste em si própria, em sua própria voz, o direito de não ser silenciada; de estar de pé, como de fato se mostra com sua presença diante do público.

A implicação desse "eu", um eu-lírico, na performance nos sugere também o eu-empírico. "Permanecer de pé", na presença do corpo que fala, emite-nos uma singularidade de estar de pé com a sua palavra atualizada; com sua atividade poética viva e reavivada pelo ato de recitar. A palavra, assim, "não vive presa na livraria", mas na oralidade que se transforma em vocalidade viva, no encontro, na disseminação ao vivo que proporciona confrontos existenciais no dia a dia.

A poética de Sabino completa e demarca aí uma ancestralidade negra e feminista em sua escrita contemporânea, o que reforça o dito por Dalcastagnè em sua crítica à literatura contemporânea pelo "constrangimento" ao seu espaço, tendo em vista a ocupação de seu território contestado por

> corpos silenciados, domesticados, esquecidos nos quartos de despejo; corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhes são destinados; corpos que negam o discurso alheio sobre si – são esses corpos, cheios de marcas e

> rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 144).

Esse sentido literário dado por Nívea em que "Minha poesia hoje pede passagem é pra mulherada/ que não pede o direito à fala, / vai pra rua e ocupa / escarra tudo à arte / pra ver se atinge a meta máxima: o dia em que TODAS SERÃO LIVRES" (SABINO, 2018. p. 113) é, talvez, uma janela que se transforma em literatura/ação coletiva num sarau ou *slam*, abrindo caminhos de inclusão e democratização do fazer literário e do direito à literatura. Podemos dizer que entre a performance e o texto escrito no livro não há sobreposições. Nesse interstício, multiplicam-se as possibilidades de leituras à medida que se utilizam mais e mais elementos passíveis de leituras. Entre o suporte do livro e o suporte do corpo presente, alternam-se presenças, reminiscências, memórias de corpos e vozes advindas das minorias políticas, sociais, identitárias e étnico-raciais renovadas e/ou reconhecidas por muitos desses grupos. Há um expandir possível pela legitimação de vozes segregadas, silenciadas ao longo da história, para além das fronteiras ou limites desse "entre" vocalizado e caligrafado.

Ainda resta ponderar mais sobre esse "entre". "Entre a performance e a escrita", título que encabeça este artigo, como vimos em partes de textos-performances de Nívea Sabino, aponta-nos para além de um interstício, ou de um vazio. Ali, preenchem-nos múltiplos signos de representação, tanto da fala, quanto da escrita, capazes de povoar conceitos aproximados de uma literatura expandida. Em consideração a isso, trazemos aqui um conceito de "encruzilhada" visto na obra da professora doutora Leda Maria Martins (1955) em seu vasto repertório sobre elementos da performance realizada por grupos e artistas negros.

"Encruzilhada", não apenas como lugar de encontro, mas de confronto de saberes atuais x ancestrais; corpo x palavra; escrita x literatura, entre outros, sugere-nos um embricamento nada casual quando o assunto é poesia falada. O trabalho sobre as performances de Nívea Sabino, assim como demais poetas negras do *slam*, chama-nos atenção para este específico "entre". A poesia de Nívea, carregada de referências históricas, de mulheres negras, personalidades e vítimas de racismo, ocorre no entrecruzamento com seu próprio corpo em movimento. A narrativa deixa de ser *per si*, e passa a coexistir com outras, nessa encruzilhada.

Em *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá* (1997), Leda Maria Martins nos revela uma identidade mantida, recontada, recantada, nas histórias e nos cânticos dos congadeiros da Irmandade, que são autores(as) tanto quanto os(as) ancestrais africanos. Em Nívea, vemos a reivindicação de um lugar histórico e, ao mesmo tempo, presente, quando o ato da palavra oralizada e seu corpo marcam, evidentemente, o agora. A performance, manifestada na presença, retoma o saber filosófico da cultura banto e afro-brasileira, conduzidas pelos rituais de onde surge o que Martins declara ser uma "cultura de encruzilhada".

> A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS, 1997, p. 28).

Neste artigo, procuramos evidenciar apenas alguns aspectos desse "entre-lugar" ou a "encruzilhada" das autorrepresentações poéticas performáticas dos *slams*/saraus, como espaços simbólicos de manifestações artísticas. Espaços do campo literário contemporâneo em que os atravessamentos constantes entre saberes, vivências, experiências corroboram a criação de limiares do saber ali construído; reconfigurado; híbrido de elementos simbólicos, políticos, éticos e estéticos. O corpo polítco performático presente, a diversidade de temas e propósitos poéticos, no ato da cena da competição/jogo do *slam*, formam um conjunto de elementos potencialmente passíveis de cruzamentos. Autorrepresentar-se nesses espaços, que retomam memória, gestos, cantos e referências da ancestralidade e dos antepassados afrodescendentes, munindo-se das consequências atuais do sistema escravista e colonial, com marcas presentes no cotidiano, sugere-nos *encruzilhadas*.

> [...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26).

Termo mais que essencial para o trabalho de Nívea Sabino é o que Leda Maria Martins chama de "oralitura", em seu texto *Performances da oralitura, corpo lugar da memória* (2013). Parece-nos evidente a aproximação desse conceito ao que revela a obra de Nívea, uma vez que ela se concentra num lugar criado para a recitação de poesias autorais quando a "performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade" (MARTINS, 2001, p. 84).

Assim, consideramos que esse "entre" é também "encontro". Nos poemas de Nívea Sabino, encontram-se vozes marginais das excluídas socialmente, que se estreitam no poder de sua fala. Encontram-se vozes antepassadas e ancestrais, que se legitimam na presença, no presente. Encontram-se corpos rasurados pelo racismo, como o seu próprio corpo, revigorado e autoproclamado livre. Num caminho que seu corpo faz por entre as gentes, Nívea (2018, p. 23) nos entrecruza e entrelaça pelo: "Caminho / Neste mundo vasto / De encontros de acasos / Profundo acaso / Ou destino / Do meu passo / No sem lugar / Para o qual / Eu me laço".

referências

BRANT, Ana Clara. "Saraus de Poesia se espalham por BH e conquistam público diversificado". *Em Cultura*, 2014. Disponível em: <https://divirtase.uai.com.br/app/noticia/arteelivros/2014/05/18/noticia_arte_e_livros,154799/vozdaperiferia.shtml>. Acesso em: 6 Jul. 2015.

CORONEL, Luciana Paiva. A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em *Capão Pecado*. *Est. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 42, p. 29-45, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/02.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

_____. *Literatura brasileira contemporânea:* um território contestado. Vinhedo: Horizonte/Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf. Acesso em: 12 set. 2019.

FELIX, Camila. *Atlas dos Saraus de Belo Horizonte*: mapeamento dos saraus de poesia da região metropolitana de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Ed. Crivo, 2016.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 3, n. 2, p. 465-478, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 25 set. 2017.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAGNANI, J. GUILHERME C.; BRUNA MANTESE (Orgs.). *Jovens na metrópole:* etnografias de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2007.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Afrografias da memória:* o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 2 out. 2018.

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003

RIBEIRO, Djamila. *O que é:* lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SABINO, Nívea. *Interiorana.* Ilustração de Júpiter Coroada. Brasília; São Paulo: Padê Editorial, 2016.

_____. *Interiorana.* 2. ed. Nova Lima: Sem Editora, 2018. Disponível em: <https://niveasabino.com/index.php/interiorana/>. Acesso em: 22 maio 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985].

YAKINI, Michel. Que pasa, sarau? *Brasil de Fato*. 2014. Disponível em:<https://www.brasildefato.com.br/node/27923>. Acesso em: 8 jul. 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigo recebido em: 21/01/2020

Aceito: 24/06/2020

Abel Augusto Teixeira Gilmar Engel Rodolfo Zeni Engel Neto Rodolfo Walter Garcia Arizmendi Ciro Pessoa Nathália Marinho Paulo Ricardo João Sabino dos Santos Jeize Marçal Thiago Andrade da Silva Edsneider Souza Larissa Tarouco Mello Douglas Barbosa de Medeiros Manoel Nogueira de Souza Danielle Costa Diógenes Moreno José Francisco Marques Neto Cícero Pinheiro Adalberto Alves da Silva Valdomiro Batista Gregório Acassia Silva Santos Valdomiro Batista Gregório Djalma Ramos Damasceno Antônio Nonato Lima Gomes Antônio Zumpichiatti Benedito Miranda César Augusto Visconti Aberal Ribeiro Cláudio Manoel Ricardo Cleonice Gonçalves Henrique dos Santos Castro Jayme de Oliveira Junior João Batista Bueno Filho Kamilly Ribeiro Leonildo Sassi Luiz Arruda Villela Luiz Di Souza Marcos Souza Maria Altamira de Oliveira Abigail Pinto Magalhães Maria Madalena Barbosa Souza Marlene Eunice Vanucci Martinho Lutero Galati de Oliveira Matheus Aciole Adalberto Álvares Almeida Maurício Suzuki Nabil Kardous Rafaela de Jesus Silva Sérgio Henrique Saraiva Adão Correia Caldeira Viviane Albuquerque Wesley Leite Soares Yvone Gorri Acacio Cardoso Duarte Claudio Antônio Lopes Ferro Maria Hilda de Medeiros Gondim Rildete Amaral Sérgio Bezerra dos Santos José Ivan Martins Guedes Gercina Pereira Dias Ivaneide Silva Pereira Santa Barbara Luís Carlos Mendes da Silva Araújo Joberto Anivanir Martins Coelho Rafael Rodrigues Pereira Walter José de Andrade Pinheiro Rita de Cassia Cozzolino Maria Nilza Silva do Nascimento Norma da Cruz Saldanha Franchin Odete da Costa Siqueira Raymundo Luiz Cavalcanti da Fonte Vanildo Pereira de Carvalho Andrei Yolanda Malhão Fernandes Narciso Cerqueira Dias Maria Aparecida da Silva Kecek José Dias Palitot Junior Geraldo Magela da Silva Folgosa Edivaldo Bastos Teixeira Denis Saiter Mageski Iracema Tuan Sterzza Juliana Amorim Marques Marcos Venício Borges de Oliveira Joana D'Arc Guimarães de Oliveira Luis Fernando Camargo Ribeiro Grecelio Gurgel Garcia Izaias Wariss de Aguiar Jaime Sousa da Silva Domingos Mesquita Pereira Arlete Barbosa da Silva Emmanuel de Azevedo Ribeiro Joseci Pereira de Andrade Manoel Francisco dos Santos José Augusto Nascimento Silva Kleyton Batista Gomes Laelia Ednaci Batista Maria Marques de Moura Rodrigues Osvaldo de Almeida Pablo de Melo Dias Tiago Dantas de Alencar Waldir Alves de Carvalho Carmelita Louretti da Fonseca Ângelo Montano Neto Anisio Antonio Lemes Medeiros Luiz Carlos Murillo Zamith Junqueira Raimundo Lima Mendes Uelinton Jose Medeiros Wellington Rodrigues Galvão Marco Antonio Piccolo José Gonzaga Bezerra Francisca Cleo dos Santos Menezes Carlos Marcos Buarque de Gusmão Álvaro Jardim Fernandes Luan Djailton da Silva Mary Cavalcanti Ramos de Almeida Maryulda Thereza Fernandes dos Santos Patrocínio Magno Portocarrero Naveira Rogério Barra Amorim Wirimi Tsamia Tsamia Luiz Rogério Souto Porto Joselito Nascimento dos Santos Horacia Coutinho Caliri Hugo Ricardo Conceição Eloy Djanira Silva do Nascimento Bernardo Cardoso Júnior Antonio Carlos Gomes Tavares José Carlos da Silva Magali Garcia Gracinda dos Santos Guiomar Guerreiro Alvares Spedo Carlos Alberto Cobé do Nascimento Alexsandro Santos do Nascimento Valéria da Glória da Silva Pablo Willian Ludolf Cabral José Edivaldo da Costa Elionaldo Bezerra de Lima Carlito Ferreira da Silva Fátima do Rosário dos Santos Vieira José Ribamar Oliveira Silva Marcus Vinicius Martins Reis Osvaldo Ferreira Borges Sabrina dos Santos Aleixo Barata Salatiel Soares Filho Maria Iolanda Barbosa da Cunha Juann Carlos Gonçalves Cardoso José Otávio Pacheco Teobaldo Francisco Océlio Alves Farias Francisco Leandro Carvalho de Jesus Devanir Maria de Souza Alvarez Leonardo Ferreira de Lima Midian Guedes Maurício Pedro Valeiro de Negreiros Leila Maria de Castro Pessanha Gilmar do Carmo Carvalho Everton Moreira Martins João Diogo de Sales Moreira Lourival Goes Santana Maria do Socorro Carvalho Bertoldo Marilza Saraiva Marinalde Castro Costa Freitas Nikolaos Dimitrios Koufalias Roberto César Souto Cavalcante Marinete Soares de Sousa Maria Madalena de Almeida Dias Francisco Fernandes dos Santos Edmundo Martins de Alencar Luciana Botelho dos Anjos Madureira Mário Bentes Braule Pinto Junior Osmar Lucena Martins de Medeiros Rosa Maria da Conceição Silva Valdiani do Socorro da Costa Palheta Ziel Antônio Campos Lauermann Leontina da Conceição Pedro Moia Geraldo Pinto Almeida Júlio Newton dos Santos Salgueiro Guiomar Guerreiro Alvares Spedo Eduardo José Gico Lima José Fernando Pamplona Gomes Maria do Socorro Carvalho Bertoldo Mozart Maia Moura Rodilma dos Santos Araújo Sérgio Armando de Sá e Benevides Ricardo Coimbra de Almeida Brennand Maria Candida Sanmartin Hermida Gasparino Damião de Oliveira Deison Molon Ignácio Delcenir de Sousa Lima Jorge Luiz Vieira do Nascimento Luciane Malko Freiberger Eunice Farah Adalgisa Maria de Aguiar Adão Correia Caldeira Adão da Silva Borba Adão Leandro de Carvalho Adeildo José da Silva Adeilton de Sousa Cavalcante Adelaide Mendes Paula Adélia Maria Araújo de Almeida Oliveira Adélio Electo Adelita Ribeiro da Silva Adelmo Luís de Araújo Ademar Mariano da Cunha Ademar Moura de Jesus Ademildo Santana Passos Ademir Abrantes Junior Ademir Castro Pinto Ademir de Oliveira Lira Ademir Donizete de Paula Ademir Veríssimo Lopes Adenil Severino Silva Adilson Lopes Adilson Torquato Guimarães Adipe Miguel Júnior Adirce Lima Nobre Admário Lucena da Silva Admilson Ayres Pereira Adonias Antunes Zebral Adrian Priscilla Adriana Ferreira Cardoso Adriana Marques de Almeida Luz Adriana Silva de Moraes Adriano de Barros Silva Adriano Sales Aflodísia Pereira Gasparini Agatha Lima Agenor Monteiro da Silva Agenor Vicente do Nascimento Agostinho Hermes de Miranda Neto Agostinho Rodrigues Samias Aguinaldo Gomes Marinho Aguinaldo Otonio de Miranda Aida Malaquias de Almeida Miranda Aida Rodrigues Bragança Ailce Costa Belfort Silva Ailton Atto de Souza Airton Cruz Alaíde Gomes do Nascimento Alaídes Pereira Barbosa Alair Antonio da Silva Alan Carvalho Martins Alan Luiz Vianna Rosas Alan Patrick do Espírito Santo Alayde Antônia Rossignolli Abate Albanita Santana Alberto Bandeira Peret Alberto Carlos Gamboggi Calastretti Alberto Edson Rebouças Holanda Alcebíades dos Santos Alcides Alves Costa Alcides Gaspar Branco Aldenora dos Santos de Jesus Aldevan Baniwa Aldevan Brazao Elias Aldir Blanc Mendes Aldo di Cillo Pagotto Aldo Vieira Alencar José Ruz Alessandra Lima Alessandro da Rosa Rocha Alessandro Moitinho Pacheco Alessandro Páscoal de Souza Alessandro Souza Pereira Alex Nunes Vieira Alex Pedro Pinheiro de Souza Alex Ribeiro Bello Alexandra Popoff Nogueira Alexandre de Oliveira Calado Alexandre Milfont Rodrigues Alexandre Paraiso Alexandre Rocha dos Santos Alexandrina da Paixão Monteiro Alexsandro Santos do Nascimento Alfeu Custódio Ferreira Alfredo Batista Neto Alfredo Horácio Costa Filho Alfredo Teles dos Santos Neto Alfried Karl Plöger Alice Kikue Ishimine Alice Maria Goulart de Morais Alice Mendonça Câmara Aline Cintia Dias do Nascimento Allison Diego Nascimento dos Santos Almerinda Felipe dos Santos Almir José Vieira Almira Santana dos Santos Altaíde de Fátima Fontenele Ataíde Lima Altair Silva Altamiro Zimerfogel Altina Ferreira Rodrigues Aluísio Ferreira Terto Aluízio José de Lima Álvaro André Alves Martins Álvaro Carvalhal Franco Álvaro Jardim Fernandes Alzira da Silva Novaes Alzira Delgado Montenegro Alzira Francisca Barra da Silva Alzira Maria Teixeira Ferreira Alzira Mattos Garroux de Oliveira Amadeu Marques Caldeira Amadeu Pinho Prestes Amália Brandão Ribeiro Amâncio Ikõ Munduruku Amanda Marfree Amândio Antônio Ramalho de Oliveira Amarildo Fogaça de Almeida Amaro Ferreira Muniz Amaro Ribeiro dos Santos Amauri Amora Câmara Amaury de Souza Amazonilda de Freitas Gama Ambrósio Pereira dos Santos Amélia da Silva Manthay Amelia Guariglia Salzano Amélia Oliveira Martins Amim Abiguenem Ammanda Christina Moreira Lima Miranda dos Santos Ana Arimatea Ana Carolina Guimarães dos Santos Ana Caroline Barbosa Mesquita Ana Cláudia Monteiro de Oliveira Araújo Ana Cristina Ferreira de França Ana Cristina Mesquita Ana Glória Ribeiro Correia Ana Graziella Prodan Campos Ana Lúcia Calixto da Silva Ana Lucia de Oliveira Ana Lucia Ferreira Ana Lúcia Veloso Ana Lúcia Vieira de Jesus Ana Maria Barros Miranda Ana Maria Caldonceli Vidal Sartori Ana Maria Cavalcante de Albuquerque Ana Maria de Andrade Ferreira Ana Maria Dias Ana Maria Gama Ana Maria Hilário Muler Ana Michelli Pereira Ferreira Ana Paula Batista de Albuquerque Ana Paula Milharance da Silva Ana Paula Vieira Nascimento Ana Raquel Oliveira da Costa Possas Ana Romão Gomes Ana Teixeira Lemos dos Santos Ana Valéria da Costa Matos Ana Viana Moreira Ana Victor de Andrade Anália Pereira Salgado Anastácio Carneiro Aguiar Anderson Aparecido Belem Anderson Oliveira Estevão Anderson Rodrigues de Jesus André Cardamone Junior André Cardoso Dias Andre Cavalcante de Carvalho André Góes de Albuquerque André Luiz Nogueira dos Santos André Souza Nascimento Andrea Chinem Andréia dos Santos Cometa Aneir Carvalho Pinto Angela Domingos de Souza Ângela Maria Pereira Angela Silva de Oliveira Angélica Castanhote Angelila Oliveira de Medeiros Ângelo Montano Neto Ângelo Morales Gonsales Ângelo Vervloet Gaiba Anica Paes Anisio Antonio Lemes Medeiros Anna Maria Todeschini de Andrade Anna Norina Konzen Anselmo Dominguez Perez Anselmo Rodrigues Samias Antonia Alves da Costa Antonia Bezerra Gomes Antônia Chaves dos Santos Henrique Antônia Pereira da Silva Antonia Pereira Gomes Antonietta Migliaccio Bonfá Antônio Carlos Silva Rosa Antonio Adelino Sobrinho Antonio Ailton Carvalho de Barros Antônio Alberto Viana Antonio Almeida Antonio Alves da Silva Antônio Alves Filho Antonio Aparecido Alves Antônio Assinair Ribeiro da Silva Antonio Carlos da Costa Antonio Carlos da Silva Antônio Carlos de Oliveira Antonio Carlos Gomes Tavares Antonio Carlos Maia Santana Antônio Carlos Mendes Antônio Carlos Mescouto António Carlos Rodrigues Antônio Carlos Souza Gomes Antonio Cleantes Rodrigues Antônio Cleobaldo Amorim Barra Antonio Costa de

poéticas I

poema sem título
que versa sobre o fio
que urdiu a história
em uma escola chamada bauhaus

Aziz José de Oliveira Pedrosa

poema sem título
que versa sobre o fio
que urdiu a história
em uma escola chamada bauhaus

Aziz José de Oliveira Pedrosa[1]

1919.
Desenharam manifesto, ordenado por caracteres, não normalizados,
provindos de pensamentos frescos, borbulhantes.
A anciã Europa, suspirando juventude, debuxou feitios geométricos,
de contorno industrial,
de arquitetura,
de indústria bocejante, exausta, à espera de modernas notícias,
de itens frescos,
de vidro,
de aço,
de concreto.
Em Weimar, alvorecia a Bauhaus.

Era um mundo jovem,
em semblante enrugado,
escorado em bengala rota,
escrevendo modernidade,
fincando ideia de esperança e bradando que em Weimar, a moderna escola,
da gente moderna, 50% seriam elas, 50% seriam eles.
Era a novidade moderna,
de luz,
de vidro,
de estrutura de concreto,
de aço.

Defeito ocorreu, a matemática empenou e surpreendeu: elas 84 - eles 79.
Igualdade! Onde estava?

---

1 Professor História Crítica da Arte e do Design Instituição. Universidade do Estado de Minas Gerais.
E-mail: azizpedrosa@yahoo.com.br

Igualdade?
Soletravam I-G-U-A-L-D-A-D-E. Pacientemente como quem esperava,
distante, alvorecer, de longe, o conceito inconcreto.
Distante.
Intangível.
Um sonho, naquele jovem mundo que não sabia desenhar esses caracteres
e continuava D-E-S-I-G-U-A-L.
Impacientemente desigual.

O ambiente, caduco, permanecia míope. Embora de ferro,
de vidro,
de concreto.
E nesse mundo ferrugento faltavam lentes para avistá-las:
de cabelos curtos,
calças compridas,
olhar livre.
Eram livres.
Livres!
A ferrugem moderna não inabilitou as mulheres de calças.
Não somente calças e cabelos curtos e olhar livre por eles não valorados:
eram as mulheres na Bauhaus.

1920.
Weimar, Bauhaus.
Gunta Stölzl na tecelagem.
Eles, longe delas.
Elas, coordenadas por Ela.
Na nova escola, ofício de mulher, fiar fios,
tramar tramas de cores,
urdir entrelaças de ideias em linhas traçadas por riscos de algodão.
Porque as linhas esboçadas nos veios da madeira,
na rigidez do metal,
na sinceridade transparente do vidro,
eram deles.
Somente para eles.

Deles?
Propriedade deles nunca foi!
Foi ela, Gunta Stölzl, quem tramou tramas de círculos,
de linhas,
de cores,
de formas,
de desenhos,
de desenhos em seda,
de riscos em algodão,
de franjas vermelhas,
de abstração.
Não, não tinha figuração, era a evidente distração da forma.
Forma de cor, em estrutura de tecido, arquitetando a agudeza do desenho no ateliê de tecelagem.

T-E-C-E-L-A-G-E-M: recinto de mulher na Bauhaus,
de mulher impedida de pintar,
de Anni Albers adindo celofane e algodão,
interceptando som e luz em cortina que não vedou o alarido do tear naquele ateliê, onde o fio enjeitado por eles vozeava
e vozeava
e vozeava as mulheres naquela Bauhaus.
Ela mesma, Anni Albers, pintou em tela de algodão,
de fios,
de tramas,
de tramas coloridas,
de pintura,
de pintura colorida,
de pintura geométrica, moderna, em tecido de pintura que não pôde pintar.

A tecelagem, sem trancas, de mulheres livres.
De cor.
De cores livres.
De formas.

De formas livres.
De algodão entrelaçado por mulheres que em um dia, despreocupadas, apreciavam da cortina de vidro da cantina,
vidro em moldura de aço,
o mundo moderno do qual Edmund Colein extraiu as expressões libertas na pausa da modernidade de Dessau.
Moderna Dessau.

Desigualdade.
Presunçosamente torto ainda estava o pensamento.
Retas, somente as linhas da caixa de concreto, de vidro e de aço esboçadas por Gropius.
Elas, na tecelagem.
Eles, nos metais, na madeira, na liderança.

No instante da subida da escada,
do prédio de vidro, de concreto e de aço elas subiam.
Subir?
Subiram!
Distinto talento de gente que construiu a história da Casa de Construção: Hausbau | Bauhaus.
E quem não viu Lou Scheper-Berkenkamp subir os andaimes para tocar as paredes brancas, modernas, racionais, transformando-as em cores?
Como subia tão alto aquela mulher que não tecia o algodão?
Ela subia para tecer formas e pinturas e com tintas urdia teia de cores,
de múltiplas cores,
de diferentes cores
e muitas formas.

Para elas: fios do algodão e faíscas do metal que Marianne Brandt urdiu e fiou o seu brilho, arqueando a rigidez da rejeição no ateliê de metais, na brisa, amarelada, moderna.
Moderna?
Contemporânea?

Senhores e Senhoras dominados pelo moderno pensamento contemporâneo, podem dizer se as peças daquele jogo de chá são velhas senhoras?
Nas vitrines, modernas, do século XXI, peças de Brandt são novidade contemporânea almejada pela gente ainda moderna
e esclerosada
e padecente de velhos modelos que não viu,
mas soube,
que há 100 anos uma mulher chamada Brandt,
esboçou a forma,
de geometria limpa,
de função,
que borbulha a água quente do mundo,
da máquina
e da técnica
e cada vez mais da técnica.

Tantas mulheres teceram a história da escola que marcou o design,
a arquitetura,
o ensino de design,
o ensino de arquitetura.
E que fechou.
E abriu.
E mudou.
E foi em Weimar.
E foi em Dessau.
E foi em Berlim.
E hoje é uma memória.
Uma história do passado chamejante no presente.
E que escreve.
E replica.
É design.
É arquitetura.
É tudo que da memória não sairá.
O que seria da Bauhaus sem Stölzl, sem Albers, sem Lou Scheper-Berkenkamp, sem Brandt e todas as mulheres que fizeram sua história?

O que seria da história, da memória, da Bauhaus sem as fotografias de Lucia Moholy? A mulher que registrou a arquitetura,
o design
a gente,
a sombra,
a luz,
o vidro,
o concreto,
o cartaz,
o teatro,
a prática
e tudo que seus olhos modernos puderam avistar e transformar em memória, refletindo a luz das mulheres na Bauhaus?

Elas, fazendo modernidade.
Eram elas, o mais soberbo projeto da Bauhaus.
São para elas a reverência desse mundo que
brada,
e suspira,
e repete,
e aprende,
e perpetua,
aquele mundo da Bauhaus que delas foi.

o esgotado artista contemporâneo

Rafaela Alves Fernandes

o esgotado artista contemporâneo

Rafaela Alves Fernandes[1]

Ele é como os personagens de Beckett, que não podem mais realizar a mínima possibilidade, esgotaram o possível. Ele esgota o seu objeto, mas o faz porque o seu sujeito também já está esgotado. O corpo não aguenta mais. Não aguenta mais séculos de crença num humanismo inoperante que só levou o ser ao limite de seu previsível desmantelamento. Não aguenta mais uma história da arte que entulha em seus porões definições artificiais sem qualquer função. Não aguenta mais o mausoléu que é e sempre foi o Museu, onde haveria uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. Não aguenta mais a pobreza de experiências comunicáveis: o que há para ser narrado se não existe mais experiência? Não aguenta mais a espetacularização do choque, o consumismo desenfreado da experiência estética, a trivialidade da imagem que circula como uma mercadoria intercambiável e facilmente substituível. Não aguenta mais a resistência da instituição-arte aos pequenos gestos, às expressões abjetas e escatológicas. Não aguenta mais a existência sem forma do homem comum, sem conteúdo, sua presença indiferente, anônima e sem significado. Está esgotado![2]

Este esgotamento o leva a ter como objeto e ferramenta, ao mesmo tempo, o corpo. Sim, aquele corpo esgotado. Aos 19 anos foi diagnosticado com

---

1 Mestranda em Filosofia (Estética) pela Universidade de São Paulo, bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (2017) e Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes (2010). Atualmente integra o grupo de estudos em Estética Contemporânea do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. É professora titular de Arte no ensino fundamental e médio pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. E-mail: rafa_a_fernandes@hotmail.com

2 O presente texto é tributário, sobretudo, da leitura de dois outros: "O esgotado" de Gilles Deleuze, e "O corpo que não aguenta mais" de David Lapoujade, e, de certa maneira, constitui-se como uma tentativa de interlocução com eles. No último, o autor interroga "o que é que o corpo não aguenta mais?". E, conclui: "O 'eu não aguento mais' não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência. É a razão pela qual toda a doença do corpo é, ao mesmo tempo, a doença de ser agido, a doença de ter uma almasujeito, não necessariamente a nossa, que age nosso corpo e o submete às suas formas." (LAPOUJADE, D., p. 89). Cf. LAPOUJADE, D. "O Corpo que não aguenta mais". In: LINS, D.; GADELHA, S. (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. Cf. também: DELEUZE, G. *Sobre teatro: um manifesto de menos – O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

esquizofrenia, e desde então pratica atos de auto-sacrifício, não faz isso em reverência a qualquer ser ou entidade. Seu ato está mais próximo da profanação de qualquer ser ou entidade. O acusam de gosto masoquista pela dor, mas não se trata de um apego à dor, não! Mas da esperança de potencializá-la até o último e reconduzir sua existência a partir daí. Outros a procuram para se tornarem mais resistentes diante dela, isto é, procuram a dor não para sentirem mais, mas para sentirem menos.

O corpo está em crise porque o mundo está. Num súbito, refaz o pensamento: quando não esteve? Sim, talvez sempre esteve em colapso. Nós que tendemos a pensar que o nosso momento histórico sofre de males exclusivos e mais urgentes que outrora. O corpo é atacado porque o que precisa ser exterminado não está mais fora dele, os poderes sobre a vida já foram interiorizados. Estão no âmago do ser. Enrolados em seu intestino. Escondidos de tocaia na caverna escura do pensamento. É necessário, então, dilacerar-se para extrair alguma potência de vida restante. Algo deve ter restado... A utopia reside aí.

A fragmentação da consciência desencadeou a do corpo. Ele pergunta-se qual foi a mais dolorosa, qual é ainda hoje...? O corpo desorganizou-se como que na procura de algum objeto perdido, vasculhou-se por dentro, foi atravessado e revirado pela busca obsessiva de algo: "Mas eu havia acabado de ver, tocar... (pausa) O que estou à procura, mesmo?!". Os órgãos jamais conseguirão se rearranjar como antes. Teríamos criado outra anatomia? Esta seria capaz de respirar, de sangrar, de sentir dor em sua ferida mais aberta?

Frequentemente estes atos transformam-se em imagens e assemelham-se àquelas cenas de filmes de ficção científica, onde o corpo está sujeito a mutações incontroláveis e desconhecidas, mas que devem ter alguma explicação: "eu que não conheço, não entendo". O que a sociedade do espetáculo fez com o nosso olhar? O que o nosso olhar fez com a imagem? O projeto era que a imagem ativasse forças impessoais, não-figurativas, não-simbólicas, forças conspiratórias do ser, como uma máquina-desejante, e sequestrasse-o do deserto que é o real.

Nega-se, desfigura-se, esvazia-se o humano, pois a crença nele também já está esgotada. Arrastamo-nos nas ruínas de uma barbárie recente, mas que já tem aparência de velha. Um dia desses acordou às três da madrugada (na hora do lobo...) e procurou o espelho mais próximo e nítido de sua casa, havia muitos. Mirou-se nele como quem se coloca no alvo para ser

alvejado. Houve um corte no tempo. Sua imagem não correspondia ao seu ser. "Quem escolheu este rosto para mim?"[3]. Seu ser era fluído demais, instável demais, caótico demais. A imagem não. Ela era estática como as pálpebras de um cadáver. Isso o irritava profundamente. Havia dezenas de camadas de representação acumuladas no corpo que já não se sustentavam. Era necessário caçar dentro de si uma imagem que o apresentasse tal como existe: em constante devir.

Nunca nos ensinaram a usar um espelho. Eles não costumam vir com manual de instruções, mas deveriam. É tão difícil de manejar, diria, perigoso! Como olhar...? De perto? A alguns passos de distância? Algo semelhante ocorre com as obras de arte. Nunca sei quando devo tomar distância e olhá-las como quem receoso observa uma *blitz* policial, ou chegar tão perto de modo a sentir seu cheiro (obras de arte têm cheiro?). Se me distancio tenho a impressão de que sofro de algum tipo de desvio da visão: posso ver os contornos em linhas que dançam no espaço, borradas. Quero também dançar naquele lugar. Ao contrário, quando me aproximo da obra posso ver seus poros ainda dilatados, transpiram, o suor escorre deles. Não consigo identificar o limiar entre a obra e o meu corpo.

Ele é um artista trapeiro que acumula o refugo, o que sobrou do dia de hoje, da noite da História[4]. Faz isso com o intuito de reconstituir os fragmentos que foram descartados, destruídos e esquecidos. Como um antropófago, se alimenta de tanta gente... Tanta gente morta! O resultado disso é algo indigesto que vomita em cubos brancos que se assemelham a fôrmas de gelo. Coloca na geladeira e tem gente por aí, gente viva (ou quase), que aprecia contemplar durante horas. A propósito, porque sempre sentimos frio dentro de museus?

Traveste-se naquilo que não é ou que não sabe, mas é. O que queres que ele seja? Ele afirma todas as vezes que não é passível a uma forma, e sempre

---

3 James Joyce, *Ulysses*, p. 102.

4 Nesta passagem tomo emprestado o olhar de Walter Benjamin sobre o poeta como um *chiffonier* (catador de farrapos), tal como ele descreve Baudelaire. Em seus escritos, Benjamin reaproveita a metáfora do trapeiro para referir-se também ao historiador: "Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória" (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2006, p. 81). Cf. BENJAMIN, W. *A modernidade – obras escolhidas*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006; Cf. também: BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade.* Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

lhe dão uma. Uma forma que é uma fôrma. Uma fôrma que lhe deforma. Deforma aquilo que já era informe. Transita da multiplicidade de sentidos ao seu completo esvaziamento.

Será que deve mesmo convocar uma estética do choque dirigida a esses sujeitos gordos de subjetividade? Eles estão fartos disso, buscam o choque a cada esquina. Vão aos parques de diversões e se lançam à altura, ao risco da queda ou até da morte, para senti-lo. Assistem a filmes com cenas em que o ser se decompõe na sua mais sórdida matéria, para senti-lo. Até não sentirem mais o choque. Até não sentirem mais. Anestesia generalizada. De qualquer modo, seria impossível tornar duradouro esse tipo de efeito, dada a sua própria natureza. Trata-se de encontrar experiências capazes de reabilitar os sentidos. Reabilitar as funções dos órgãos para que sejam capazes de criar uma poética dos afetos, que afete como um trauma de infância, que afete como uma queda num sonho, como uma queda factual, como um trauma real que nos afete, inclusive, fisicamente.

A imagem que penetra a carne putrefata, a imagem que interrompe a engrenagem do tempo, máquina incessante. A imagem que o abandona sozinho junto aos piores pesadelos, ele grita, faz eco, segue-se um barulhento silêncio, ninguém responde. A imagem que o cerca de longe e o cega sem piedade. Ele queria mesmo era se esvaziar de todas as que estão dentro dele. Seria um branco universal. Uma vala. De imediato, recriaria o conceito de beleza e de feiúra. Ao contrário, negligenciaria estas ideias. Um dia desses, ouviu um amigo de um amigo dizer que a imagem já não copia a realidade porque é a própria realidade que já não pode ser imitada, dada a sua cartografia marcada pela simultaneidade, pela descontinuidade e pelo excesso de simulacros contidos nela. A imagem desistiu de você. Não é feita para você como um presente, mas é criada para um sequestro da sua suposta integridade física, intelectual e emocional.

O que vai à frente da linha de frente? A linha rompeu em algumas passagens e agora tentam remendá-la para recuperar a força e resistência que tinha antes. É inútil. Parece tão frágil... O que se tem é um emaranhado de fios que se enroscam confusamente e formam nós. O novo envelhece tão rápido, muitos sequer percebem o quão aniquilador é este processo. Não há porque lamentar o inelutável. O problema reside em não reconhecer a mudança de estado.

Como escrever uma história da arte após estas constatações? O historiador da arte é um escritor de monólogos tediosos, redundantes e lineares. Ele sabota qualquer possibilidade de diálogo com o mundo. Considera-se um criador com letra maiúscula tirando as expressões e obras da existência indiferenciada e dando-lhes um nome. É assim que as coisas passam a existir, não é? Ele dramatiza a crise da individualidade que irrompeu na modernidade até o esgotamento das utopias. E já não pode mais, não convém enquadrar os acontecimentos naquela mesma narrativa, em livros cujas páginas os ratos já roeram. O historiador da arte goza de uma saúde frágil, pois julga ter entrado em contato com coisas irrespiráveis. No fundo, só está um pouco cansado. Não chegou ao esgotamento. É cedo.

Houve um tempo, na adolescência, em que transgressão era sinônimo de negação, simples oposição à outra posição. Descobriu que o ato transgressor é a resposta a um limite, limite este comumente imposto e inventado por outrem[5]. Sim, estamos convivendo com limites o tempo inteiro. Cujo mais difícil a ser violado somos nós mesmos. Nós, justamente, nós.

Em momentos de nostalgia e saudosismo, assiste Eisenstein para recordar que atos transgressores já ocorreram no livro da História. Assiste aqueles fotogramas como quem assiste a um jogo de futebol ou a uma novela, isto é, entrando num processo catártico. Não sente o terror e a piedade aristotélica. Mas apenas saudosismo em relação ao passado: "Bons tempos...!". A transgressão que reunia multidões. Se pudessem antever, recuariam desesperadas. Hoje, um espetáculo de atrações! Hoje, apenas micro transgressões...

Toda e qualquer expressão artística não seria inevitavelmente transgressora em alguma medida, até mesmo aquela mais descomprometida com o seu tempo? A transgressão não seria algo inerente à criação do gesto poético que rompe com a comezinha existência? Talvez sim. Gestos para identificar e transgredir os limites... os nossos próprios limites, foram muitos os percorridos até aqui. Ele transgrediu o sagrado, imagens imbuídas de uma aura divina, liberando-as para aquilo que sempre quiseram ser: profanas. A sátira, o riso agudo e corrosivo da criança que acha graça daquilo que o decoro diz que é feio e sério. Quando o riso subverte a ordem e as relações de poder. Imagens da dor humana que nos olham de modo a causarem vergonha.

5 Cf. FOUCAULT, M. "Prefácio à transgressão". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês A. D. Barbosa – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp. 28-46.

São tantas as imagens-feridas que cicatrizamos improvisadamente a cada visada. Feridas visuais.

Se a tradição foi mesmo abolida e o inimigo se metamorfoseou em pequenas frações de fantasmas que agora dormem, o que há para ser transgredido? O sujeito transgressor suicidou-se sem perceber? Passou a arma da mão esquerda à direita e atirou em seu lado canhoto? Como saber que chegou o fim da linha se não há vestígios no chão indicando o limite. Talvez o perímetro seja ultrapassado quando nos damos conta de sua existência. Este talvez seja o maior desafio de nosso tempo: identificar os limites, pois estes se encontram borrados, travestidos como quem vai a um baile fantasia. E retornar já não é mais possível. O corpo não obedece mais.

referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BATAILLE, G. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

_____. *História do olho*. Tradução de Eliane R. Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BELTING, H. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois.* Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. "Infância em Berlim por volta de 1900". In: *Rua de mão única* (Obras escolhidas v. 2). Tradução de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *A modernidade – obras escolhidas.* Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010.

DELEUZE, G. *Sobre teatro: um manifesto de menos – O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. "Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível". In *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In *Mil Platôs.* Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOSTER, H. *O retorno do real. A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. "Prefácio à transgressão". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês A. D. Barbosa – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. pp. 28-46.

JOYCE, J. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LAPOUJADE, D. "O Corpo que não aguenta mais". In: LINS, D.. GADELHA, S. (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

PELBART, P. P. *Vida Capital – Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

palavra colônia

Liana Ferraz

palavra colônia

Liana Ferraz[1]

.....[escrita em um fluxo de pensamento que revela caoticamente o sentido de insignificância de uma pesquisadora brasileira].....

o que eu digo que peso tem
que tem que ser em francês
talvez para dizer o que
dizer que é assim que nem

(leia verso acima cantado Carmem cantado Miranda estilo exportação made in brazil)

ai ai ai

Para lá que.

Se serve se.

Para onde te.

Uí uí uí conferência. You You You referência.

---

1 Atriz e escritora. Professora de Expressão Vocal na Escola Superior de Artes Célia Helena. Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes da Cena na mesma instituição. Autora dos livros "Elas estão quietinhas (2016) e "Analógica" (2019). Doutora em Artes da cena pela UNICAMP (2013). E-mail: lianaferraz@gmail.com

Palavra suave passeia no meu corpo brasil letra portuguesa colônia ocupa-se de ser apequenada todo santo herege dia. Amém! Ajoelho e engulo sagrada cruz inclinada hóstia de deus ensinado. Todo dia todo dia tenho que engolir samambaia para you. Sofro. Soco para dentro. Arar a terra dentro socada. Arar a terra dentro. Floresta derrotada pela machine express.

ai ai ai.

Palavra brasil mata.
Mata.
Mata então a palavra brasil!

Na sala com ar condicionado, entra o conferencista dizer coisas que já sei desde que minha vó contou na calçada. Take note.

Uí uí uí.

Quando vovó dizia dizia puxando errado a língua pra lugar errado que não tem.

Anulo vovó.

sir yes monsieur pode entrar acomode-se nos meus tapetes de barbante e aproveita para cuspir neles em língua saliva de saber tudo.

Mato pensamentos
Devem ser atrasados
500 anos luz(itanos)
Que ano brasil não se atrasa por que nunca chega não.
Ano luz não chega aqui. Que o que ilumina a telha não ilumina a tela da importância de ser alguém. Ano brasil. De palavra que faz ai ai ei ai mas não faz uí.
Palavra brasil de artista falando brasileiro que não

uí uí uí
não coube no you
chega não
uí uí
ai ai
chega não
só parte
nunca chega
cai no meio
do chão
sem chegar
mas caiu
iu iu
fecunda
terra fecunda de ai ai
ninguém leva a sério porque não uí

palavra brasil fica caída na terra e a gente não pode pegar palavra brasil na estante
raiz raiz raiz
raiz raiz raiz

Na estante palavra brasil não vende vezes três vezes quatro europeus mais impostos (ou palavra brasil vendida vendada disfarçada bem direito embalada bem direito de uí uí you palavra brasil a vácuo esparrama em zzzz brazil)

Mas tudo bem que palavra brasil cai no chão e

nóis pega ela...

nóis lava ela...

nóis se alimenta dela...

tem suco que ai
nem you põe a gente de pé

como
como

como
como a palavra brasil

nóis cata as palavrinha brasil caída
sem flutuar sem mercado sem bolsa sem ações sem valor

nóis cata nóis planta nóis germina junto
nóis deixa palavra brasil crescer
nóis cresce junto
nóis morre crescido sem escrevê
uí uí
you you
eu
ai ai
nóis morre crescido sem escrevê
nóis morre crescido sem sem sabê que

ai ai
planta terra
que nem
ai ai ai
eu também
raiz raiz raiz

água

"Na ditadura era proibido homem se vestir de mulher. Então eu comecei a trabalhar de menino. Eu pequenininho, com uma blusinha rosa, fazia números com uma mulata que era vedete. Aí depois a censura liberou e eu voltei a trabalhar como mulher e tô até hoje. Mas na época da ditadura foi complicado." (Eduardo Albarella, Miss Biá, 1939-2020)

Paulino Paiakan, cujo nome de nascimento era Bengororoti, foi um líder indígena caiapó que dizia não ter idade, "porque não fazemos contagem [...] tenho documento, mas com tudo inventado, dia, mês, ano". (Paulino Paiakan, XXXX-2020)

"Medley ao vivo para a roda de funk" (MC Dumel, 1992-2020)

"Vó Bernaldina – mestra e anciã da cultura Makuxi"(Bernaldina José Pedro, 1945-2020)

"Me leva que eu vou/ Sonho meu/ Atrás da Verde-e-Rosa/ Só não vai quem já morreu/ Bahia é luz/ De poeta ao luar/ Misticismo de um povo/ Salve todos orixás/ Quem me mandou/ Estrelas de lá/ Foi são Salvador/ Pra noite brilhar/ Mangueira!/ Jogando flores pelo mar/ Se encantou com a musa/ Que a Bahia dá/ Obá, berimbau, ganzá/ Ô, capoeira/ Jogga um verso pra iaiá/ Caetano e Gil, ô/ Com a Tropicália no olhar/ Doces Bárbaros ensinando/ A brisa a bailar/ A meiguice de uma voz Uma canção/ No teatro opinião" (David Corrêa, 1937-2020)

"O Alô, Daisy começou em 1971, mas eu já estava na Rádio Nacional desde 1952, fazendo novelas da Janete Clair. Faço ao vivo todos os dias, de 11h ao meio-dia. Tem entrevistas, medicina, beleza. Tem fofoca, conto que fulano vai estrear novela. Mas não falo mal de ninguém. Tudo que a TV faz, esses programas para mulheres, eu já fazia no rádio." (Daisy Lúcidi, 1929-2020)

Jesus Chediak como Tiradentes (Jesus Chediak, 1941-2020)

"Uma homenagem para celebrar essa grande artista" (Erika Ferreira, 1980-2020)

"Quem me vê cantando pensa que em todo tempo/ Foi só alegria/ E que nesta vida eu nunca tive motivos pra chorar / Quem me vê cantando nunca imagina/ Que passei noites escuras/ Pensa que minha vida foi viver feliz e só cantar/ Mas não foi bem assim/ O deserto atravessei
Os pés doendo com as feridas dos espinhos/ E quantas vezes eu gritei/ Porque a dor não suportei/ Deus, eu vou morrer neste caminho" (Fabiana Anastácio, 1975-2020)

tema livre

a ingratidão
O DIABO ALEGÓRICO DE JOSÉ DE ANCHIETA

"Ingratidão": devil and allegory in José de Anchieta

Marina Gialluca Domene[1]

Resumo: Não há como se compreender uma trama – seja ela em prosa, em verso ou em cena – sem olhar para suas personagens. E a frequência com que um tipo de personagem figura na obra de um autor pode dizer muito sobre a visão de mundo que ele ou ela busca imprimir em seus textos, sobretudo quando se trata de autores com um objetivo específico. No caso do teatro do padre José de Anchieta, que buscava a catequese tanto de ameríndios quanto de colonos no Brasil do século XVI, a frequência com que o Diabo se apresenta em cena é muito significativa. Dos demônios que ele apresenta, todos eles carregando pecados que o padre-dramaturgo vê cometidos ao seu redor, tanto por brancos quanto por ameríndios, um se destaca. A Ingratidão, em *Na vila de Vitória*, é o único diabo de gênero feminino, mas também é o único diabo que carrega, em si, a carga de uma alegoria. Isso a torna única dentro do contexto da obra do jesuíta, e digna de um estudo mais aprofundado, que é o objetivo deste artigo, produto da minha pesquisa de mestrado.
Palavras-chave: José de Anchieta; Teatro colonial; Teatro brasileiro; Literatura colonial; Diabo; Alegoria.

Abstract: There is no understanding a narrative - be it in prose, in verse or on stage - without looking at its characters. And the frequency with which a certain type appears at the work of an author may say much about the world perspective he or she seeks to imprint in his or her texts, especially when discussing authors with specific objectives. In the case of priest José de Anchieta's drama, in which he sought the catechization of Brazilian natives as well as settlers, how often the Devil takes part in the scene has much meaning. Of all the demons he presents us, all of them carrying sins the playwrighter-priest sees being committed around him, but white men and natives alike, one stands out. Ingratidão, in *Na vila de Vitória*, is the only devil of female gender, but also is the only devil who carries, in herself, the burden of an allegory. That makes her unique in the context of the jesuit's work, and worthy of a deeper study, which is the aim of this paper, a product of my research.
Keywords: José de Anchieta; Colonial drama; Brazilian drama; Colonial literature; Devil; Allegory.

---

1 Mestranda em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: marinagialluca@gmail.com.

introdução

O padre jesuíta José de Anchieta escreveu seu teatro na colônia portuguesa na América ao longo da segunda metade do século XVI. Apesar de humanista em sua formação intelectual, ele tinha a mentalidade do homem medieval por excelência. Sua obra teatral carregava os valores morais de um dos períodos mais radicais da história da Igreja Católica com um objetivo muito específico: contribuir para a empresa catequética a que a Santa Sé e a Companhia de Jesus se prestaram nos Quinhentos. São-lhe atribuídas doze peças, das quais sete são "autos de enfrentamento", que "envolvem a aparição de diabos e a explicitação cênica do conflito entre o Bem e o Mal" (AGUIAR, 1998, p. 33). Isso serve para demonstrar a importância do Diabo dentro da missão religiosa do padre-dramaturgo, bem como da sua visão de mundo.

Essa figura passa a monopolizar o imaginário das culturas ocidentais, de acordo com Jean Delumeau, a partir do fim da Idade Média, e, sobretudo, no início da Idade Moderna (DELUMEAU, 1989, p. 247). É curioso, então, saber que "a teologia, até o final do século XIII, não tinha dado muita atenção aos demônios" (BOUREAU, 2016, p. 116). De acordo com o demonologista oitocentista Collin de Plancy, sua existência é misteriosa, mas certa. Ele escreve:

> O que sabemos de exato sobre demônios limita-se ao que nos ensina a Igreja: são anjos caídos, que, privados da visão de Deus após sua revolta, só respiram o mal e só procuram ser o mal. Eles iniciaram seu reino sinistro com a sedução de nossos primeiros antepassados; continuam a lutar contra os anjos fiéis que nos protegem, e triunfam sobre nós quando não lhes resistimos com bravura, quando nos esquecemos de buscar apoio na Graça de Deus. (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 281).

Na lógica medieval tardia, tudo o que divergia da Igreja era motivado ou incentivado pelo Diabo, "incorporando, pois, todas as crenças da Antiguidade, amplificado pelo discurso da Igreja, o Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda a parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido" (NOGUEIRA, 2002, p. 42). O jesuíta quinhentista José de Acosta (que influenciou em muito os teólogos seus contemporâneos e posteriores) justifica que

> [...] já que a idolatria foi extirpada da melhor e mais nobre parte do mundo, retirou-se [o diabo] ao mais afastado, e reinou nesta outra parte do mundo, que ainda que em nobreza muito inferior, em grandeza e largura não o é. As causas porque o demônio tanto forçou a idolatria em toda a infidelidade, que apenas se acham gentes que não sejam idólatras, e os motivos para isso são principalmente dois. Um é que ele está tocando de sua incrível soberbia [...]. Outra causa e motivo de idolatria é o ódio mortal e inimizade que tem com os homens[2]. (ACOSTA, 1940, p. 218).

Para este artigo, proponho dirigir o olhar do leitor para uma peça específica, intitulada *Na vila de Vitória*, escrita em português e em castelhano – muitas das peças de Anchieta eram escritas em mais de uma língua. Estima-se que este auto tenha sido encenado em 1586, de acordo com Maria de Lourdes de Paula Machado, ou em 1595, de acordo com o padre Armando Cardoso, na vila que hoje é a capital do estado do Espírito Santo. À ocasião da encenação, escreve Cardoso, é a ação de graças a São Maurício, por cuja graça "a capitania se livrara de terrível epidemia, de seca assoladora e de ataque de índios inimigos e corsários ingleses e franceses" (ANCHIETA, 1977, p. 285). De acordo com Edith Pimentel Pinto, que editou este auto em 1978, esse título não consta do manuscrito (ANCHIETA, 1978, p. 197), mas foi dado pela crítica. Maria de Lourdes de Paula Machado, que editou toda a obra de Anchieta em 1954, divide a peça em três atos, e é este o testemunho que adotarei para minha análise.

Na vila de Vitória traz uma trama relativamente complexa – mais complexa do que a maior parte das peças do padre-dramaturgo. Na trama, três diabos se mostram aos olhos da plateia. Dois deles são Satanás e Lúcifer, que pretendem derrotar São Maurício e têm personalidades bastante semelhantes a outros diabos no teatro religioso do período. O embate com o santo ganha características bélicas por conta da versão aceita pela Igreja da sua história. São Maurício foi capitão da legião romana de Tebas, formada

2 Tradução livre do original em espanhol: "Mas en fin, ya que la idolatría fué extirpada de la mejor y más noble parte del mundo, retiróse a lo más apartado, y reinó en esta otra parte del mundo, que aunque en nobleza muy inferior, en grandeza y anchura no lo es. Las causas porque el demonio tanto ha esforzado la idolatría en toda infidelidad, que apenas se hallan gentes que no sean idólatras, y los motivos para esto principalmente son dos. Un es el que está tocado de su increíble soberbia [...] Otra causa y motivo de idolatría es el odio mortal y enemistad que tiene con los hombres."

por 6.666 soldados[3], todos cristãos. Em 286, a legião lutou ao lado de Maximiano para reprimir uma revolta na Gália. Após a vitória, o imperador romano ordenou sacrifícios aos deuses em agradecimento, mas a Legião Tebana recusou-se. Maximiano ordenou que a legião fosse dizimada[4]. Após um segundo episódio de desobediência, uma nova ordem de *decimatio* foi emitida, seguida de uma ameaça de extermínio completo da legião. São Maurício, então, inspirou seus soldados com exemplo em seus irmãos de armas já martirizados (ANCHIETA, 2004, vv. 31-35, p. 781). Todos foram decapitados, sem resistência, por soldados de outras legiões. Alguns testemunhos da peça a ser analisada neste artigo apresentam um poema que exalta o "vivo sacrifício com que a Deus" o santo engrandeceu (vv. 54-55, p. 50), pedindo sua intercessão junto a Deus em favor do povo da vila, seus protegidos.

O terceiro diabo é a Ingratidão, que se apresenta na figura de uma mulher feia e grávida. Ela é a única figura diabólica de gênero feminino em todo o teatro anchietano a ter direito de fala. A Ingratidão é, portanto, única, o que a torna digna de ser analisada com maior atenção. Para tanto, abordarei aspectos históricos, teológicos e teóricos, referindo-me aqui a conceitos como o grotesco e a alegoria, bem como a definições encontradas na demonologia, sem os quais se torna difícil a tarefa de analisar um texto literário de maneira adequada.

O teatro de José de Anchieta é pouco lido. Bem sabemos da importância de conhecer o texto literário a ser analisado, mas há certamente a possibilidade de difundir o conhecimento acerca de determinados textos através de discussões críticas. Portanto, para tornar meu artigo mais democrático, no sentido de incluir possíveis leitores que não conheçam o auto *Na vila de Vitória*, e com a licença do leitor, resumirei aqui a trama da peça.

"Na Vila de Vitória" – a peça

O primeiro ato se inicia com uma discussão entre Lúcifer, que fala em

3 Este não é um número de soldados comum entre as legiões romanas.

4 A dizimação, ou *decimatio*, era um procedimento de punição romano em que uma legião amotinada ou covarde era dividida em grupos de dez soldados, que deveriam tirar a sorte entre si. O sorteado seria morto pelos nove sobreviventes por meio de lapidação (ou apedrejamento) ou linchamento.

português, e Satanás, que fala em castelhano. Este se queixa daquele e o amaldiçoa, fazendo uma referência a *Mahoma*[5], Calvino[6], Lutero[7] e *Melantón*[8], e Lúcifer responde com um desafio. Aqui, ele faz uma referência ao primeiro pecado, relatado em Gênesis 3:1-7, quando a serpente levou Eva a comer do fruto proibido, e ela convenceu Adão a fazer o mesmo. Lúcifer também se refere à sua própria queda, referida em Apocalipse 12:7-9, em que há uma breve menção a uma batalha ocorrida antes da Criação. Nela, São Miguel Arcanjo e seus anjos combateram o dragão. Satanás retruca que essas conquistas só foram possíveis graças à sua ajuda, e relata seus feitos em terras brasílicas, e conta que os brancos também querem agradá-lo. Apesar de impressionado, Satanás continua recusando a ajuda de seu interlocutor.

Entram em cena o Mundo e a Carne, que se movem, mas não falam. Lúcifer afirma que estas figuras recém-chegadas são a única ajuda de que precisa para combater e derrotar o santo protetor da aldeia, São Maurício. Os três saem para tentar os homens brancos e Satanás fica para trás, prevendo a derrota do rival. Quando eles voltam, derrotados, Satanás acusa sua arrogância e decide, ele próprio, desafiar o protetor da aldeia. Ele passa a interagir mais diretamente com São Maurício, que inicialmente julga ser grego. A tarefa de levar o santo a negar a Deus (mesmo que da boca para fora) prova-se mais difícil do que o diabo supusera inicialmente. Seus argumentos são rebatidos constantemente, e o santo permanece firme em sua fé. Satanás reconhece a possibilidade de ser derrotado, e de fato o será. Entre os versos 351 e 352, a rubrica indica que São Maurício desembainha sua espada e golpeia Satanás. O diabo tenta pedir a ajuda de Lúcifer, mas ambos acabam expulsos por São Miguel Arcanjo como um guerreiro de Deus. Esta imagem combina com a construída para São Maurício, devido tanto à sua história quanto à formação da Companhia de Jesus, já que fundada por Santo Inácio de Loyola, que fora soldado antes de tornar-se religioso.

---

5 Variante espanhola de Muhammed (em português, Maomé), o último grande Profeta, de acordo com a religião islâmica.

6 João Calvino (1509-1564), teólogo cristão e um dos principais mentores da Reforma Protestante.

7 Martinho Lutero (1483-1546), teólogo cristão e figura central da Reforma.

8 Filipe Melâncton foi aluno de teologia de Martinho Lutero em 1519. É considerado o primeiro sistemático da Reforma.

O Anjo não é anunciado por rubrica, nem tem fala própria. O único sinal de sua presença na cena é o castigo que sofrem Lúcifer e Satanás pela sua espada. Com isso, encerra-se o primeiro ato.

A próxima parte da peça se inicia com personagens diferentes, quase todas de natureza alegórica. Quem entra em cena para desviar o ser humano do caminho de santidade agora é o Espírito da Ingratidão. A primeira a entrar em cena é a Vila de Vitória que, em espanhol, queixa-se da ingratidão dos homens para com Deus e da decadência humana desde o Pecado Original. O Governo, que fala português, entra em cena, como que passeando, sem a princípio reconhecer a personagem que ali já estava. Como ela, ele também chora a decadência humana. É interessante marcar que, neste ato, bem como no primeiro, personagens de línguas distintas conversam e se entendem com facilidade: é quase como se português e espanhol fossem uma só língua e não houvesse obstáculos de compreensão entre elas.

Entretanto, a diferença real entre as duas línguas é apontada pelo próprio Governo, que pergunta à Vila nos versos 524-525, por que ela, sendo portuguesa, fala castelhano, ao que ela responde que é para honrar a seu senhor, Felipe (ANCHIETA, 1954, vv. 521-527, p. 796), dando início a um elogio à obediência civil. O contexto aqui, vale lembrar, é o da união entre as coroas de Portugal e Espanha, o que pode ter gerado tensões entre os portugueses, mesmo fora da capital do Império. A segunda cena do segundo ato, com 322 versos, se encerra com uma reflexão sobre como é natural seguir a lei de Deus, observando que até "selvagens" e pagãos o fazem (vv. 656-660, p. 800). Este é o segundo trecho mais longo de toda a peça. A Vila de Vitória e o Governo saem.

A seguir, a Ingratidão aparece, andando pela cena. Ao contrário do Governo, ela parece estar sempre à espreita. Em seus primeiros versos, ela se apresenta em português como "mãe de pecados" (v. 803, p. 804) e declara que suas ordenações "são as que regem o povo" (v. 814, p. 804). Depois dela, entra uma personagem que a rubrica apresenta como "um castelhano do Rio da Prata, por embaixador" (ANCHIETA, 1954, p. 805), que começa a criticar a plateia por sua falta de gratidão a Deus e acusa os portugueses de vaidade. O Embaixador está em disputa com os capixabas pela posse das relíquias de São Maurício. Ele se benze contra a Ingratidão quando a vê, num nítido rebaixamento cômico, e ela tenta assustá-lo. Pergunta-lhe, em tom zombeteiro, se ele é porta-bandeira do rei (vv. 886-887, p. 806) ou capitão

que tenha fugido covardemente (vv. 888-894, p. 807), ao que o Embaixador responde que é "valente soldado"[9] (v. 898, p. 807) e ameaça a Ingratidão com sua espada, no nome de Jesus. Ele continua criticando os portugueses, e ela reage com violência. O Embaixador mantém sua posição, preferindo morrer pela justiça.

É só então, no verso 959, que a Ingratidão se apresenta ao seu rival e eis que o embate entre os dois torna-se mais intenso. Aqui, percebe-se que o Embaixador é menos suscetível aos ataques da Ingratidão do que outras personagens humanas de Anchieta o são contra os demônios que as atormentam. Ainda assim, a "gestação" dela o espanta. Ele a chama de "monstro" (v. 1024, p. 810) e "moura encantada"[10] (v. 1028, p. 811). A Ingratidão diz que o pecador que torna a pecar sofrerá a mesma pena que teria sofrido antes do perdão, "porque quebrou o contrato" (v. 1082, p. 812). Quando o Embaixador diz que não foi assim que ouviu, ela fala espanhol com fortes corruptelas portuguesas (vv. 1086-1088, p. 812).

Chegam à cena Vitor e dois outros companheiros de São Maurício, que vêm em defesa do Embaixador em seu combate contra a Ingratidão. Em seu ensaio, *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*, Milton João Bacarelli comenta:

> A intervenção da Virgem, que luta com o demônio, vencendo-o e expulsando-o, é uma constante nos mistérios medievais. Anchieta usa essa técnica frequentemente, utilizando – o que não deixa de ser uma novidade – não apenas a Virgem como "Deus ex-machina", mas também a figura de outros santos. (BACARELLI, 1976, p. 96).

Dos três recém-chegados, Vitor é o único que fala, e o faz em espanhol. Aqui cabe mais um comentário a respeito da origem histórica das personagens postas em cena por Anchieta. Vítor não fazia parte da Legião Tebana, da qual São Maurício era membro. Ao contrário do santo, este companheiro não era um soldado. Lothar Hessel e Georges Raeders escrevem que ele, ao passar pelo local onde os soldados cristãos eram mortos por seus companheiros pagãos, teria sido convidado a participar do massacre. Foi tão avesso à ideia "que despertou suspeitas de ser cristão e foi morto" (HESSEL; RAEDERS, 1972, p. 69).

9 Tradução livre do original em espanhol: "valiente soldado"
10 Tradução livre do original em espanhol: "mora encantada".

Quando Vitor pergunta ao Embaixador o que sugere que seja feito, o Embaixador responde-lhe que devem ir embora, levando as relíquias para o Rio da Prata, ou matar a Ingratidão (vv. 1175-1183, p. 815), ao que Vitor responde acusando os paraguaios de serem pecadores. Com isso, decide que os paraguaios tampouco as merecem, e o Embaixador prefere ficar onde elas estão a voltar para a sua terra. Antes de ir embora, a Ingratidão mais uma vez atormenta o Embaixador, que é consolado pelo recém-chegado.

Os cinco saem de cena, dando lugar mais uma vez à Vila de Vitória e ao Governo, que falam de seu alívio e o segundo exorta a primeira a buscar a São Maurício em oração, "com devoção verdadeira e grande fé" (vv. 1276-1277, p. 818), e do Temor e do Amor de Deus, prestes a chegar.

Ao entrarem em cena, o Temor e o Amor fazem cada um o seu sermão à plateia. O Temor tem maior espaço e alerta a todos contra os perigos do pecado e a condenação ao Inferno, onde "nem a Virgem Madre jamais te poderá ser boa"[11] (ANCHIETA, 1954, vv. 1521-1522, p. 825-828.). Em seguida, o Amor de Deus faz sua prédica, com cerca da metade da duração da pregação anterior, exortando o povo a render-se a Cristo. A Vila toma a palavra, falando de seu consolo e confiança na mudança que há de se dar na vida de seu povo e convidando o Governo, o Temor e o Amor a habitarem sua casa. O convite é aceito, e todos convidam a plateia a um canto de encerramento.

a ingratidão, diabo e alegoria

A terceira e mais importante figura diabólica do auto é a Ingratidão. Antes, porém, de analisá-la, é preciso fazer uma pausa para discutir as outras personagens, de maioria alegórica. Das peças atribuídas a Anchieta, nenhuma é tão carregada de alegorias quanto *Na vila de Vitória*: a Carne, o Mundo, a Vila de Vitória, o Governo, a Ingratidão, o Temor e o Amor de Deus – os dois últimos tendo uma participação mais ativa na peça do que no *Auto de São Lourenço*, por exemplo.

O padre jesuíta Armando Cardoso apresenta uma teoria acerca da origem do Governo e da Vila. Apesar de não haver meios para confirmá-la ou negá-la, é interessante mencioná-la:

11 Tradução livre do original, que diz "ni la Virgen Madre jamás te podrá ser buena".

> Estas duas figuras do auto [o Bom Governo e Vitória] foram inspiradas a Anchieta por dois personagens históricos. Pela morte de Vasco Fernandes Coutinho Filho, que não deixara sucessão legítima, pensaram alguns em anexar à coroa a capitania, pretextando elevação honrosa para a terra. Outros não o queriam de modo algum, considerando-se lesados. Conseguiu-se a custo, com o auxílio dos Jesuítas, principalmente de Anchieta, que o poder viesse às mãos de D. Luísa Grimaldi [Vitória], viúva do falecido, neta do príncipe de Mônaco, (por isso chamada princesa) auxiliada por seu cunhado o capitão Miguel de Azevedo [Bom Governo], casado com D. Luísa Correia, irmã, por parte de pai, mais moça de vinte anos, de D. Grimalda. Todas pessoas excelentes, dirigidas espiritualmente por Anchieta. (ANCHIETA, 1977, pp. 101-102).

Apesar dessa possível origem bastante concreta, ambas as personagens personificam valores ou princípios abstratos. Isso é o que define uma alegoria. Essa figura de linguagem é especialmente comum no contexto do teatro medieval, sobretudo nas moralidades, gênero "onde se figurava a luta do Bem contra o Mal – ou seja – a luta do poder divino com Satanás, sendo os personagens simbólicos, retratados por meio de alegorias" (BORBA FILHO, 1950, p. 97). João Adolfo Hansen define: "A alegoria (grego allós = outro; agourein = falar) diz b para significar a" (HANSEN, 2006, p. 7), classificando-a como modalidade de elocução e ornamento do discurso. Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis define-a de maneira mais direta:

> Personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo). A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca. (PAVIS, 2005, p. 11).

Ambas as definições podem ser aplicadas a este contexto de teatro medieval, sem que uma se oponha à outra. Como veremos na figura da Ingratidão, a alegoria encontra-se presente também no teatro produzido em terras tupiniquins. Sérgio de Carvalho escreve, citando Alfredo Bosi, que "a alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para as massas criada pelos intelectuais orgânicos da aculturação" (CARVALHO, 2015, p. 15).

Isso nos leva a uma discussão colocada por Edith Pimentel Pinto, que caracteriza o Embaixador como uma alegoria em seu trabalho: "[...]

participam seres alegóricos representativos de entidades abstratas, mas de vivência comum (a Vila, o Governo), e uma personagem de consistência física (o Embaixador)" (ANCHIETA, 1978, p. 201). O Embaixador, entretanto, não parece representar nada, senão um castelhano vindo do Rio da Prata na função de embaixador. Suas reações são extremamente humanas, do seu julgamento contra os portugueses:

> Mas suspeito
> que este povo, que está junto,
> não tem mais devoção
> que enquanto dura o sermão,
> e passando-se aquele ponto,
> logo muda o coração.[12] (ANCHIETA, 1954, vv. 829-834, p. 805).

Ao seu pavor diante da Ingratidão:

> Vá o diabo contigo,
> que me fizeste tanto medo![13] (vv. 1238-1239, p. 817).

Além disso, é uma personagem que declara ter profunda devoção, mas obviamente mantém seu status de pecadora, como sugere Vítor nesta fala:

> Olha, irmão, o teu zelo!
> Embora te tenha por bom,
> não penses que é tão alheio
> de justiça, o rei do céu,
> que rege o mundo sem freio.

> Os homens do vosso Rio
> merecem, por seus pecados,

12 Tradução livre do original em espanhol: "Mas barrunto / que este pueblo, que está junto, / no tiene más devoción / que en cuanto dura el sermón, / y pasándose aquel punto, / luego muda el corazón".

13 Tradução livre do original em espanhol: "Vaya el diablo contigo, / que me has hecho tanto miedo!"

> ser de Deus desamparados [...].[14]
> (vv. 1184-1191, p. 815).

Da mesma forma, os diabos presentes nesta peça e em outras não podem tampouco ser considerados alegorias como o quer Edith Pimentel Pinto ao sugerir que a primeira parte da peça seja "puramente alegórica" (ANCHIETA, 1978, p. 198), pois não são personificações de conceitos abstratos. Antes, são demônios, de acordo com Collin de Plancy como "anjos caídos, que, privados da visão de Deus após sua revolta, só respiram o mal e só procuram ser o mal" (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 281).

Há duas outras alegorias, antes de chegarmos à Ingratidão, que precisam ser compreendidas. Ao contrário de todas as outras alegorias da peça, que encontram sua fonte na literatura – se não na de Anchieta, na obra de outros autores do período –, a Carne e o Mundo são baseadas em passagens bíblicas. Estas representações, apesar de estarem a serviço de Lúcifer, não são demônios propriamente ditos.

O apóstolo João escreve: "Não amem o mundo nem o que nele há. Se alguém ama o mundo o amor do Pai não está nele" (BÍBLIA, 1 João 2:15). O Mundo, discutido pelo apóstolo e encenado pelo jesuíta, representa o pecado que corrompeu a Criação no princípio, e que condenou a humanidade ao Inferno. Vale lembrar que, de acordo com a doutrina católica, a salvação faz-se por meio da confissão e da obediência aos dogmas pregados pela Igreja. Portanto, apenas a fé não é suficiente. Por isso, a pregação de Anchieta busca convencer o espectador de seus pecados.

A Carne, por outro lado, é mencionada pelo apóstolo Paulo. "Irmãos, vocês foram chamados para a liberdade. Mas não usem a liberdade para dar ocasião à vontade da carne; ao contrário, sirvam uns aos outros mediante o amor" (BÍBLIA, Gálatas 5:13). Aqui, algumas traduções da Bíblia trazem a expressão "natureza pecaminosa", ao invés de Carne. Este conceito também pode ser entendido pela fraqueza humana mediante o pecado do Mundo.

A única personagem diabólica, em toda a obra de Anchieta, que pode ser caracterizada como uma alegoria é a própria Ingratidão, uma aliada do

14 Tradução livre do original em espanhol: "¡Mirad, hermano, vuestro celo! / Aunque lo tengo por bueno, / no penséis que es tan ajeno / de justicia, el rey del cielo, / que rige el mundo sin freno. // Los hombres de vuestro Rio / merecen, por sus pecados, / ser de Dios desamparados [...]".

demônio, representante de todo o mal do mundo. De acordo com Armando Cardoso, ela é "apresentada como uma bruxa a remexer, numa suja panela, toda espécie de caldos de discórdia, contra os quais nada valem Governo, Ordenações e festas de estudantes piedosos" (ANCHIETA, 1977, p. 103).

Ela entra em cena declarando-se a "mãe de pecados" (ANCHIETA, 1954, v. 803, p. 804). É interessante notar que, para a maioria dos diabos que se declaram motivadores de pecados na obra de Anchieta, estes feitos pouco lhes valem durante a ação. Aqui, entretanto, a "maternidade" da Ingratidão volta à tona diversas vezes ao longo da peça. Ela mesma fala "do mau leite, que" lhes dá (v. 948, p. 808). Declara ter engravidado primeiro de Lúcifer, "quando quis tamanho ser / como Deus, eterno rey, / e ter supremo poder" (vv. 1003-1005, p. 810); depois, do "ingrato padre Adão" (v. 1008, p. 810).

O Embaixador a amaldiçoa. Ele diz:

> O diabo que te leve,
> velha má repreendida!
> Para que estás grávida,
> e que a gravidez te move
> a fazer tanta salada.[15] (vv. 991-995, p. 810).

Ela explica que cada novo pecado, que é um novo ato de ingratidão contra o Criador e contra Cristo (vv. 1059-1063, p. 811), leva-a a engravidar novamente, sem que ela dê à luz jamais, graças à infinita sequência de pecados à qual Adão deu origem. A alegoria Ingratidão se apresenta aqui em todo o seu significado, dando sentido à pregação de José de Anchieta. O valor moral que o auto pretende ensinar é bastante abstrato: a ideia de que o pecado é fruto do desprezo pelo amor de Deus e pelo sacrifício de Cristo, e que o fiel grato ao Criador é aquele que não peca. A Ingratidão é o sentimento responsável por todo e qualquer desvio de conduta.

É importante enxergar nesta fala "toda uma tradição dramática medieval sobre o pecado de Adão e a ingratidão humana. A estrutura reflete influência da técnica do teatro de Gil Vicente, apresentando, em forma alegórica, a maior parte dos personagens" (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 269). De mais

15 Tradução livre do original em espanhol: "El diablo que te lleve, / ¡mala vieja regañada! / Parece que estás preñada, / y que la preñez te mueve / a hacer tanta ensalada".

a mais, o discurso, apesar e para além de sua carga de sentido alegórico, também sugere um caráter promíscuo, ao qual retornaremos mais adiante.

Ao contrário de outras peças anchietanas, em que cada diabo era comparado a um animal diferente, em *Na vila de Vitória* é somente a Ingratidão que é caracterizada de maneira animalesca. O Embaixador chama-a "avestruz" (v. 864, p. 806), "dragón" (dragão; v. 878, p. 806), "basilisco" (v. 880, p. 806), "sierpe tan ponzoñosa" (serpente tão venenosa, v. 1111, p. 813) e "maldita raposa" (v. 1114, p. 813). Além do caráter temível, Leodegário Amarante de Azevedo Filho afirma que Anchieta tentaria "ridicularizar a figura da Ingratidão, para que o povo possa abominá-la" (AZEVEDO FILHO, 1996, p. 266).

Essas imagens e descrições da Ingratidão não estão isoladas na arte, mas pertencem a uma tradição do grotesco, que nasce de um período em que a guerra, a peste, a fome e o radicalismo religioso desembocam na válvula de escape do cômico, do riso. Não é, entretanto, o riso lúdico, leve e divertido. Antes, trata-se de "um riso desabrido, cacofônico, contestatório, amargo, infernal – o riso dos alegres esqueletos da dança macabra. Não se ri mais para brincar, mas para não chorar, e os ecos desse riso estão à altura dos medos experimentados" (MINOIS, 2003, p. 242). Neste momento, tudo vira motivo de chacota, até os mais elevados assuntos da Igreja. O alto passa a ser explicado pelo baixo e "o nobre e o vil procedem dos mesmos mecanismos" (MINOIS, 2003, p. 158), produzindo um efeito cômico exacerbado que tenta aliviar o medo, fazendo com que se ria do próprio medo. Essa relação entre riso e medo constitui o motor do grotesco, cuja estética, "de acordo com [Victor] Hugo, podemos dizer que seja até certo ponto a estética do monstruoso"[16] DANOW, 1995, p. 312) que é, para Enrico Castelli, a tentação mais terrível (CASTELLI, 2007, p. 88). O grotesco volta-se para a representação do que é indescritivelmente feio. O Diabo, certamente, é o que há de mais feio, de mais monstruoso e de mais aterrador no imaginário católico neste período. Jacques Voisenet reconhece que "qualquer animal pode, num ou noutro momento, sofrer a influência nefasta do demônio, representá-lo ou encarnar os principais vícios e falhas"[17] (VOISENET, 2000,

16 Tradução livre do original em inglês: "in accord with Hugo, we may say that the aesthetics of the grotesque are to a certain extent the aesthetics of the monstrous".

17 Tradução livre do original em francês: "N'importe quel animal peu, à un moment ou à un autre, subir l'influence néfaste du démon, le représenter ou incarner les principaux vices et défauts [...]".

p. 312), servindo assim também a esse propósito, a essa tentativa, como se vê na fala do Embaixador citada acima.

Os animais servem também para marcar a aparência terrível da personagem, que é trazida à tona constantemente pelo Embaixador. Ele, embora dizendo-se soldado valoroso, como mencionado no breve resumo da trama da peça, não deixa de admitir seu próprio medo diante da visão diabólica da Ingratidão, confessando:

> Oh! que medo me puseste!
> não bastara um esquadrão
> para fazer o que fizeste
> porque todo me moveste
> com tua tão feia visão.[18] (vv. 872-876, p. 56).

Sendo ele cristão fiel, seu medo é justificado pela crença religiosa, e o caráter diabólico da Ingratidão se apresenta quando ele diz que não é à toa que ela o assusta, e pergunta-lhe: "Dize-me, onde te criaste? / És Satanás e contraste / de toda a santa fé?"[19] (vv. 955-957, p. 58), ao que ela responde:

> Bem à mão...
> sou a velha Ingratidão
> que todo mundo cerquey,
> toda a terra conquistei,
> sou mais antiga que Adão
> que em Lucifer comecey. (vv. 958-963, p. 58).

O Embaixador também compara a Ingratidão às feiticeiras (vv. 1091-1094, p. 812) de Alcalá de Henares, cidade espanhola com grande número de processos inquisitoriais contra pessoas acusadas de bruxaria no século XVI. Ela retruca:

---

18 Tradução livre do original em espanhol: "Ox! que miedo me pusiste! / no bastara un escoadrón / para hacer lo que hiciste / porque todo me moviste / con tu tan fea vision".

19 Tradução livre do original em espanhol: "Dime, donde te criaste? / eres Satan y contraste / de toda la santa fé?"

> Elas aprendem de mim,
> que faço grandes sermões
> e lhes ensino orações,
> que elas semeiam por i,
> com muitas superstições. (vv. 1095-1099, p. 813).

A perversão da religiosidade católica era, para o clero do Quinhentos, uma verdadeira ameaça. A heresia vem, de acordo com a Bíblia, com a aparência de Santa Doutrina: o lobo devorador em pele de ovelha (BÍBLIA, Mateus 7:15). É o que esta aparição diabólica parece ensinar às mulheres espanholas.

Quando o Embaixador, após o início do seu embate contra a Ingratidão, torna a criticar a falta de devoção dos habitantes da vila, sua adversária os defende e diz que "não faltará / alguma pá de forneira!" (vv. 936-937, p. 808), em uma nítida ameaça à vida dos castelhanos presentes. A pá de forneira pertenceria a Brites de Almeida, também conhecida como a Padeira de Aljubarrota, tida como heroína portuguesa na luta contra os castelhanos, que, em 1385, consolidou D. João I como rei de Portugal. Após a derrota do exército castelhano, a padeira da lenda teria saído de casa para ajudar nas escaramuças que ocorriam nas redondezas. Ao retornar, teria encontrado sete soldados inimigos escondidos dentro de seu forno, que fingiram não entender suas ordens de rendição. A reação da mulher, de acordo com a lenda, foi golpeá-los com sua pá, matando-os.

Armando Cardoso classifica esta fala como uma "isenção grande de Anchieta espanhol diante de nacionalismos exaltados" (ANCHIETA, 1977, p. 318), entretanto não parece ser este o caso: quem faz esta ameaça é a Ingratidão, uma figura diabólica e assustadora, que, como vimos em trecho de Collin Plancy citado anteriormente, "só respira o mal e só procura ser o mal" (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 281). Logo, ela não pode carregar um discurso moralizante senão como exemplo do que se deve evitar. Ela se coloca contra alguém que critica os pecados cometidos pelos portugueses em solo brasílico e contra todos os seus conterrâneos, através de uma lenda que reforça uma antiga rivalidade entre os dois povos.

Certos fatos históricos e biográficos podem ser úteis para ajudar-nos a compreender de onde José de Anchieta parte, bem como meus motivos para refutar a análise proposta por Cardoso. O padre-dramaturgo nasce a

19 de março de 1534 em San Cristóbal de La Laguna, em Tenerife, nas Ilhas Canárias, até hoje pertencentes à Espanha. Em 1548, é enviado pela família para estudar em Coimbra, em Portugal, onde recebe toda a sua formação intelectual e religiosa, tornando-se Irmão da Companhia de Jesus – é ordenado padre já em solo americano. Após 1580, a divisão entre os reinos de Portugal e Espanha desaparece, com a morte de D. Henrique e a coroação de Felipe II de Espanha como novo rei de Portugal. O diálogo entre a Vila de Vitória e o Governo, no início da peça, discute questões de obediência civil. A Vila justifica que, sendo portuguesa, se expressa em espanhol como para honrar a seu senhor (ANCHIETA, 1954, vv. 521-527, p. 796), Felipe.

Apesar da Ingratidão ser usada para também criticar comportamentos espanhóis, nenhuma das suas posturas em cena pode ser lida em uma chave positiva, pois não o é. Esta fala é violenta e carregada de uma rebeldia contra os espanhóis já apontada em momento anterior da peça, no diálogo entre a Vila de Vitória e o Governo, que elogiam a obediência civil. Também parece ser carregada também de crítica contra essa hostilidade.

Não parece lógico, portanto, dado o contexto histórico e as relações da Companhia de Jesus com a Coroa e o caráter diabólico da Ingratidão, que José de Anchieta usasse uma fala como esta para promover a união entre os dois povos. Antes, seu efeito seria o oposto. É mais provável que, através da própria Ingratidão, Anchieta esteja novamente criticando a desunião entre os povos, conferindo caráter demoníaco ao conflito. Associar um pecado (ou comportamento criticável) ao Diabo é uma técnica já usada no teatro medieval para alertar a plateia a evitar determinadas práticas.

Percebe-se que, ao longo de toda esta troca entre o Embaixador e a Ingratidão, sua agressividade e violência, bem como sua feiura, intimidam o crente. Ele é incapaz de derrotá-la sozinho, como acontece a todas as outras personagens humanas de Anchieta – e de Gil Vicente. O padre-dramaturgo dá a ela caráter demoníaco. "Daí a força", escreve Edith Pimentel Pinto, "com que ela afronta o Embaixador, sem respeito algum pelas altas qualidades que ele apregoa" (ANCHIETA, 1978, p. 212).

A Ingratidão é uma das personagens femininas mais marcantes de Anchieta. Mesmo a Virgem ou Santa Úrsula não conquistam tanto protagonismo dentro da cena quanto ela. Não se trata de uma valorização

da mulher nesta peça, mas sim do contrário. Essa alegoria diabólica, de má aparência, é promíscua, agressiva, ingrata, infiel, mentirosa:

> Por esses traços é possível caracterizar a Ingratidão como um súcubo, figura única no teatro de Anchieta, e central deste que bem pode chamar-se "O Auto da Ingratidão". Sua funcionalidade é básica, para a compreensão do texto e o intermédio jocoso a cargo da Ingratidão, colocado antes do final grave e edificante, constitui característica técnica do auto [...]. (ANCHIETA, 1978, p. 213).

O súcubo é uma categoria de "demônios que tomam a forma de mulheres" (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 819) que supostamente seduziam os homens medievais, levando-os ao pecado. A culpabilização da mulher pelo pecado do homem é fenômeno antigo, bem como a associação da mulher ao Diabo. O judaísmo nos traz Lilith, mito da mulher primordial, anterior a Eva na Criação e que se recusa a ser submissa a Adão, seu companheiro. Essa mesma Lilith ganhará, com o passar dos séculos, ares de demônio sedutor, cuja especialidade é o pecado da luxúria, e que será a primeira dessas associações, tornando-se a soberana dos súcubos (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 543).

É a Ingratidão o primeiro ato de rebeldia contra o Criador, raiz de todo e qualquer outro. É essencialmente feminino, não só em seu próprio gênero ou no de Lilith, mas também no de Eva que, embora fosse mulher submissa a Adão, ainda assim levou-o a pecar, o que a ambos expulsou do Éden.

conclusão

A Ingratidão é apresentada como uma personagem única dentro do contexto da obra de José de Anchieta. E, apesar de talvez não ser única no contexto do teatro religioso medieval, certamente destaca-se. Sua violência e agressividade somente se igualam à sua feiura, da qual podemos ter apenas as descrições que o próprio Embaixador nos dá, tornando-a um exemplo da estética do grotesco, em voga na arte popular do final da Idade Média e do início da Idade Moderna.

Ela não tem um caráter punitivo, e o gênero feminino lhe possibilita ser mais do que uma tentadora. Ela é, em suas próprias palavras, "mãe de pecados"

(v. 803, p. 804), origem de toda forma de rebeldia contra Deus. É sedutora e perigosa, sobretudo para os homens, referindo à culpa da mulher por toda insubmissão humana.

A Ingratidão adquire, portanto, características incomuns aos outros diabos representados no teatro quinhentista. Satanás e Lúcifer não são tanto companheiros seus, e talvez nem sequer seus iguais, pois ela já estava presente quando Lúcifer tornou-se um anjo caído. Os dois são extremamente urbanos e têm os ares de guerreiros, colocando-a em uma posição de destaque – ainda que rebaixada – e tornando-a uma personagem única no rol de demônios escritos por Anchieta.

referências

ANCHIETA, José de. *Poemas – Manuscritos do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi.* Transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, 1954.

_____. *Teatro de Anchieta;* introdução, notas e tradução de Armando Cardoso. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

_____. *O Auto da Ingratidão*: Na vila de Vitória; introdução, notas e tradução de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1973.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a idade média e o barroco.* Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1996.

BACARELLI, Milton João. *Introdução ao teatro jesuítico no Brasil*. In: I Concurso Nacional de Monografias 1976. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

BOUREAU, Alain. *Satã herético:* o nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330). Campinas: Editora Unicamp, 2016.

CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte.* Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

COLLIN DE PLANCY, J. *Dicionário infernal.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

DANOW, David K. *The spirit of Carnival: Magical realism and the grotesque.* Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1995.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente:* 1300-1800 – Uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOISENET, Jacques. *Bêtes et hommes dans le monde médiéval - le bestiaire des clercs du V au XII siècle*. Turnhout: Brepols Publishers, 2000.

Artigo recebido em: 20/12/2019

Aceito em: 06/05/2020

O conceito de Bildung e a formação da literatura brasileira de Antonio Candido: intersecções

The concept of Bildung and the Antonio Candido's Formação da literatura brasileira: intersections

Elvis Paulo Couto[1]

Resumo: Pretende-se refletir sobre o conceito de *Bildung*, não do ponto de vista de uma determinada personagem romanesca, mas como projeto coletivo de construção de uma personalidade literária autêntica e autônoma e como *Leitmotiv* da história do Romantismo brasileiro escrita por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*. Esquematicamente, nossa análise da *Bildung* concentra-se em: 1) formação do caráter nacional representada na literatura romântica brasileira; 2) historiografia crítica do período romântico brasileiro norteada pelo objetivo de esclarecimento dos elementos formativos; 3) impulso de formação de uma crítica literária moderna no Brasil.

Palavras-chave: *Bildung*; Antonio Candido; *Formação da literatura brasileira*; Romantismo.

Abstract: It is intended to reflect on the concept of *Bildung*, not from the point of view of a certain novel character, but as a collective project to build an authentic and autonomous literary personality and as *Leitmotiv* of the history of Brazilian Romanticism written in Antonio Candido's *Formação da literatura brasileira*. Schematically, our analysis of *Bildung* focuses on: 1) formation of national character represented in Brazilian romantic literature; 2) critical historiography of the Brazilian romantic period guided by the objective of clarifying the formative elements; 3) impulse to form a modern literary critic in Brazil.

Keywords: *Bildung*; Antonio Candido; *Formação da literatura brasileira*; Romanticism.

1 Doutorando em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. E-mail: coutoelvis@yahoo.com.br

introdução

A partir da Renascença, quando a cosmovisão e a cultura medievas — centradas, sobretudo, na vida pós-tumular — entram em declínio irreversível, o homem passa a acreditar mais intensamente nas suas potencialidades. Tomando a si mesmo como medida de todas as coisas — a bastante conhecida visão antropocêntrica —, ele deslumbrou-se ante as incontáveis possibilidades de expressão do *eu*, de manifestação da personalidade. Essa maior liberdade de construção do destino individual acentuou-se no interregno entre as Revolução Gloriosa (1688) e Revolução Francesa (1789), que fortaleceram a doutrina liberal e a ideia de que se pode fazer tudo o que esteja em acordo com a lei.

O século XVIII — o século ilustrado em que fermentou o Romantismo — foi marcado pelo padrão ético burguês do aperfeiçoamento da individualidade e da educação voltada à autonomia e à realização pessoal. Na conjuntura da *Aufklärung* alemã, como demonstra Wilma P. Maas (2000, p. 26), o conceito de *Bildung* ganha destaque, começa a ocupar lugar relevante nas discussões de intelectuais como Moses Mendelsohn e Rudolf Vierhaus, significando formação ou, mais propriamente, "construção do caráter do homem", "sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo" (MAAS, 2000, p. 27).

Walter H. Bruford (1975, p. 13-14), autor do livro *The German tradition of self-cultivation*, mostra que o filósofo Wilhelm von Humboldt, retomando o ideal de educação da era helenística — o sistema *paideia* —, bem como noções educacionais de Cícero e Plotino, via a *Bildung* como uma espécie de cultivo do jardim mental, do espírito, baseado no autodomínio, no autoconhecimento e no desenvolvimento autônomo das faculdades. No entanto, diferentemente dos conceitos antigos de formação, a *Bildung* carrega o espírito de seu tempo: trata-se de uma aspiração essencialmente burguesa, posto que fortalece a conquista liberal da liberdade política ao legitimar o aprimoramento das aptidões humanas.

Immanuel Kant (2007, p. 68, grifos do autor) afirmou que "o homem, e, duma maneira geral, todo o ser racional, *existe* como fim em si mesmo, *não só como meio* para o uso arbitrário desta ou daquela vontade." Note-se que o filósofo de Königsberg concebe a autotelia como exercício da liberdade.

A autodeterminação, acompanhada do autoaperfeiçoamento, isto é, do enriquecimento moral e cultural realizado livremente pelo próprio indivíduo, conduz à formação autotélica da personalidade, à exploração de todas as dimensões perceptivas do homem e de toda a sua potência cognitiva, bem ao gosto do tardio processo histórico de aburguesamento da nação germânica.

Na literatura, a *Bildung* como tema aparece, com maior força, nos romances modernos, sobretudo nas obras românticas. Ela representa o anseio de liberdade motivado pela era liberal-burguesa e, devido à importância que adquiriu na Alemanha do final do século XVIII, propiciou a constituição do assim chamado *Bildungsroman*. Este gênero romanesco é reflexo de um contexto específico: "A despeito da situação político-geográfica peculiar da Alemanha, dividida em muitos Estados independentes, traçaram-se planos nacionais de educação nos quais a classe média cultivada tinha papel relevante" (MAAS, 2000, p. 32).

O mais conhecido representante do romance de formação, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, apresenta personagens, conforme salienta György Lukács (2009, p. 582), que vivenciam"o problema" da "relação entre a formação humanista da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa." Trata-se da tentativa de "realização dos ideais humanistas", do resgate algo poético do humanismo em declínio, resgate esse que encontra obstáculos, tais como a "estreiteza da vida burguesa", a "divisão capitalista do trabalho", a "excessiva especialização do ser humano". Apesar da contradição própria ao capitalismo identificada por Lukács — por um lado, a aspiração liberal à autonomia e, por outro, a restrição da liberdade no âmbito da produção da vida material —, o livro VI de *Os anos de aprendizado*, denominado "Confissões de uma bela alma", narra o percurso de uma personagem, inspirada na prima da mãe de Goethe, Susanna von Klettenberg, em direção à renúncia integral dos valores burgueses e à conversão pietista, mais propriamente, ao sistema ortodoxo da seita de Halle (GOETHE, 2009, p. 347-404).

Em suma, o romance de formação ou educação, segundo a definição de Lukács (2000, p. 141) em *A teoria do romance*, é a narração de "um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma [...] intervenção ativa de homens e felizes acasos". Podemos pensar

em obras modelares, como: 1) *Emílio*, de Rousseau (2014), livro em que o preceptor Jean-Jacques orienta a trajetória formativa de seu pupilo Emílio, distanciando-o da corrupção dos costumes que abrolharam com as Luzes; 2) *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe (2011), romance em que o protagonista, perdido numa ilha, concebendo a vida e a sobrevivência *sub specie religionis*, torna-se, com a sucessão das etapas em que aprende autonomamente a transformar a matéria-prima em objetos com valor de uso, um protótipo do *homo oeconomicus*; 3) A *educação sentimental*, de Gustave Flaubert (1959), obra que narra a história de Frédéric Moreau, protagonista cujo processo romântico de formação intelectual e moral é uma coleção de malogros e desilusões.

Pretende-se refletir sobre a ideia de *Bildung* não do ponto de vista de uma determinada personagem romanesca, mas como projeto coletivo de construção de uma personalidade literária autêntica e autônoma e como *Leitmotiv* da história do Romantismo brasileiro escrita por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*. Esquematicamente, nossa análise da *Bildung* concentra-se em: 1) formação do caráter nacional representada na literatura romântica brasileira; 2) historiografia crítica do período romântico brasileiro norteada pelo objetivo de esclarecimento dos elementos formativos; 3) impulso de formação de uma crítica literária moderna no Brasil.

o sentido romântico da "bildung" na literatura brasileira

Antonio Candido (2007), na *Formação da literatura brasileira*, estuda dois momentos da produção literária brasileira, o Neoclassicismo (1750-1830) e o Romantismo (1830-1880), considerados pelo autor dois movimentos cujos escritores que os protagonizaram estiveram imbuídos do desejo de construir uma literatura genuinamente nacional. Embora esses dois estilosnde época sejam caracterizados pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, isto é, sejam marcados, a um só tempo, pela imitação dos padrões europeus e pela expressão da realidade brasileira, Candido (2007, p. 327) evidencia que o período romântico esteve mais vigorosamente interessado em exprimir a cor local, haja vista que foi substancialmente compelido pela Independência político-social do país.

Assim como, geralmente, o *Bildungsroman* é um gênero literário empenhado e interessado em representar, em etapas, a formação do herói, o Romantismo, no Brasil, também foi uma escola direcionada: teve a função pedagógica de construir literariamente o espírito da nova nação. No dizer de Candido (2007, p. 328): "a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação." Os escritores românticos viam-se como preceptores, como encarregados da formação de "um conjunto de manifestações do espírito provando a nossa capacidade e autonomia em relação a Portugal" (CANDIDO, 2007, p. 330). Trata-se de "senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso" (CANDIDO, 2007, p. 328).

Segundo Wilma P. Maas (2000, p. 31-32, grifos da autora), a *Bildung*, na sua origem, era um projeto nacional: "Produtos do otimismo iluminista, [...] os conceitos *formação* e *educação* articulavam-se, nas últimas décadas do século XVIII, ao ideal de uma sociedade afortunada, isto é, à ideia de que da formação e educação dos indivíduos dependia o bem-estar da sociedade." É por essa razão que Schelling, Hölderlin, os irmãos Schlegel, Schiller, Goethe, entre outros expoentes do Romantismo alemão, buscaram expressar o particularismo do espírito germânico em suas obras literárias. Um rol de autores que pôs a *Bildung* no centro de sua reflexão intelectual — mais propriamente, nos termos de Candido (2007, p. 331), "o complexo Schlegel-Staël-Humboldt-Chateaubriand-Denis", foi influência decisiva para o grupo de jovens que se reuniu em Paris, de 1833 a 1836, com a finalidade de criar uma "literatura nova", "de promovê-la, praticando-a *intencionalmente*" (CANDIDO, 2007, p. 329, grifo nosso). Tal grupo era constituído por: "Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, Cândido de Azeredo Coutinho, sob a liderança do primeiro" (CANDIDO, 2007, p. 329).

Foi Hegel quem elevou a ideia da *Bildung* do plano individual para o âmbito do Estado. Segundo José Guilherme Merquior (1991, p. 31), "o maior dos filósofos pós-kantianos [...] transferiu a autotelia de Kant do campo da ética para o campo da política, e da pessoa para o Estado." Nesse sentido, a construção coletiva de uma literatura autônoma seria, em termos hegelianos, a manifestação do Espírito em seu movimento racional de reconciliação consigo mesmo. Frisa Merquior:

> Há liberdade no Estado concebido por Hegel, mas é liberdade racional — não apenas independência de coerção, mas liberdade como um poder em desenvolvimento de realização pessoal, a própria essência da *Bildung* numa elevada versão política. (MEQUIOR, 1991, p. 32).

A formação de uma literatura nacional é um processo artístico de criação inerente à linha evolutiva da História, à vida do Espírito. Trata-se de um ideal partilhado por um grupo de escritores: a expressão estética das consciências individuais é movida pelo desejo de representação de uma maneira particular de ser. A base epistemológica desse procedimento, que visa à emancipação intelectual do país, é eminentemente dialética, como bem notou Candido (2007, p. 332, grifos nossos): "Tendo-se originado [o Romantismo] de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, *é ao mesmo tempo nacional e universal*." Candido teve consciência de que as obras de Gonçalves Dias, José de Alencar, Franklin Távora, Visconde de Taunay, entre outros, somente puderam exprimir matéria nacional porque, para isso, valeram-se das formas e técnicas estrangeiras historicamente acumuladas. *Ex nihilo nihil fit*. A concepção autônoma de uma identidade literária só pode existir como movimento de negação de certos valores, estilos, fórmulas, tendências e temas que integram a história da literatura. No entanto, sabe-se que a inserção, nessa tradição de obras e autores, de um novo modo de representar a vida não pode ser executada expurgando-se totalmente o passado, posto que ele é a norma a ser apreendida antes de ser transcendida. Assim, a dialética do local e do universal foi vista por Candido como sentimento comum aos românticos brasileiros, que a consideravam único modo de realização da *Bildung* no plano literário.

O impulso de rebeldia contra as normas clássicas de composição, em favor da liberdade artística e da afirmação do caráter nacional, conectava espiritualmente os autores românticos: "Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata — afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular" (CANDIDO, 2007, p. 333). Ao mesmo tempo, o desejo de estilização de uma realidade própria — um aspecto universal — resultou na produção de um conjunto de obras bastante diverso no

que concerne ao conteúdo. Trata-se de uma mudança na própria função da literatura, que foi perdendo sua disposição abstrata e generalista para tornar-se forma simbólica capaz transmitir o senso de unidade dos eventos nacionais.

No Brasil, a ruptura com a erudição e o gosto clássicos — fruto da intenção de formar com originalidade a literatura do país recém-descolonizado — foi expressa pelo nacionalismo, que, de acordo com Candido (2007, p. 332), "engloba o nativismo em sentido estrito e já então tradicional em nossa cultura, [...] mais o patriotismo, ou seja, o sentimento de apreço pela jovem nação e o intuito de dotá-la de uma literatura independente." Para concretizar esse objetivo, os autores celebraram: 1) a natureza, "seja como realidade presente, seja evocada pela saudade, em peças que ficaram entre as mais queridas, como 'Canção do exílio' e 'O gigante de pedra', de Gonçalves Dias, '*Sub tegmine fagi*', de Castro Alves" (CANDIDO, 2007, p. 334); 2) a História, com "poemas históricos, como o ciclo do 2 de Junho, o da Confederação do Equador, que inspiraram Castro Alves e Álvares de Azevedo;" e com "poemas da América, tomada no conjunto, objeto de várias poesias de Varela" (CANDIDO, 2007, p. 334); 3) a religião, "concebida como posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido que é propriamente a *religiosidade*" (CANDIDO, 2007, p. 335, grifo do autor); 4) o indianismo, que significou a "busca do específico brasileiro", a "crescente utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e poética", a "identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento plástico" (CANDIDO, 2007, p. 336).

Veja-se que Candido destaca os elementos temáticos e formais que contribuíram com o projeto estético-político de constituição da literatura nacional. Seu trabalho de historiografia crítica descende de algum modo de Herder, o romântico alemão que, nos termos de Carpeaux, "criou o nacionalismo literário." Foi Herder quem "substituiu a uniformidade da estética classicista pela consciência das particularidades nacionais, criou a consciência nacional dos alemães, dos escandinavos, dos eslavos" (CARPEAUX, 2008, p. 1265). Candido deu unidade ao movimento romântico brasileiro, salientando os aspectos formativos, isto é, a maneira específica e voluntária de integrar-se na história da literatura. Há certa aderência do crítico ao ponto de vista daqueles que protagonizaram o Romantismo. Não

se trata de devoção cega à pátria — posto que ele, muitas vezes por meio do juízo baseado no gosto, relega à posição de mediocridade muitos de nossos escritores —, mas de tentativa de estruturar organicamente as produções aparentemente difusas. Ao fazê-lo, é possível notar uma postura que o autor afirma já na introdução de seu livro: "me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos" (CANDIDO, 2007, p. 27). Assim como eles, Candido (2007, p. 27) faz parte da "história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura".

René Wellek ([19--], p. 145) afirma que a unidade do Romantismo, na Europa, se deveu à confluência dos seguintes fatores: "subjetivismo, medievalismo, folclore", que, do ponto de vista prático, se adequaram a este programa estético: "a imaginação para a visão poética, a natureza para a visão do mundo, e o símbolo e o mito para o estilo poético." Os românticos brasileiros valeram-se desses elementos, mas o apelo à manifestação do caráter nacional compeliu-os à idealização de outra fórmula, que não deixa, todavia, de se harmonizar com a europeia. O mito do herói da pátria não podia concernir ao cavaleiro medieval, daí a preeminência da figura do índio.

Desse modo, foi graças à fusão do localismo e do cosmopolitismo que a *Bildung*, no âmbito da literatura, se concretizou. Segundo Candido (2007, p. 404, grifo do autor), a poesia de Gonçalves Dias, "incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova." Tal criação poética original é o resultado de um "*cocktail* de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada", que "nos aparece como construção lírica e heroica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental."

Acha-se, na prosa de José de Alencar, o ponto mais elevado do indianismo: em *O guarani*, há "uma lufada de fantasia, que realiza talvez com maior eficiência a literatura *nacional*, americana" (CANDIDO, 2007, p. 536, grifo do autor); *Iracema* "brota, no limite da poesia, como o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica — realizando o ideal tão acariciado de integrar a expressão literária numa ordem mais plena de evocação plástica e musical" (CANDIDO, 2007, p. 537); no *Ubirajara*, aparece "de novo o Indianismo, desta vez na fase anterior ao contacto do branco e requintes mais eruditos de reconstituição etnográfica" (CANDIDO, 2007, p. 537).

De fato, não se pode negar que a *Bildung* depende, para se realizar enquanto expressão do Espírito, da originalidade. No Brasil, este fator inicialmente surgiu, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1996, p. 36), devido à posição contemplativa, "por parte dos europeus conquistadores", ante estes três elementos: 1) "uma nova flora mais grandiosa e magnífica do que a que os cercara no ambiente primitivo"; 2) "uma fauna, sob todos os aspectos, mais rica e interessante que a europeia"; 3) "nações selvagens desconhecidas até então para eles", com "costumes, tradições, ideias e crenças diversas das suas." Tal perspectiva nativista, na qual o indianismo tem preponderância, ao ser formalizada pelos nossos autores românticos, contribuiu decisivamente para a autonomia literária da jovem nação. Apesar de haver muito criticado o indianismo, diz Sílvio Romero (1903, p. 157) sobre ele: "foi uma palavra de guerra para unir-nos e fazer-nos trabalhar por nós mesmos nas letras."

Porém, como toda *Bildung* é um ideal — um percurso idilicamente planejado e, na maioria das vezes, malogradamente percorrido —, talvez Candido devesse ter enfatizado com mais vigor o caráter inverossímil de nossa fabulação indianista. Na verdade, os primeiros indianistas brasileiros foram os neoclássicos José Basílio da Gama e Santa Rita Durão, cujos poemas épicos tão conhecidos — respectivamente, *Uraguai e Caramuru* — "pecam", na visão de Sérgio Buarque (1996, p. 39), "pela inexatidão com que são pintados os caracteres étnicos de nossos selvagens e, principalmente, pela adulteração com que são pintados fatos históricos." No que tange aos mais notáveis indianistas românticos, Gonçalves Dias e José de Alencar: "intentaram poetizar uma raça cuja vida não tem poesia, exagerando sobremodo suas qualidades e atenuando seus defeitos" (HOLANDA, 1996, p. 40).

em busca dos elementos formativos

A crítica literária moderna nasceu com o Romantismo. Para os primeiros românticos alemães, o seu conceito, segundo a definição de Walter Benjamin (2002, p. 72), era este: "Crítica é [...] como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma." É sabido que, além de auxiliar o descortínio da reflexão inerente a uma linguagem estilisticamente

elaborada, a crítica romântica, em geral, tinha forte pendor nacionalista e, portanto, contribuía para a construção de uma imagem idealizada dos costumes e das tradições de determinado país. Isso não significa que era destituída de orientação teórico-científica; ao contrário, recebeu a marca cientificista do século XVIII — sobretudo na França —, embora não tenha prescindido de juízos baseados no gosto pessoal, de impressionismo.

No Brasil, de acordo com Candido (2007, p. 635), ela foi "de certo modo a consciência da literatura, o registro ou o reflexo das suas diretrizes e pontos de apoio." Sem assumir uma postura patriótica, chegando mesmo a dizer que "a nossa literatura é pobre e fraca", Candido (2007, p. 11) dá continuidade ao projeto romântico de edificar a consciência literária do Brasil e, para isso, tende a extrair da massa heterogênea de nossa produção artística as obras que, a um só tempo, exprimem o espírito de nossa nação e forjam uma maneira de representar autêntica *vis-à-vis* a história da literatura.

No fundo, vê-se que o elã das modulações historiográfico-críticas, na *Formação*, resulta da busca contumaz dos elementos espirituais da *Bildung*, postura intelectual igualmente incorporada pelos idealizadores do Romantismo A. W. Schlegel e Madame de Staël. Tal busca é motivada por uma tomada de posição ética em favor da modernidade literária. Já no início do século XVIII, o conceito de formação, que outrora esteve atrelado aos valores humanistas da Renascença, à reverência panegírica ante a mitologia greco-latina, à ilustração clássica da aristocracia, transfigurou-se paulatinamente: foi-se adequando ao gosto burguês.

A. W. Schlegel (1814, p. 11-12) viu com entusiasmo o declínio do eruditismo, isto é, a autoridade incontestável dos modelos antigos e a crença no valor estético superior da imitação dos gregos e romanos. Para o autor, o desvio da norma clássica não é decadência nem barbarismo, mas tentativa louvável de igualar-se aos antigos pela plasmação de uma literatura original e dotada de caracteres nacionais. Madame de Staël (1864, p. 144-148), na mesma esteira reflexionante do escritor alemão, teve consciência de que a literatura moderna — ou seja, romântica — possui legitimidade incontroversa e função decisiva no alargamento do conceito de representação da realidade: a mimese clássica iluminava o destino do homem, de modo que as ações por ele desempenhadas nas diferentes etapas de sua vida eram preeminentes; a mimese moderna, por outro lado, coloca em questão menos as ações do que os sentimentos humanos, decorrência da hegemonia das forças

providenciais. Em suma: assistiu-se ao desfibramento da exposição de peripécias em nome da iluminação da alma aflita.

Gonçalves Dias foi um dos autores do Romantismo que melhor soube equacionar esses aspectos renovadores da arte literária, sem romper integralmente com as formas consagradas pelo panteão do gosto clássico; noutras palavras: tornou-se um modelo para as gerações futuras porque logrou, sobretudo, a harmonia. Candido (2007, p. 409) nele encontrou o equilíbrio entre a expressão do nativismo, do sentimento brasileiro, e o tratamento dos temas universais; notou em sua poesia a capacidade "de integrar as manifestações da nossa inteligência e sensibilidade na tradição ocidental", de modo a enriquecer "esta tradição, ao lhe dar novos ângulos para olhar os seus velhos problemas estéticos e psicológicos." Eis o protótipo da formação perseguido por Candido: absorção dos monumentos estéticos imperecíveis do passado — apoio nos ombros dos autores mortos — para então alcançar a sensação do novo, que implica, em alguma medida, a renovação, a crítica, a revisão e, sobretudo, a busca da universalidade das formas culturais brasileiras.

Veja-se como, no excerto final do poema "O mar", de Gonçalves Dias (1870a, p. 151), assoma a poesia já formada, isto é, aquela cuja beleza toca o homem sem adjetivos:

> Mas nesse instante que me está marcado,
> Em que hei de esta prisão fugir p'ra sempre
> Irei tão alto, ó mar, que lá não chegue
> Teu sonoro rugido.
> Então mais forte do que tu, minha alma,
> Desconhecendo o temor, o espaço, o tempo,
> Quebrará num relance o circl'o estreito
> Do finito e dos céus!
>
> Então, entre miríades de estrelas,
> Cantando hinos d'amor nas harpas d'anjos,
> Mais forte soará que as tuas vagas,
> Mordendo a fulva areia;
> Inda mais doce que o singelo canto
> De merencória virgem, quando a noite

Ocupa a terra, — e do que a mansa brisa,
Que entre flores suspira.

Para Candido (2007, p. 410), a força desse poema — demonstração de que a poesia brasileira transcende o exotismo — provém das seguintes competências gonçalvinas: 1) "capacidade de organizar as sugestões do mundo exterior, num sistema poeticamente coerente de representações plásticas e musicais"; 2) "o misterioso discernimento do mundo visível, que leva a imaginação a criar um mundo oculto, inaccessível aos sentidos, apenas ao alcance de uma percepção transcendente e inexprimível das cores, sons e perfumes"; 3) "capacidade de criação poética" que "corresponde a um esforço de seleção criadora, a uma felicidade de achados poéticos impossíveis de ocorrer constantemente". Perceba-se que o elemento paisagístico natural — o mar —, cuja opulência despertou encantamento em nossos descobridores, representa apenas a camada superficial do fenômeno que se quer descrever, constituindo ponto de partida para que se realize a associação inaudita dos seres do mundo sensível. Assim, desvela-se o mundo inteligível tal como concebido pela imaginação poética, pela sensibilidade gonçalvina de exprimir uma realidade que transcende a aparência e o devir. Em essência, Candido enfatiza que a beleza do poema decorre de sua disposição universal para estimular a percepção humana.

No poema "Leito de folhas verdes", que prima pela revivescência do indigenismo, há a "tentativa de adivinhar a psicologia amorosa da mulher indígena pelo truque intelectualmente fácil, mas liricamente belo, de [...] alterar apenas o ambiente e certos detalhes de uma espera sentimental doutro modo indiscernível da tradição lírica" (CANDIDO, 2007, p. 411):

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
A voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.
Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

> [...]
>
> Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
> À voz do meu amor, que em vão te chama!
> Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil
> A brisa da manhã sacuda as folhas! (DIAS, 1870b, p. 12-14).

Trata-se, para Candido (2007, p. 411, grifos do autor), de "poesia admirável, das mais altas do nosso lirismo, verdadeiro compêndio daqueles *talismãs poéticos*, de que fala Henri Bremond". O apogeu resulta da positividade da figura indígena, que embasa a composição poética; porém, esse símbolo da cultura nacional não deixa de harmonizar-se com os valores românticos europeus, dando aos versos um eflúvio estrangeirizante de que depende o alcance do significado universal. Veja-se que a simbiose entre a psicologia e a natureza é um tema — importado — que permite a criação por intermédio do raciocínio dialético do local e do cosmopolita:

> A técnica de composição obedece a duplo movimento, que, de um lado, justapõe os detalhes da natureza como elementos de expressão psicológica; de outro lado, os vai combinando ao discurso amoroso, elaborado, porém, em torno de imagens naturais. (CANDIDO, 2007, p. 411).

Em síntese, como é possível notar nos juízos de Candido, a plena formação da poesia brasileira está intimamente ligada à sua capacidade de comunicar esteticamente, isto é, de modo estilisticamente elevado, os problemas espirituais do homem eterno em sua busca incansável da verdade. Ademais, essa parece ser, em grande medida, a função da lírica.

a formação da crítica moderna

Uma terceira maneira de compreender o conceito de *Bildung* na *Formação da literatura brasileira* é buscando-se verificar em que medida essa obra contribui para a formação de uma crítica moderna — ainda que dentro do gênero historiográfico — no Brasil. Por crítica moderna entende-se o equilíbrio razoavelmente feliz entre as duas principais tendências investigativas com as quais obrigatoriamente a teoria literária tem de lidar:

o historicismo característico do século XIX e o esteticismo que marcou o século XX. Essa última corrente, que engloba, de modo geral, o formalismo eslavo, o estruturalismo francês e o *new criticism* anglo-americano, é por muitos autores considerada mais refinada e epistemologicamente mais penetrante que o método histórico, dado o seu enfoque exclusivo do texto, isto é, das componentes composicionais, linguísticas, estilísticas e técnicas. No entanto, estamos convictos, devido à miríade de teorias a respeito da natureza da obra literária a que assistiu o século passado, também pela perspicácia e sapiência ensaística de filósofos do talhe do jovem Lukács e de Theodor W. Adorno, de que a forma literária e o contexto histórico se interpenetram dialeticamente.

Candido presenciou o declínio da concepção historicista, cujo pendor para o exame das relações causais entre as obras e para a explicação da gênese sócio-histórica do fenômeno literário passou a ser visto — sobretudo depois da revisão do método histórico realizada por Dilthey, na Alemanha, e por Croce, na Itália, — como excrescência teórica. Isso porque, por exemplo, a confiança de Sainte-Beuve no poder revelador da biografia dos autores, de Taine na influência do meio, da raça e do momento histórico, de Gustave Lanson na objetividade das informações conjunturais, obnubilou, parcialmente, a especificidade dos objetos estéticos, muitas vezes deformando-os numa atitude cientificista. Ao mesmo tempo, Candido viu vigorar a revolta contra a abordagem positivista, determinista e naturalista do texto; no fundo, tratava-se de reação contra a inclinação romântica à dissolução da fronteira entre arte e História.

Antes essas metodologias aparentemente contraditórias, revogando a ortodoxia que lhes é inerente, Candido (2007, p. 31) formula o próprio método: a *Formação* "procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética." Tenciona-se, desse modo, *formar* — por meio do equilíbrio entre opostos — a crítica moderna no Brasil:

> A tentativa de focalizar a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. (CANDIDO, 2007, p. 31).

Como todo ideal, a formação de uma crítica que seja capaz de explicar integralmente a obra não se concretiza plenamente, mas evita incorrer em reducionismos em nome do espírito de síntese (em geral, apreciado por críticos dialéticos):

> Uma crítica equilibrada não pode [...] aceitar [...] falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas. (CANDIDO, 2007, p. 31).

Analisemos a atitude crítica de Candido em face da complementaridade entre a terceira e a oitava estrofes do poema "Leito de folhas verdes", de Gonçalves Dias (1870b, p. 13):

> Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
> Já solta o bogari mais doce aroma!
> Como prece de amor, como estas preces,
> No silêncio da noite o bosque exala.
>
> [...]
>
> Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
> Já solta o bogari mais doce aroma;
> Também meu coração, como estas flores,
> Melhor perfume ao pé da noite exala!

Antes de iniciar propriamente o estudo formal, perfazendo uma espécie de *close reading* (arquétipo do esteticismo), Candido (2007, p. 408) esclarece os elementos extra-artísticos que envolvem a criação desses versos: "Diferente de Magalhães, ou dos portugueses Garrett e Castilho, [...] Gonçalves Dias é plenamente romântico, e o que há nele de neoclássico é fruto de uma impregnação de cultura e de sensibilidade". Continua o crítico: "no terreno das influências literárias, que sofreu de perto, a sua originalidade fica ressalvada pela superioridade com que as fecundou" (CANDIDO, 2007, p. 408-409). A essa visão exterior do fato literário, Candido (2007, p. 412,

grifos do autor) funde a perspectiva interna: "A flor do tamarindo, aberta *há pouco*, indica as primeiras horas da noite; o *jaz* entreaberta denota fato consumado, e dessa diferença decorre o sentimento de fuga do tempo, que vai dispersando, primeiro o perfume das flores, em seguida o do próprio coração." O mais interessante é constatar como o crítico descortina o conteúdo na observação da modulação formal, sem a necessidade de recorrer a conceitos exógenos: "Refiro-me à utilização sistemática dos verbos de movimento para manter o deslizar sutil das horas e o doloroso amadurecimento interior: mover, correr, ir, girar, perpassar, acudir" (CANDIDO, 2007, p. 412).

É relevante notar como, de fato, Candido, para concretizar o ideal de formação de uma crítica harmonizadora da tradição histórica com as correntes de orientação formalista, vê-se compelido a superar as debilidades dos métodos historiográficos que figuravam, na primeira metade do século XX, como modelos de informação correta e bom gosto: as obras historiográficas de José Veríssimo e Sílvio Romero. Palmilhando os caminhos percorridos por Sainte-Beuve, Brandes, Brunetière, Taine, Herder, entre outros, esses críticos, fascinados pelo cientificismo de sua época, estavam muito apegados ao vínculo entre história natural e história do espírito, vínculo esse que fora cautelosamente depreciado por Windelband, Rickert, Xenopol, entre outros.

Candido (2006, p. 166-167), em *O método crítico de Sílvio Romero*, sua tese de livre-docência, mostra que o método determinista do polímata da Escola de Recife tolhia a natureza da obra literária: "A aplicação do determinismo à literatura era uma consequência que não podia tardar. A sua forma mais perfeita e feliz, a tríade tainiana, parecia acorrentar a expansão, até aí caprichosa, do espírito humano a um sistema de nexos causais e determinantes inelutáveis." A literatura brasileira era pelo crítico submetida a um esquema que forçosamente a concebia como produto de fatores externos: "A nossa literatura, para ele, é devida a quatro fatores: meio geográfico, raças, influência estrangeira e, em seguida, tradições populares" (CANDIDO, 2006, p. 167).

Diante desse problema epistemológico, que de certa forma escamoteia o que é essencial nos estudos literários — o gênio individual e a singularidade da obra —, Candido plasma uma fórmula que, embora já apareça mais ou menos delimitada na *Formação*, recebe definição mais exata no primeiro

capítulo de *Literatura e sociedade*, intitulado "Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento". Aí, propõe-se que a apreensão da totalidade da obra é lograda fundindo-se:

> [...] texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1975, p. 4, grifos do autor).

Portanto, não basta emparelhar as notações de estrutura e as referências externas, numa espécie de abordagem paralelística, mas verificar em que medida os fatores extratextuais são indispensáveis à constituição da estrutura. Essa posição metodológica, com efeito, marcou a transição da crítica brasileira para o seu período de maturidade.

conclusão

Almejou-se, aqui, verificar em que medida o conceito alemão de *Bildung* esclarece a natureza do processo historiográfico-crítico da *Formação da literatura brasileira*; concomitantemente, foi possível mostrar que a obra maior de Antonio Candido contribui para o alargamento semântico desse ideal ilustrado, burguês e romântico de formação, que é dialeticamente individual e histórico. Individual porque a *Bildung* é um educar-se a si mesmo que depende de uma vontade endógena e não se restringe à educação formal, universal e impositiva, mas a uma educação autotélica, voltada, sobretudo, à autodeterminação do sujeito e à liberdade no sentido amplo, ainda que dentro dos limites do Estado liberal. O conceito também é histórico, como bem demonstra Reinhart Koselleck (2012, p. 53), pois vincula essa inclinação pessoal às atividades culturais de uma comunidade ou uma nação, de modo que possa abrolhar uma cultura social.

Muitos críticos brasileiros consideraram questionável — até mesmo imprópria — a perspectiva sob a qual é escrita a *Formação*[2]. Por que

2 Relevantes questionamentos sobre o método crítico da *Formação* foram feitos por Abel Baptista

somente os neoclássicos e os românticos se empenharam para formar a nossa literatura? Trata-se de uma questão bastante incisiva se se tomam como modelos de história literária as obras de José Veríssimo e Sílvio Romero, posto que o projeto desses autores de unificar as nossas letras, desbastando-as para identificar as fraquezas e exaltar as grandezas, propende à completude. Todavia, o conceito de *Bildung* pode abrandar a querela, uma vez que, desde Herder e Hegel, seu conteúdo tem significado histórico: a autodeterminação dos autores de um dado país, o seu desejo de construir a literatura nacional — dotada de caracteres próprios —, conduz à reconciliação racional do Espírito consigo mesmo; noutros termos, a produção coletiva de bens culturais resultantes do ideal da *Bildung* é um processo inexoravelmente histórico. Logo, aquilo que Candido (2007, p. 25) chama de sistema — "a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, [...] que liga uns a outros" — nada é senão um conceito de formação que se refere à *Geistesgeschichte* ou história do Espírito.

É bom frisar que a articulação entre autores, obras e público tem de ser funcional para dar vida à formação, isto é, tem de ter a função de emancipar espiritualmente o país, além de fortalecer os laços intelectuais da classe ilustrada. Como ficou evidente, para Candido, o Arcadismo e o Romantismo foram escolas direcionadas a incrustar sua marca na História, pois seus membros estiveram *conscientes* de seu papel político, rompendo com a atitude de nossos primeiros expoentes da literatura colonial de manifestarem-se isoladamente, embora seja indiscutível a qualidade estética das obras de Gregório de Matos e Antônio Vieira.

referências

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*: ensaios de curso de literatura brasileira. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

(2005), Afrânio Coutinho (1981) e Haroldo de Campos (1989).

BRUFORD, Walter Horace. *The German tradition of self-cultivation: Bildung from Humboldt to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento. In: _____. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975. p. 3-15.

_____. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos, 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.* Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé.* Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

DIAS, Gonçalves. *Poesias.* 5. ed. Rio de Janeiro; Paris: Garnier; E. Belhatte, 1870a. (Tomo primeiro).

_____. *Poesias.* 5. ed. Rio de Janeiro; Paris: Garnier; E. Belhatte, 1870b. (Tomo segundo).

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental:* história de um moço. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Originalidade literária. In: _____. *O espírito e a letra:* estudos de crítica literária I, 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 35-41.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. Sobre la estructura antropológica y semántica de Bildung. In: _____. *Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trad. Luis Fernández Torres. Madrid: Trotta, 2012. p. 49-93.

LUKÁCS, György. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de uma síntese. In: _____. *A teoria do romance:* um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 138-150.

_____. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* Trad. Nicolino Simone Neto. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 581-601.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo:* o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. *O liberalismo*: antigo e moderno. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. (Tomo segundo).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Cours de littérature dramatique.* Paris: J. J. Paschoud; A. Genève, 1814. (Tome premier).

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1864.

WELLEK, René. O conceito de romantismo em história literária. In: _____. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--]. p. 118-176.

Artigo recebido em: 14/01/2020

Aceito em: 11/04/2020

O itinerário nas galáxias de Haroldo de Campos

The itinerary in Haroldo de Campos' Galáxias

Ana Ferreira[1]

Resumo: O presente artigo promove uma análise comparativa da obra *Galáxias* de Haroldo de Campos (1984) e *O itinerário de Benjamin de Tudela*, um relato de viagem escrito entre 1160 e 1173. Objetiva-se apresentar a hipótese de releitura do texto medieval em *Galáxias*, apontando semelhanças, diferenças e possíveis desdobramentos. Para tal, concentramos a investigação em três aspectos fundamentais: a estrutura de *Galáxias*; os elementos constitutivos na representação da realidade e seus equivalentes no passado evocado; o olhar do presente sobre o passado e os procedimentos poéticos na atualização do documento histórico.
Palavras-chave: Haroldo de Campos; *Galáxias*; Benjamin de Tudela; Poema neobarroco; Poema de resistência.

Abstract: This article suggests a comparative analysis of the book *Galáxias* by Haroldo de Campos (Brazil,1984) and *The itinerary of Benjamin of Tudela*, a travel book wrote between 1160 and 1173. Our first objective is present the hypothesis that the poet realizes a rereading of this medieval travel writing, detaching resemblances, differences and some possible unfolding. For this, the investigation is concentrated in tree fundamentals aspects: the *Galáxias* structure; the constitutive elements on the reality representation and its equivalents in the evocated past; the present look over the past and the poetic procedures on the updated historic document.
Keywords: Haroldo de Campos; *Galáxias*; Benjamin of Tudela; Neobaroque poem; Resistance poem.

---

1 Ana Claudia Ferreira Martins de Souza é Bacharela em Letras (português e espanhol) pela Universidade de São Paulo. Autora dos livros *Amadora* (2001) e *Carne Crua* (2004), e das peças de teatro *As Priscillas de Elvis* (1996), *Dueto do Ciúme* (1998), entre outras. E-mail: ana.ferr@hotmail.com.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso (...)

(CAMPOS, 2011, frag. 1).

É recomeçando que Haroldo de Campos inicia *Galáxias*, um começo aberto que continua o que vem antes do conector "e", antes do "aqui" indefinido em que se encontra o poeta que anuncia sua viagem e busca escrever um livro. A ideia de travessia aparece em "*acabarcomeçar*": na fusão de fim e começo, eis o barco para a "*viagem maravilha*". O viajante que parte e começa a viagem medindo lembra Cristóvão Colombo, que em seus *Diários* (1492-1493) relata a travessia do Atlântico rumo às utópicas Índias, interpretando sinais de proximidade de terra e contando milhas com traços de poesia, como se confere no registro do dia 15 de setembro de 1492: "Navegó aquel día con su noche veintisiete leguas su camino al Oueste y algunas más. Y en esta noche al principio de ella vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas" (COLÓN, 1991, p. 20).

O segundo verso – "*e aqui me meço*" – pode ser pensado como o poeta que calcula o lugar da linguagem no branco do papel, ou dosa a mescla de prosa e poesia, como o viajante que se prepara e calcula os kilômetros, milhas, léguas a percorrer, ou "parasangas", medida referida nas jornadas do judeu espanhol Benjamin de Tudela: de Narbona a Béziers "são quatro parasangas" (TUDELA, 2017, p. 43). *O itinerário de Benjamin de Tudela* é um relato de viagem escrito entre 1160 e 1173, e seu autor, um viajante judeu, não busca conquistar nem descobrir terras, é apenas um visitante ocasional e suas notas foram provavelmente escritas "ao sabor dos acontecimentos", ou seja, durante o trajeto. Além de possíveis interesses comerciais, o propósito Benjamin é visitar a *Terra Santa* e registrar o número e condições de vida dos judeus em cada cidade visitada. Ainda que os *Diários* de Colombo e *O itinerário de Benjamin de Tudela* sejam documentos históricos, a aproximação de Galáxias com os relatos de viagem é possível a partir da partilha de características fundamentais de gênero, composição, estilo e tópicas.

O segundo verso segue uma reflexão ambígua sobre a condição de se viver sob a "espécie da viagem", que tanto diz respeito ao tipo da viagem e ao espírito peregrino quanto ao gênero literário do livro a se compor. Ainda, "quando se vive sob a espécie da viagem" acumula o sentido de "dinheiro vivo"; e se pensarmos que Mallarmé "comparou a palavra à moeda que passa de mão em mão e se gasta, perdendo o valor e o brilho" (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32), viver sob a "espécie da viagem" sugere desgaste, o que levaria o poeta a propor o restauro do sentido das palavras e da viagem mesma em uma "nova poesia" ou "nova prosa". A "nova poesia" foi vislumbrada por Benedetto Croce: "Uma vez refeito o homem, refrescado o espírito, uma vez surgida uma nova vida de afetos, surgirá então, se surgir, uma nova poesia" (CROCE, 1922, p. 241 apud BOSI, 1983, pp. 147-148), ideia citada no diário de cárcere de Antonio Gramsci, que frente à maré do caligrafismo na Itália, agrega: "a poesia não gera poesia", é preciso "refazer o homem" (GRAMSCI, 1974, pp. 219-220 apud BOSI, 1983, p. 147). A "nova prosa" foi anunciada pelo próprio Haroldo de Campos, em 1964, no quarto número da revista *Invenção*, quando começava a compor *Galáxias*. Sem renunciar aos princípios e técnicas fundamentais do concretismo poético, o projeto se orientaria frontalmente rumo à vida cotidiana, retomando recursos como a figuração, a colagem e o discurso narrativo, projeto que Jorge Manzi Cembrano denomina "nova prosa semi-abstrata", concebida como uma forma possível ou viável numa situação de crise (CEMBRANO, 2019, pp. 87-92).

Sopram os ventos da literatura árabe nas "milumapáginas" que pressupõem o *Livro das mil e uma noites*, e o começo da viagem de *Galáxias* é um recomeço qual o do poema circular de Mallarmé (1897) "que está sempre recomeçando como o mar no verso de Valery" (CAMPOS, 1969, p. 17), e como o recomeço do marinheiro Sindbad, "que parte novamente depois de cada viagem: ele quer que a vida lhe conte novas e novas narrativas" (TODOROV, 2018, p. 130). Cabe adiantar que o propósito do viajante que recomeça em *Galáxias* não é conquistar, mas visitar terras, e seu relato não se espelha nos grandes aventureiros nem nos relatos "imaginosos" como os de Jean de Lery ou Hans Staden, mais remetendo aos "diários escritos ao sabor dos acontecimentos ou de interesses comerciais determinados, por visitantes ocasionais" (SÜSSEKIND, 1990, p. 60), donde Campos segue o paradigma dos relatos de viagem com o qual dialogam os ficcionistas e historiadores do século XIX, objetos de Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem.*

Numa breve retrospectiva da ficção brasileira influenciada pelos relatos de viagem, notamos que na primeira metade do século XX, a dimensão oceânica do sertão e sua travessia substitui o Atlântico em algumas obras literárias, mas ecos das crônicas de Conquista são detectáveis, por exemplo, em *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos[2]. Na segunda metade, Haroldo de Campos resgata os acontecimentos e o viajante ocasional dos ficcionistas do século anterior, e a viagem é transatlântica e literária nas *Galáxias*, livro destacado por Flora Süssekind como uma das poucas publicações do período que apresenta um caráter crítico e reflexivo: "Viagem fortuita e forçosa num território bem pouco percorrido pela prosa naturalista e biográfica dos anos 70: a linguagem" (SÜSSEKIND, 1985, p. 63 apud GARCIA, 2005, p. 73).

A noção de diário de bordo e caderno de notas permeia todo o livro de Haroldo de Campos, inclusive incorporando trechos do diário de viagem de Bashô e da agenda de Che Guevara, nos fragmentos 29 e 32, respectivamente. No fragmento 8, "isto não é um livro", o poeta nega o "livro de viagem" e faz referência a *Baedeker*, um famoso representante do gênero "guia de viagem":

> isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
> pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
> quando pouco solerto é uma epifania em baedeker pois zimbórios de ouro (...)
> (CAMPOS, 2011, frag. 8).

Karl Baedeker (1801-1859) era autor e editor alemão de uma famosa série de guias de viagens que estampavam seu nome no título, com encadernação vermelha, letras douradas, e classificação dos pontos turísticos e

2 Em *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos, ecos das crônicas de Conquista podem ser percebidos na oscilação de Fabiano entre ser homem ou bicho, que remete à polêmica de Fray Bartolomé de Las Casas sobre a classificação dos indígenas americanos pelos europeus conquistadores: se são animais não se pode com eles guerrear; se são humanos, são donos da terra. A questão da palavra escrita como instrumento de poder e dominação remete ao uso da escrita dos europeus sobre as sociedades ágrafas, assim como a exploração persistente, e as referências de Fabiano às personagens das classes dominantes como "brancos". Também a circularidade da obra, marcada pela seca, ecoa o "tempo das frutas" dos indígenas; ainda o vocabulário restrito dos personagens, as superstições, a religião, e finalmente o vislumbre da cidade grande como paraíso terreal parecem influências dos cronistas conquistadores. Ecos semelhantes das crônicas de Conquista são detectáveis no tríptico poético Cão sem plumas (1950), O rio (1953) e Morte e vida severina (1956) de João Cabral de Melo Neto.

hospedagens por "estrelas", apresentação que merece atenção, visto que o almejado "livro" é vermelho no fragmento 39, "circulado de violeta", donde no texto escrito no dia 2 de agosto de 1964, o poeta teria vislumbrado seu "livro" com a capa de Baedeker e o texto galáxias de estrelas inclassificáveis. No período em que *Galáxias* foi escrito, o empréstimo da capa vermelha de Baedeker pode ser interpretado como ironia à apreensão aleatória de livros de autores russos ou de capas vermelhas ocorridas durante a ditadura militar no Brasil[3]. Em *Galáxias*, o nome próprio Baedeker é tomado como sinônimo de guia, e na biografia de A educação dos cinco sentidos (1989), Haroldo de Campos se refere às suas viagens como "epifanias e antiepifanias"[4]. Logo, "baedeker de epifanias" seria um guia de viagem feito de epifanias.

A partir dessas considerações, elaboramos uma análise de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, obra de vanguarda publicada integralmente em 1984, porém escrita entre 1963 e 1976. Sendo a matéria do livro muito vasta e passível de infinitas interpretações e correlações, a análise faz um recorte possível de *Galáxias* e investiga uma suposta releitura de *O itinerário de Benjamin de Tudela* (1160-1173), um documento histórico classificado como "guia de viagem", que supomos um dos guias de Haroldo de Campos no processo de composição. Além da partilha de características fundamentais de gênero, composição, estilo e tópicas, coincidem algumas cidades e talvez equivalências e desdobramentos da rota de Tudela no roteiro de Haroldo de Campos, dedutíveis na comparação da cronologia da redação dos fragmentos de *Galáxias* com o percurso de Benjamin. Objetiva-se apresentar a hipótese de releitura do texto medieval, apontando semelhanças, contrastes e possíveis preenchimentos, espelhamentos, dobras. Para tal, concentramos a análise comparativa em três aspectos fundamentais: a estrutura de *Galáxias*, o percurso espacial-literário do narrador, e a devoração e

3 As razões para a apreensão de livros variavam: "por falarem de comunismo (mesmo que fosse contra), porque o autor era *persona non grata* pelo regime, por serem traduções do russo, ou simplesmente porque tinham capas vermelhas. Flavio Suplicy Lacerda, o primeiro ministro da educação e cultura da ditadura militar (1964-1966), assumiu o ministério com um histórico de censura e repressão a livros, inclusive usando fogo para a purificação de ideias". Entre abril de 1964 e março de 1979, mais de seis mil livros foram confiscados. Um dos casos mais conhecidos é o do editor e dono da Editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, preso sete vezes durante a ditadura (CASTRO, 2017, pp. 25-77).

4 Haroldo de Campos refere-se às suas viagens como "Epifanias e antiepifanias" desde a de 1959, quando foi à Europa com sua companheira Carmen e seguiram o roteiro de Ezra Pound: "Fizemos o roteiro dos *Cantos* de Pound" (CAMPOS, 2010, p. 283).

transformação da tradição, ou seja, investigamos os elementos constitutivos na representação da realidade e seus equivalentes no passado evocado, o olhar do presente sobre o passado, e os procedimentos do autor na atualização do documento histórico.

o relato de viagem em galáxias

No artigo "Revendo estrelas em outras galáxias", Cristina Monteiro de Castro Pereira situa entre Homero e Joyce a influência de Dante na composição de *Galáxias*, e chama a atenção para o cenário do poema de Campos, que não é o céu nem o inferno, é o mundo terreno: "trata-se de uma viagem epifânica como a de Dante, mas o percurso é terreno, sem deuses. O sistema de valor é outro" (PEREIRA, 2010, p. 63). O percurso terreno de *Galáxias* compreende muitas cidades, aspecto que o aproxima da relação atribuída a Marco Polo, que, no entanto, não teria escrito sua experiência durante a viagem, mas a ditado depois a Rustichello de Pisa, diferentemente do poeta de *Galáxias*, que se propõe a escrever seu relato durante o deslocamento poético, ou, em termos de percurso terreno, a tudo registrar no decorrer da viagem, mais se aproximando de *O itinerário de Benjamin de Tudela* (1160-1173) – um documento histórico com traços literários que talvez se encontre sob as muitas camadas textuais de *Galáxias*, segundo a ideia de palimpsesto.

Anterior a Marco Polo em quase um século, a relação de viagem do judeu Benjamin de Tudela foi escrita durante a conquista da Península Ibérica, de onde sai o viajante. Seu propósito não é descobrir nem explorar novas terras, mas ir à *Terra Santa* e conhecer as condições em que vivem os judeus espalhados pelo mundo. A viagem se estende por aproximadamente treze anos, e o texto resulta num "guia de viagens", com informações como distância de uma cidade a outra, posição geográfica, origem e costumes dos habitantes, descrição e história das cidades, eventos e fatos significativos, e, sobretudo, o número de judeus de cada lugar e os nomes próprios dos "cabeças" das congregações judaicas, dados precisos que implicam em notas realizadas ao longo da viagem. O itinerário compreende cerca de duzentas cidades, e inclui algumas não visitadas por Benjamin, cujas informações não se baseiam no que viu, mas no que ouviu, e resultam vagas, inexatas ou fantasiosas.

Tendo em conta a distância entre um texto medieval e *Galáxias* do ponto de vista do gênero, partimos das perguntas: Como este autor moderno se vale de um documento histórico na composição de uma obra literária? Considerada a intertextualidade, de que maneira Haroldo de Campos aproveita a imaginação histórica para pensar o presente?

Equivalente a um "caderno de viagem", a escritura de Campos parece atualizar a viagem de Benjamin de Tudela, ou melhor, parece presentificá-la através da paródia. No texto "Paródias do céu: a poesia, a crítica e a tradução de Haroldo de Campos", Eduardo Jorge assinala que a paródia surgiria na obra de Campos, não apenas como um recurso estilístico, mas encenando um canto paralelo, tendo em conta o étimo grego 'Para Ode', segundo sugestão do próprio autor: "Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*" (CAMPOS, 1980, p. 129 apud JORGE, 2019, p. 88). "Haroldo de Campos enfatiza que se valeu do conceito no final dos anos 1960", quando "começava a circular no Ocidente a perspectiva de Mikhail Bakthin definida em termos de dialogismo e polifonia" (CAMPOS, 1980, p. 129 apud JORGE, 2019, p. 88).

Embora o relato de Benjamin de Tudela seja um documento histórico, apresenta muitos traços de ficção, valendo-se de empréstimos e incorporação de relatos orais, supostamente percebidos por Campos como rudimentos de dialogismo e polifonia, abundantes em *Galáxias*, entre outros aspectos partilhados com Tudela. Dessa maneira, na defesa de uma história sincrônica e talvez compondo um "canto paralelo" com uma obra fundante do gênero "guia de viagem", o viajante de *Galáxias* também segue por mares, rios e terras da linguagem, porém não informando o número de judeus vivos em cada cidade como faz Tudela, mas um sem número de judeus, ciganos, comunistas, artistas, homossexuais mortos pelo nazismo e fascismo na Europa. Em particular, supomos que Haroldo de Campos espelha as notas de Tudela quanto ao número e condição dos judeus no século XII, enfocando o Holocausto do século XX. A partir destas considerações, podemos reconhecer em *Galáxias* oprimidos equivalentes aos das supostas matrizes, e convidamos o leitor a pensar os problemas do presente a partir da reflexão de Haroldo de Campos sobre o passado representado por seus predecessores em questões como processos de colonização, subjugação de povos e etnias, diásporas, ditaduras, testemunho e memória. Afinal, de acordo com Lukács,

"É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, à realidade social e a seus grandes problemas." (LUKÁCS, 2012, p. 188). *Galáxias* foi escrito durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), e uma possível acepção da obra é a poesia de resistência, já que dotada de sentido crítico, de valorização da memória coletiva, e de reflexão sobre a linguagem.

Uma observação a respeito do tempo no processo criativo de Haroldo de Campos também nos serve de argumento no cotejo com *O itinerário de Benjamin de Tudela*: o formante inicial de *Galáxias* foi escrito em 18 de novembro de 1963: "Ali o projeto do livro já está posto, embora, como sabemos, seu autor ainda vá levar anos para escrevê-lo" (SOUZA, 2017, p. 191). É curioso verificar que Haroldo de Campos levará treze anos para concluir *Galáxias* (1963-1976), processo que praticamente coincide com a duração da viagem de Benjamin de Tudela (1160-1173), cujo relato foi traduzido para o português por Jacó Guinsburg, amigo com quem Campos "conversou muito sobre Israel". Em entrevista concedida a Gênese Andrade, Guinsburg comenta: "tive um diálogo muito grande com o Haroldo no campo da literatura hebraica, da literatura judaica" (ANDRADE, 2010, p. 136).

caleidoscópio neobarroco

Concebido como "caleidoscópio", *Galáxias* integra cinquenta fragmentos, ou cantos, sem títulos nem numeração de páginas; o primeiro e o último fragmento são chamados formantes, e escritos inteiramente em itálico, o que os diferencia dos demais.

No livro *A arte no horizonte do provável*, de 1969, Haroldo de Campos aborda a provisoriedade do estético, trazendo ao debate o projeto do "multilivro" de Mallarmé: "As folhas desse livro seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidos de acordo com uma combinação determinada pelo autor-operador". Tal projeto aboliria a ideia de obra conclusa e instalaria o transitório, dando ao leitor possibilidades de escolha, qual ao intérprete na *Troisième Sonate* para piano, do francês Pierre Boulez (1957), as possibilidades são "delimitadas pelo compositor e integradas em 'formantes'". A introdução do acaso é também basilar na *Klavierstuck XI* de Karlvinz Stockhasen (1956), cuja partitura tem aspecto de "mapa ou planta, que se desenrola e se adapta a uma estante portátil" (CAMPOS, 1969, pp. 18-21). Em *Galáxias*, Haroldo

de Campos experimenta e integra tais ideias, integrando a permutação e o movimento do "multilivro" de Mallarmé, o acaso balizado através de "formantes" por Boulez, a viagem mesma pressupõe o aspecto de "mapa" da partitura de Stockhasen, e o jogo proposto por John Cage está textualmente presente. A ausência de pontuação e de maiúsculas garante fluência e unidade, e neobarrocamente a poesia de Campos concreta-se na viagem literária de *Galáxias*, talvez esboçando graficamente margens de mares e rios. Assim, cada canto de *Galáxias* seria uma praia, sugerida visualmente no conjunto dos "versículos" não justificados na margem direita, de forma que o texto em versos espraiados resulta num mar de palavras. Particularmente, na comparação com *O itinerário de Benjamin de Tudela*, as praias graficamente sugeridas se coadunam imageticamente com as margens de mares e rios em que se assenta grande parte das cidades visitadas por Benjamin. E considerando o livro na totalidade, a variação do número de versos (entre 40 e 46) que se nota nas margens inferiores ao virar das páginas, em visão panorâmica cinematográfica, se assemelharia à variação topográfica, ou o contorno da paisagem branca, o horizonte que o viajante-leitor vê, e o canto acima é um céu de palavras, uma "paródia do céu".

Como é sabido, Haroldo de Campos, idealizador do movimento da poesia concreta ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari, distingue *Galáxias* como poema neobarroco. Se por um lado, a poesia concreta "postulava a exploração de elementos gráfico-visuais por meio de uma noção de poema como ideograma", por outro, as "experimentações neobarrocas" de Campos "foram um modo de ampliar o debate sobre a questão da visualidade e de, ao mesmo tempo, propor uma reformulação dos paradigmas da poesia concreta" (OLIVEIRA, 2011, p. 49). O declarado neobarroco é perceptível em *Galáxias* no arranjo das palavras, nos contrastes, nos símbolos e metáforas, no erotismo, nas idas e vindas, no aproximar e distanciar do olhar do poeta. Segundo Dhynarte Albuquerque Filho no artigo "Haroldo e as Galáxias: um caso concreto de barroco", os temas abordados em *Galáxias* são caros a Gregório de Matos: "religião, temporalidade, agoridade, cotidiano, dualidade, alegoria" (2006, p. 190).

Entre os muitos paralelismos em *Galáxias*, destacamos uma possível duplicidade na configuração do guia simbólico, que evoca a *Comédia* – obra poética em que Dante Alighieri tem por guia Virgílio –, e quiçá, paralelamente,

O itinerário de Benjamin de Tudela – um documento histórico classificado como "guia de viagem", talvez um guia icônico de Campos. As duplicidades, multiplicidades, contrastes, e transfigurações se estendem a outros aspectos de *Galáxias*, como se nota na completude fragmentada, na poesia em prosa, na temporalidade, na representação da figura feminina, no livro de viagem que é a própria viagem. O texto galáctico inclui relatos orais, manchetes de jornais, obras de arte, monumentos, edificações, percepções, sensações, e mescla vários idiomas ao português, além de criar palavras-valise e neologismos. No fragmento 29, o "poeta sem lira" assume-se pós-lírico e, na tessitura de *Galáxias* encontramos um mosaico de citações e alusões a autores caros a Haroldo de Campos, traço comum a *The waste land*, de T. S. Eliot, e a *The Cantos* de Ezra Pound, que no desmonte do projeto lírico romântico, substituíram a "experiência em primeira mão da personalidade lírica pelas leituras" (BRITTO, 2000, p. 127), em termos de Paulo Henriques Britto, que no ensaio "Poesia e memória", as enfatiza como obras de grande influência na poesia brasileira, a partir dos anos 50, "graças ao exemplo e à militância dos concretistas". E a intertextualidade em *Galáxias* também pode ser pensada como poesia coletiva. "Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá 'ser feita por todos, não por um', era a palavra de ordem de Lautréamont", fazer coletivo que, como observa Alfredo Bosi, não se realizou na forma de criação grupal, mas "acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico", o que seria "uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes" (BOSI, 1983, p. 144).

Em "Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamérica", Jasmin Wrobel observa que em *Galáxias* as referências a obras de autores canônicos como Homero, Dante, Shakespeare ou Goethe se entretecem com referências à poesia russa, japonesa e com a cultura folclórica brasileira, chamando a atenção para a descentralização estrutural como reflexo da ideia de uma literatura desierarquizada, sem centro nem periferia (WROBEL, 2015, p. 32). Quanto ao *paideuma*[5] de Campos, inclui "nomes esquecidos e negligenciados de nossa literatura", a começar por Gregório de Matos. Sendo *O itinerário de Benjamin de Tudela* um documento histórico, naturalmente seu autor não constaria no *paideuma*,

5 Sobre o termo *Paideuma*: "tomou o sentido do elemento ativo de uma era, o complexo de ideias que é, num dado momento, germinal, que alcança a época seguinte, mas condicionando ativamente todo o pensamento e ação do seu tempo" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 65).

porém, Benjamin de Tudela é um nome esquecido e negligenciado, apesar da influência nas relações dos cronistas da Conquista, fato que supomos atraente a Campos. Ademais, é sabido que Haroldo de Campos tanto experimenta como muito reflete sobre a questão dos gêneros, de modo que, em *Galáxias*, de acordo com Wrobel, o diálogo com uma obra canônica se realiza no mesmo nível com um mito ou lenda. Assim, às escolhas de Campos levantadas por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (1998), e às espécies literárias assinaladas pela crítica como fontes de *Galáxias*, agregaríamos as crônicas de viagem, em especial, *O itinerário de Benjamin de Tudela* (1173), documento que supomos um dos guias na composição deste livro permutável, longo poema em prosa, ou "proesia", em definição de Caetano Veloso, que no exílio em Londres, recebeu a visita de Haroldo de Campos, em 1970[6].

O itinerário permutável: um canto paralelo?

As reflexões de Haroldo de Campos no citado ensaio "A arte no horizonte do provável", as percebemos experimentadas em *Galáxias*, e supomos que percebidas pelo poeta no relato de Benjamin de Tudela, pelo menos rudimentos dos conceitos tratados. O aspecto de "mapa ou planta" da partitura de Stockhasen pressupõe-se na viagem e na unidade de *Galáxias*, e a possível leitura aleatória do livro equivale ao passeio do olhar do viajante sobre um mapa a escolher o destino. No entanto, tal como o caminho do viajante, a escrita do poeta é linear, a partir do que, lançamos a hipótese de que o itinerário de Benjamin de Tudela foi um possível guia no processo da composição de *Galáxias*, e organizamos a análise do roteiro da viagem segundo a cronologia de redação dos fragmentos, mas como se tivéssemos nas mãos os mapas dos dois textos que confrontamos.

---

6 No texto "Viajando com Haroldo" de Leyla Perrone-Moisés, os leitores de *Galáxias* podem reconhecer algumas passagens, como a visita ao museu Villa Giulia de arte etrusca, em Roma e conhecer o surgimento do fragmento 43, "uma das mais belas páginas das futuras *Galáxias*", a que Leyla Perrone-Moisés teve o prazer de ver Haroldo de Campos escrever em janeiro de 1970, num voo de Roma a Londres. Conta Leyla que Haroldo, lendo um jornal italiano, de repente encontrou algo que o entusiasmou: a notícia policial sobre "uma mulher alta, loura platinada, de minissaia e saltos agulha", que ao fugir dos *carabinieri*, tropeça, quebra o salto e perde a peruca, revelando-se uma travesti. "Haroldo sacou imediatamente um bloquinho e pôs-se a escrever". Em Londres encontrariam Caetano Veloso. (PERRONE-MOISÉS, 2010, pp. 49-58).

Escrito o primeiro formante de *Galáxias* em 18 de novembro de 1963, no dia seguinte, a redação de Haroldo de Campos situa o viajante em Granada ao compor o segundo fragmento, ou canto. E no mesmo dia se lança aos mares e escreve o terceiro fragmento, "multitudinous seas". Seguindo a cronologia da redação dos fragmentos, a primeira cidade que Campos representa em *Galáxias* é Granada, no sul da Espanha, a cidade de onde partiu Cristovão Colombo em 1492, a serviço *del Rey*, e a cidade onde Federico García Lorca foi assassinado pelas forças de Franco em 1936. O fragmento "reza calla y trabaja", a católica Granada recebe a visita do embaixador inglês em 1959, mas reverbera o franquismo, versão repaginada do Santo Ofício atuante no período de conquista das Américas vinculando "religión y pátria". O texto associa a cal da cidade, o branco do muro e o da página, à morte do poeta, ao silêncio e à perda de memória. Em Granada nada se informa, só se "reza calla y trabaja", resgatando valores e práticas medievais como religião, censura, perseguição e morte às vozes dissidentes, e ainda a expulsão dos mouros e judeus das terras espanholas, onde nasceu e viveu o judeu Benjamin, que leva no nome sua cidade Tudela. O canto de Campos em Granada incorpora versos do poema "El crimen fue en Granada" do espanhol Antonio Machado, escrito quando Federico García Lorca foi assassinado – "¡pobre granada!". Dessa maneira, pode-se supor que no contraste aos judeus vivos contados por Tudela, o sujeito plural de *Galáxias* tanto empresta versos de Antonio Machado como parece dar voz a León Felipe, ideia que se ancora no texto homenagem de Rafael Alberti a este poeta peregrino anacrônico e obscurecido pelo fascismo – expatriado político, León Felipe teve sua obra proibida na Espanha, o que o converteu em porta-voz dos exilados. Rafael Alberti, também um dos "españoles del éxodo", discorre sobre três encontros com León Felipe. O primeiro reuniu Lorca, Pablo Neruda e Miguel Hernández, entre outros poetas; e no segundo encontro, a estupefação: "Pisó León otra vez la tierra de España. ¡Y Federico ya no estaba!". Relata Alberti que León Felipe passou aquele outono contando mortos: "Contando muertos por las plazas y parques, contando niños muertos en los hospitales, contando muertos en los carros de las ambulancias, en los hoteles, en los tranvías, en el Metro" (ALBERTI, 1976). O clamor por justiça e os muitos judeus, os desvalidos, os oprimidos que povoam a poesia de León Felipe, assim como sua trajetória peregrina, também nos são argumentos, visto que o sujeito pós-lírico de *Galáxias* igualmente se espanta com a injustiça, e conta judeus mortos pelo nazismo,

ao contrário do peregrino Benjamin de Tudela, que conta judeus vivos espalhados pelo mundo no século XII. Por exemplo, em Marselha constam "duas congregações com cerca de trezentos judeus"; em Gênova, "vivem dois judeus" (TUDELA, 2017, p. 46); em Pisa "há cerca de vinte judeus"; Roma "contém cerca de duzentos judeus" (p. 47); em "Bagdá há cerca de quarenta mil judeus e eles vivem em segurança, prosperidade e honra sob o grande califa" (p. 97). Em Rudar, "há cerca de vinte mil israelitas, e entre eles doutos e homens ricos. Mas os judeus lá vivem sob grande opressão" (p. 112). A opressão aos judeus é também registrada em Salônica (p. 60); em Sinon Potamo os "valaquianos roubam judeus mas não os matam" (p. 59); e em Constantinopla, curtidores "despejam sua água suja diante das portas das casas judaicas e sujam os bairros dos judeus [...] os espancam nas ruas e os tratam em todos os sentidos com rigor" (p. 64).

Observa Lucius Provase que a "escrita em *galáxias* é uma escrita não linear porque sua visão da História é não linear, não dicotômica. Insere-se, na verdade, em uma multiplicidade de temporalidades e durações" (PROVASE, 2016, p. 79). O tempo galácteo de Haroldo de Campos é o "hojeamanhãontem", que mistura presente, futuro e passado; muitas coisas se passam paralelamente e o tempo se desdobra na interlocução de distintos momentos históricos, como ocorre em Granada, com ecos da conquista da Península Ibérica, da conquista da América, e da Espanha franquista, tudo isso no texto que focaliza um evento de 1959, e foi escrito no final de 1963, ano véspera do golpe militar no Brasil. Em janeiro de 1964, Haroldo de Campos começa a escrever "no jornalário", só concluído em 24 de julho; ou seja, a travessia no "mar morto de esgoto" é atravessada pelo golpe militar no Brasil, e quando Campos conclui a arrastada redação do quarto fragmento de *Galáxias*, o quinto, "mire usted", é prontamente escrito no mesmo dia. O poeta alcança a terra, e a primeira visão é a Mesquita de Córdoba que ecoa Bagdá e outras cidades árabes mencionadas por Tudela. Assim, considerando a sequência da composição dos fragmentos de *Galáxias*, após a travessia por mares vivos em cores "multitudinous seas" e pelo "mar morto de esgoto" do jornalário sem cores, "mire usted" no início do fragmento 5 tem efeito de 'terra à vista'. Em correlação com Granada, Córdoba é a cidade natal do poeta barroco Luís de Góngora, ao que vale lembrar que a "geração de 27" de Lorca foi um movimento literário restaurador da poesia gongoriana. O texto começa realçando a herança islâmica na Mesquita e o "guia" de

Galáxias informa: "yo soy el único arabista de córdoba". Além da detida descrição dos arcos da Mesquita, o poeta destaca o conjunto de portas que "remonta às dinastias de Abderramán e Almanzor, reis mouros que viveram na região" (PRAZERES, 2016, p. 194). Em contraponto, nos últimos versos, na "judería", o guia arabista descifrará para "um enchapelado cacho de velhas made in usa as letras hebraicas descacadas desoladas paredes pilhadas", ou seja, Campos destaca vestígios da presença de árabes e judeus expulsos de terras espanholas, tanto em 1492 como em 1940.

A figura do 'guia' atravessa *Galáxias* desdobrando-se em diversas formas: no fragmento 4, em Córdoba, é guia turístico; no fragmento 8, que correlaciona Genebra e João Pessoa, passa a "guia de viagens" ou "baedeker de epifanias"; e se converte em taxista em três ocasiões: no fragmento 19, "como quem escreve", comenta-se numa cama sobre o o que dissera um taxista lituano radicado no Brasil. No fragmento 21, "e brancusi", pousa o avião em Paris e logo aparece o taxista e a indicação do hotel em que morou Oscar Wilde. No fragmento 30, "pulverulenda", em Buenos Aires, vemos o taxista "parando entre lavalle e maipú", e, embora conte com uma passagem cômica, a atmosfera é de tempos sombrios: no jornal "la nación com manchetes bovinas", "mataram um transeunte bem na calle florida entrevero com pintores saídos do di tela", referente ao Instituto Torcuato Di Tella. Os verbos "mataram" e "saídos", e no verso seguinte o lema "religión y ordem", somados à presença do "presidente de estados unidos" passeando pelos jardins, sugerem a última ditadura militar na Argentina (1976-1983). A propósito, num comentário proferido durante o voo de Stuttgart a Paris, no fragmento 21, "e brancusi", Luiz Costa Lima enfatiza outro motivo de ordem política, referente ao golpe militar no Brasil: "Pela aliteração das *batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando*, a página nomeia o desfile das marchadeiras de espectral memória": os representantes do velho em nossa sociedade que, sob o eufemístico título de 'marcha da família com Deus pela liberdade', "manifestavam a disposição golpista que dispararia na noite de 31 de março de 1964" (LIMA, 1989, p. 348).

No século XX, é tempo de barbárie na "civilização" e a transmissão da memória se realiza por oralidade e também se inscreve em paredes e muros: No fragmento 10, "ach lass quatschen", o viajante encontra-se num bar onde três velhos senhores bebem e choram; os versos finais dizem que "brutos blondos bárbaros massacraram todos os juden de praga" e seus nomes

cobrem uma parede: "nomessobrenomessobrenomesnobrenomes[7]. Opostamente semelhante é a referência ao muro ocidental em Jerusalém no relato de Tudela: "os judeus que ali vêm escrevem seus nomes no muro" (TUDELA, 2017, p. 75). As referências a catacumbas e cemitérios israelitas em *Galáxias* também remetem às antigas tumbas de personalidades bíblicas visitadas por Benjamin de Tudela, a exemplo do fragmento 22, "hier liegt", ambientado em Toledo, onde se encontra a "catacumba romana de monteverde" e a inscrição na lápide "aqui jaz descansa em paz uma jovem judia". O poeta faz menção à "cartilha nazi que divide o mundo em ferozes anjos louros e dóceis demônios/ morenos memento lamento", e logo sabemos que Toledo é "zona de ocupación", onde "investigam a família inteira" e abundam "curas o guadias civiles". Cabe apontar no relato de Tudela, uma caverna em Hebron com seis sepulcros, todos com inscrições gravadas na pedra; primeiro os de Abraão, Isaac e Jacob, e logo: "'Esta é a tumba de Sara', 'Esta é a tumba de Rebeca', e 'Esta é a tumba de Lea'. Uma lâmpada arde dia e noite sobre as sepulturas na caverna. Encontram-se lá muitas urnas cheias de ossos de israelitas" (TUDELA, 2017, p. 81).

Há coincidências, aproximações e equivalências entre as cidades que compõem a viagem de *Galáxias* e as visitadas por Benjamin, a começar por Roma, onde mais tempo permaneceu, e onde o viajante de Campos também mais se demora, ocupando talvez sete dos cinquenta fragmentos.

Na estadia em Roma, Benjamin de Tudela destaca a "grande igreja que eles chamam de São Pedro de Roma", logo o palácio dos césares, o palácio de Vespasiano, refere os "oitenta palácios pertencente a oitenta reis que viveram lá", então descreve o Coliseu, e no subterrâneo "as catacumbas do rei Tarmal Galsin e sua consorte que lá se encontram, sentados em seus tronos, e com eles cerca de cem personagens reais. Todos embalsamados e preservados até o presente dia". Na igreja de São João de Latrão, Tudela destaca as "duas colunas de bronze tiradas do Templo, trabalho manual do rei Salomão, estando cada coluna gravada com 'Salomão, o filho do rei David'". E em frente à igreja, "há estátuas de Sansão em mármore, com uma lança na mão, e de Absalão, o filho do rei David, e outra de Constantino, o Grande [...] de bronze, sendo o cavalo folhado de ouro" (TUDELA, 2017, pp. 51-52).

7 A parede tem referente na sinagoga Pinkas, no Museu Judaico de Praga, onde estão gravados os nomes de aproximadamente 80.000 judeus tchecos mortos no massacre nazista da Segunda Guerra Mundial.

Curiosamente, os lugares referidos por Tudela ainda existentes no século XX não aparecem na Roma de *Galáxias*. Nessas ausências, o viajante de Campos parece completar as notas de Tudela, visitando outros locais e preenchendo espaços por ele deixados ou sumariados em demasia. Assinalamos as "muitas estruturas maravilhosas na cidade, diferentes de quaisquer outros no mundo. Incluindo tanto as suas partes habitadas quanto as ruínas" (TUDELA, 2017, p. 49). Comecemos pelas ruínas. No fragmento 11, "amorini", entre as ruínas da Pompeia soterrada pelas lavas do Vesúvio em 79 a. C. e depois escavada, o poeta vê a imagem de Priapo na Casa dos Vetti, diante da qual protestantes passam com pudor, pois o deus da virilidade tem um grande pênis ereto. A figura do "guia" ressurge na entrada do "vico del lupanare", e nas paredes tatuadas das "celae metriciae" eis a pequena prostituta fossilizada "sorrindo dentro do copo titillatio fellatio irruminatio". E se cem embalsamados acompanham rei e rainha nas catacumbas vistas por Tudela, na Roma de Campos vemos um casal abraçado no "sarcófagotálamo" do Museu de Villa Giulia - o *Sarcófago dos esposos*, arte etrusca do final do século VI a.C. (PRAZERES, 2016, p. 243). Talvez completando, ampliando e atualizando as informações do suposto guia icônico, os monumentos e estátuas referidos por Tudela não são os mesmos que constroem a Roma de Campos, mas esculturas, paredes, praças, igrejas, fontes e pontes de *Galáxias* igualmente contam história:

> (...) os repense saído à manhã friorenta fricção do frio nos poros e roma
> caindo da colina capitolina onde a vênus dedimármora capitolina
> tapa o sexo de mármore ogni riproduzione vietata e os muros de tijolos
> expostos e as ruínas de fraturas expostas colunas truncadas peristilos
> rotos sócos como ossos no fórum romano largado pelos deuses e na via (...)
> (CAMPOS, 2011, frag. 9).

No "vico degli scheletri" vai "o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia", verso que incorpora parte de uma das inscrições da cidade de Pompeia, segundo nota de Gabriela Bandeira de Souza que traz a tradução integral: "Admira-me, parede, não teres caído em ruínas, tu que te aguentas o tédio de tantos escritores" (2017, p. 194). Deste modo, o livro vai se fazendo em *Galáxias*, tal qual na Roma de Tudela é perpetuada a batalha das Termas do Coliseu que o rei mandou esculpir nas paredes do palácio "para mostrar ao mundo a guerra dos dias antigos" (TUDELA, 2017, p. 50). O registro da

passagem de Tudela por Roma termina com uma nota que também deixa lacunas: "Existem lá muitos outros edifícios e um cem número de coisas para ver" (TUDELA, 2017, p. 52). E como num "canto paralelo", compondo um duo com Tudela, o viajante de Campos nos mostra em Roma "muitos outros edifícios" e vemos mais um "cem número de coisas": palazzi barrocos casarõescortiços, villa giulia, via del consolato, via di ripetta, casa dei vettii, casa de la venere, casa della moda sportiva, vico del lupanare, vico degli scheletri, templo de apolo, calçada delle belle arti, ossos no forum romano, piazza di trevi, em cada canto uma piazza em cada piazza uma fonte, bazar beneficente, ristorante trevi, ristorante alergo, gioie bar, banca tito avgvsto, etc, etc.

Imaginando os mapas das rotas de Tudela e Campos, as colunas de ouro do Templo de Salomão transferidas para igreja de São João de Latrão em Roma, descritas no relato de Benjamin, e a sinagoga de Jerusalém reconstruída em Schafjathib, a que chamam "La Trasplantada", feita "com terra de Jerusalém e suas pedras" (TUDELA, 2017, p. 107), chamam a atenção para as transplantações de *Galáxias*: "na paris que os americanos trouxeram para greenwich village e puseram ketchup por cima"; e "veio da catalunha uma igreja inteira para reconstruída dentro do museu café budapest restaurant", nos fragmentos 24 e 26, respectivamente. Também os empréstimos de Tudela seriam sedutores à intertextalidade de Campos, a exemplo da menção do primeiro ao "palácio fora de Roma (que diz ser de Tito)". Em nota de rodapé, Jacó Guinsburg esclarece tratar-se de "uma adaptação medieval muito popular da obra de Flávio Josefo", e comenta que "Benjamin incorpora por vezes, em seu itinerário, lendas fantásticas que lhe contaram ou foram registradas por seus predecessores" (TUDELA, 2017, p. 50). Além disso, constam transcrições de passagens bíblicas e relatos que lhe foram oralmente transmitidos, como se verifica na passagem por Naisabur, a citação de "2 Reis 18, 2". Pouco adiante, Tudela relata a história de R. Moisés, um judeu arqueiro feito escravo de um cavaleiro do rei da Pérsia, libertado depois de uma exibição de sua habilidade. "Esse mesmo R. Moisés contou-me todas essas coisas", revela Benjamin no final do relato, como em várias outras passagens (TUDELA, 2017, pp. 119-124). Daí, supomos que empréstimos, transcrições e relatos alheios na obra de Tudela tenham soado instigantes a Haroldo de Campos enquanto noções de dialogia e polifonia, conceitos amplamente trabalhados em *Galáxias*.

Muito se passa no tempo acelerado não contado nos tantos relógios espalhados por *Galáxias*, os quais podem ser vistos como evolução e multiplicação das edificações projetadas para a contagem do tempo, muito observadas por Tudela. Assinalamos em Roma "o Coliseu", composto por "365 seções, de acordo com os dias do ano solar" (TUDELA 2017, p. 50). Em Damasco, na construção que era um palácio de Bem Hadad, "há uma parede de cristal de mágico lavor, com aberturas de acordo com os dias do ano, e quando os raios do sol entram em cada uma delas, na sucessão diária, as horas do dia podem ser ditas por um dial graduado" (TUDELA, 2017, p. 86); e em Balis tem a Torre de Balaam, "que ele construiu para dizer as horas dos dias" (TUDELA, 2017, p. 90). Em *Galáxias*, tais edificações estariam reduzidas e multiplicadas nos muitos relógios de pulso, como vemos no fragmento 9, "açafrão", em Roma, um "capitão de aviação comercial tentando revender relógios pirateados".

Entre os supostos desdobramentos de localidades ou eventos mencionados por Tudela, destacamos em *Galáxias* o espelhamento de performances transraciais: no fragmento 22, "hier liegt", em Toledo, realçamos a menção a uma transfiguração performática: "falsa japonesa fazia strip-tease numa boîte de bâle tirava a peruca e ficava sendo uma alemãzinha de frankfurt"; no fragmento 27, "sob o chapéu", em San Francisco, "a mulata de tretas tetas mais a ruiva de pipilos mamilos encornam o templário tomate"; no canto 28, "ou uma borboleta", é situado num cabaré em Soho, "cleópatra the stripper degusta uma banana fellatio-style e romanina ergue os seios nas mãos e os mordisca". No fragmento 34, "calças cor de abóbora", em Washington, a um dólar se vê "duas moças mecânicas", uma "cara láctea de bebê loiro", outra "negríssima nigérrima". Tais passagens performáticas transraciais em *Galáxias* parecem distribuir um evento anual de Constantinopla registrado por Tudela: no Hipódromo, "homens de todas as raças do mundo se apresentam ao rei e à rainha, com prestidigitação ou sem prestidigitação" (TUDELA, 2017, p. 62).

A disposição de outras localizações coincidentes colabora com a hipótese de que o itinerário de Tudela seria uma rota no processo da redação de *Galáxias*, pois além de demorar-se em Roma, os países não visitados por Benjamin (como França, Rússia e Alemanha) foram escritos por Campos em sequência, são descritos vagamente, e repletos de vozes. Como Tudela, que menos descreve e mais discorre sobre as cidades não visitadas segundo o

que ouviu, certas passagens de *Galáxias* são preenchidas por conversas, e o tempo verbal passa do presente ao pretérito. Por exemplo, no fragmento 19, "como quem escreve", conta-se o que dissera um taxista lituano sobre o inverno que derrotou os alemães na Rússia, onde Tudela não pisou, mas soube que é um país tão frio que "encontram-se lá pessoas que perderam a ponta do nariz devido à geada" (TUDELA, 2017, p. 148), registro que o taxista de Campos parece dilatar: "orelhas apodreciam e caem a ponta do nariz também as pernas". Já no fragmento 23, "neckarstrasse", a conversa é divertida: "o jantar na casa de goethe você precisava ver como shiller ria e eu". O cenário e os ilustres personagens certamente representam um jantar na casa de Goethe, com Johann Heirich Voss e com Schiller. O assunto que embala as risadas é "o Sófocles de Holderlin", que "eram na verdade o 'epitáfio irônico' de uma determinada visão de poesia e do *decorum* artístico", esclarece e conclui Haroldo de Campos no ensaio "A palavra vermelha de Holderlin", que termina com sua própria "tradução (recriação)" da "Antígone de Hoelderlin: Ato I – Cena I" (CAMPOS, 1969, pp. 93-107). Curiosamente, no já citado *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind menciona outro interessante frequentador da casa de Goethe, citando Lezama Lima: "cada viagem de Humboldt parece resumir-se numa visita a Goethe". Em "Recuerdo de Humboldt", texto de 1957, Lima sugere que "as descobertas, investigações e tropeços" de Humboldt se esclareceriam nessas visitas, como se fossem "o verdadeiro ponto de chegada de suas expedições" (LIMA, 1971, p. 186 apud SÜSSEKIND, 1990, p. 127). O geógrafo, naturalista e explorador alemão Alexander Humboldt também era amigo de Goethe e Schiller, e é o autor de Kosmos, um influente tratado sobre ciência e natureza publicado entre 1845 e 1862. Daí suspeitarmos que em tal jantar ocorrido em 1804, o viajante de *Galáxias* ocupa a cadeira do autor de *Kosmos* na mesa de Goethe.

Também na Alemanha, a cidade de Colônia consta na rota de Campos e é mencionada no relato de Tudela, que a classifica como "a principal do império" (TUDELA, 2017, p. 146). Em *Galáxias*, no fragmento 16, "um depois um", numa estação de trem em Colônia, o viajante cita o *Fausto II* de Goethe e vê os olhos da morte. Dentre outras passagens por lugares não vistos, mas registrados por Tudela, apontamos no fragmento 7, "sassamegoto", uma viagem de trem rumo a Praga, que se desdobra em pranto no já citado fragmento 9, "açafrão", no qual velhos senhores choram os judeus mortos em Praga; a cidade é afinal alcançada no fragmento 17, "uma volta inteira", às margens do gelado rio Moldau. Será tal desdobramento mais uma conexão

com Tudela? Praga é a penúltima localidade referida por Benjamin, que encerra seu relato com uma menção a Paris, "a grande cidade" situada no rio Sena: "Lá existem eruditos sem igual em todo mundo, que estudam a Lei dia e noite" (TUDELA, 2017, p. 148). Mais um espaço deixado por Benjamin seria preenchido por Campos em *Galáxias* no desdobramento de Paris? Aos "eruditos sem igual", Haroldo de Campos parece somar os artistas na Paris dividida em cinco cantos: No fragmento 13, "esta é uma álea lenda", a cidade é representada com artistas de rua e a torre Eiffel em seu "equilíbrio perfeito"; no fragmento 21, "e brancusi", pressupõe-se o Museu de Arte da Cidade de Paris. No fragmento 38, "o ó da palavra", vemos Santos Dumont em Paris na pintura de Zizi-Sapateiro; no 39, "circulado de violeta", acontece a imersão nos painéis de Monet no *Museé L'Orangerie*; e no 40, "como quem está num navio", o poeta viajante se encontra no *Café de Cluny*.

Nota-se que a sequência de fragmentos de Córdoba a Berlim foi redigida entre 1964 e 1965. Um ano depois, em 7 de agosto de 1966, Haroldo de Campos retoma a escrita levando a viagem para terras incógnitas nos tempos de Benjamin de Tudela. O registro poético da visita aos Estados Unidos começa por Manhattan e Nova Iorque, no fragmento 24, "a liberdade". A chegada remete à crônica "Edgar Allan Poe" (1896) de Rúben Darío, quando divisa a estátua da Liberdade; na visão do viajante de Campos, "o verde fluoresce" como efeito da oxidação nos "olhos de cobre esbugalhado" da estátua, e logo nos deparamos com norte-americanos que são capazes de "devorar antropófagos de mandíbulas de aço". No deslocamento por Nova Iorque, o poeta empresta os olhos de Maiakovski, Oswald de Andrade e Sousândrade, nomeando ruas e praças, entre infernais círculos norte-americanos e letreiros luminosos que estampam nomes de grandes empresas.

Aventados os antropófagos que povoam as crônicas de Conquista, a pena de Campos passa aos astecas no fragmento 25, "aquele como se chamava", que relata a viagem de carro da Cidade do México a Toluga: "miguel com seu perfil de príncipe azteca" conta a viagem de um judeu americano que "se botara de new york a méxico city com a mulher e filhos", e o texto-viagem então se escreve em "amatl", papel com que os astecas confeccionavam seus livros – segundo a relação de Bernal Díaz del Castillo, o líder Moctezuma tinha uma biblioteca: "tenía de estos libros una gran casa de ellos" (CASTILLO, 1795, v2, p. 53).

Da estrada, entre ruínas astecas, a pluma do poeta salta para Boston e descreve a réplica de um templo hindu com imagens de Krishna, seguida da transplantação da igreja da Catalunha "reconstruída dentro do museu café budapest restaurant a boston instituition", ou seja, uma obra arquitetônica é replicada, outra é reconstruída e peça de exposição num museu. Vai a caneta do poeta para Washington e San Francisco, depois a um cabaré de Soho; no fragmento 29, "poeta em lira", deslocamentos se justapõem: na frase de caminhão deduz-se uma estrada, o olhar logo alcança o biombo de um restaurante chinês, depois um poema concreto no subway, então é relembrada uma viagem de trem de Granada a Madrid, e outra de ônibus em Los Angeles. O fragmento 30, "pulverulenda", é ambientado em Buenos Aires e o fragmento 33, "mármore ístrio", passa por Veneza, onde o viajante de Campos destaca os sopradores de vidro, o "mar laguna remanso", a igreja de San Marcos, e desloca-se para a praia na Ligúria, onde viveu Ezra Pound (e recebeu a visita de Campos). O paraíso de Dante é evocado e o canto termina na sacada do albergue, "direttamente al mare dal vostro balcone pescate nel mediterraneo", ao que cabe lembrar que o relato de Tudela revela as rotas comerciais que ligavam os portos do Mediterrâneo; e em algumas cidades os habitantes produzem vidro, como por exemplo, em Antioquia; "dez judeus moram ali dedicados à produção de vidro" (TUDELA, 2017, p. 66). De Veneza, a redação da viagem de Galáxias volta a Washington, então dos negros e do soul.

Na tese *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*, Lucius Provase defende que o fragmento 34, "calças cor de abóbora", é contextualizado pela descrição do movimento negro em Washington e Filadélfia, e que "As cores chamativas levam a um discurso racial sem cores: 'todas as cores rodeiam o sol'" (PROVASE, 2016, p. 80). Considerando a observação, transcrevemos o verso inteiro e pensamos que o discurso racial também sugere um ritual, quiçá dos "adoradores do sol" constantes no relato de Tudela: "black live black todas as cores rodeiam o sol central furor negro". Na passagem por Khulam, Benjamin de Tudela designa os habitantes como "os filhos de Cusch, que lêem as estrelas, e são todos pretos na cor" (TUDELA, 2017, p. 126). Popularmente, os filhos de Cusch designam os povos africanos de pele negra. Assim sendo, supomos que a releitura de Haroldo de Campos substituiria algumas localidades da África por terras ainda incógnitas no século XII, talvez como forma de representar a diáspora forçada dos povos africanos "pretos na cor", procedimento que

espelharia a África na América. A partir desta hipótese, a Khulam (Quilon) do relato de Tudela aparece repaginada em Washington nos "zulus guerreiros", "negros de chocolate" e "old black" de roupas coloridíssimas, possíveis equivalentes dos notívagos negros "adoradores do Sol". E as estrelas que eles liam se transformam em estrelas do "soul". A hipótese advém da informação de Tudela sobre a honestidade dos habitantes: "Há um funcionário sentado em seu posto, e o proprietário de qualquer bem perdido tem apenas que descrevê-lo, quando este o devolve" (TUDELA, 2017, p. 127). Campos talvez tenha aproveitado o registro de Tudela na "cafeteria de bloomington", quando o viajante recupera seu "livro de notas de notas para o livro" "nos achados e perdidos entre luvas carretéis e até grampos de cabelo". Também as "bambinas farejadoras de carne crua", no fragmento 36, "eu sei que esse papel", lembram os amigos dos habitantes de Montes de Maisabur registrados por Tudela: "vivem de carne crua não cozida. Eles não têm narizes e, em seu lugar têm dois pequenos orifícios, através dos quais respiram" (TUDELA, 2017, p. 120).

Na conjecturada transmutação diaspórica da África, a viagem do poeta de *Galáxias* chega a Salvador, na Bahia de Gregório de Matos, com negros, indígenas e brancos na festa de Iansã, e o ritual africano que é suposição em Washington se realiza textualmente no fragmento 37, "cheiro de urina". Sendo o Brasil o país que abriga o maior número de negros fora do continente africano, e o último a abolir a escravidão, não é impossível que, como em Washington, espelhe a África registrada no relato de Tudela, quando negros já eram inferiorizados, bestializados, capturados em Cusch, e vendidos como escravos:

> Quando os homens de Assuan fazem uma incursão em seu país, eles levam consigo pão e trigo, uvas secas e figos, e jogam a comida para essa gente, que corre para pegá-la. É assim que eles trazem de volta muitos deles como prisioneiros, e os vendem na terra do Egito e nos países circundantes. E esses são os escravos negros, os filhos de Ham (TUDELA, 2017, p. 134).

Quatro séculos depois, em diáspora forçada, caravelas abarrotadas de negros arrancados da África aportavam na América tomada dos indígenas por brancos europeus.

Entre outras possíveis atualizações e espelhamentos realizados por Campos, destacamos no relato de Benjamin de Tudela a passagem por Saída, que é a bíblica Sidon, onde os habitantes estão em guerra com hereges que vivem em cavernas nas montanhas das proximidades, os chamados Drusos: "Eles têm um dia de festa no ano, quando se reúnem, tanto homens como mulheres, para comer e beber juntos, e então intercambiam suas mulheres" (TUDELA, 2017, p. 69). Haroldo de Campos talvez tenha transformado a orgia dos Drusos em orgia intermitente, distribuída por vários cantos de *Galáxias*, em cidades como Roma, Paris, Washington, São Francisco, Ilha de Lesbos, entre outras. O espalhamento será uma forma de representar a recente diáspora dos palestinos? No relato de Benjamin de Tudela, Jerusalém está situada na Palestina e "cheia de gente que os maometanos chamam de jacobitas, bem como de sírios, gregos, georgianos e francos, e gentes de todas as línguas", e há "cerca de duzentos judeus" (TUDELA, 2017, p. 74). Jerusalém não consta no itinerário de Galáxias, talvez porque a Palestina tem sido apagada do mapa desde 1948, sobrepondo-se o Estado de Israel. Ou teria Haroldo de Campos concebido Granada como *Terra Santa*? Nesse caso, a composição do livro-viagem começa não pela cidade, mas pelo propósito primeiro de Tudela, mas na cidade em que foi assassinado o poeta Federico García Lorca, que em Galáxias é quem mais se aproxima da figura de 'messias' se pensarmos que a "poesia moderna, como diz Paz, não é serva, mas rival da religião" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 162). Mas, considerando as dobras galácteas, é possível que Che Guevara seja um "messias" paralelo a Lorca, ideia que advém da comparação de Gabriela Garcia Santos: no fragmento 32, "na coroa de arestas", temos "as imagens conhecidas da morte de Che Guevara: ele está numa madeira, de olhos caídos, barba rala (barbirralo), à semelhança de Cristo" (GARCIA, 2005, p. 77). Talvez nos dignos messias simbólicos, Haroldo de Campos contraste dois messias citados no relato de Benjamin de Tudela, ambos não reconhecidos pelos judeus: Jesus Cristo é referido em algumas passagens; e um contemporâneo de Benjamin de Tudela, o vistoso "David Al-Roy da cidade de Amadia", é um falso messias que diz andar sobre as águas com um manto, entre outros embustes divulgados e vendidos como "milagres" (TUDELA, 2017, p. 114). Em termos poético-geográficos, localizemos o Mar Morto no caleidoscópico mapa de *Galáxias*: No fragmento 4, "no jornalário", jaz o "mar morto". N'*O itinerário de Benjamin de Tudela*, cabe situá-lo nos arredores de Jerusalém, e na cronologia da redação de Galáxias, a travessia do "multitudinous seas" do mar morto "no

jornalário" é posterior ao fragmento "reza calla y trabaja", ambientado em Granada, talvez *Terra Santa* de Campos.

Outra possível atualização das observações de Tudela por Haroldo de Campos é o petróleo que no século XII era apenas um medicamento: em Sorrento, "uma fonte brota do fundo do solo contendo o óleo que é chamado de petróleo. As pessoas coletam-no da superfície da água e usam-no para fins medicinais" (TUDELA, 2017, p. 53). Em *Galáxias* o petróleo aparece processado como plástico poluindo oceanos, e como combustível movendo meios de transportes e enriquecendo "círculos" norte-americanos.

Quase toda a sequência de fragmentos escritos entre 1966 e 1968 situa a viagem em terras incógnitas nos tempos de Tudela, no entanto, lugares por ele visitados se desdobram ou reverberam nas diásporas, nas transposições e simulações, são, portanto, transpostos aos pedaços, em museus, galerias, restaurantes, consultórios, casas noturnas, casas de massagem, etc. Índia, Babilônia e China são aventadas em fragmentos também escritos em sequência; no museu café em Boston, há uma réplica de um templo hindu, com imagens de Krishna. No fragmento 42, "a criatura de ouro", vem o "sopro birhaspati" e uma visão dos "jardins suspensos", expressões que pressupõem tanto a Índia como a Babilônia visitada por Benjamin de Tudela, que faz referência às ruínas do palácio de Nabucodonosor habitada por escorpiões e serpentes, e descreve a Torre de Babel. À confusão das línguas e queda da torre, podemos associar os muitos idiomas misturados ao português nos versos de *Galáxias*, tema bíblico abordado no texto de Haroldo de Campos dedicado a Walter Benjamin. Observa Eduardo Jorge que "Haroldo retorna à perda da língua única, resultado da expulsão do homem do paraíso", citação que pode ser entendida como uma informação de "que a paródia é capaz de absorver formas históricas, além de conter a dimensão prática de memorizá-las ou de transportá-las de um contexto literário a outro". Jorge destaca também a observação de Campos acerca da designação e procedência de babel, "que significa misturar" (CAMPOS, 1997, pp. 156-158 apud JORGE, 2019, p. 94).

Tudela não chegou à China como Marco Polo, mas foi o primeiro europeu a menciona-la, limitando-se aos "ventos tempestosos" que confinam embarcações no mar de Nipka, e à descoberta de "um estratagema para escapar desse maldito lugar": A tripulação se envolve em pele de boi e mergulha no mar. "Um grande pássaro chamado grifo vigia-os e, na crença de

que o marinheiro é um animal, o grifo agarra-o, leva-o para a terra firme e o depõe no alto de uma montanha ou em uma cova" (TUDELA, 2017, p. 132). A China não consta no itinerário de *Galáxias*, mas se desdobra imagéticamente no biombo de um restaurante chinês no fragmento 29, "poeta sem lira"; no fragmento 40, "como quem está num navio", nos palitos chineses do *I Ching* (que pressupõe o método do compositor John Cage); e no fragmento 41, "tudo isto tem que ver", eis a China numa sessão de acupuntura, nos quadros e agulhas do suplício chinês. O grifo sobrevoa algumas passagens de *Galáxias*, e dentre os meios de transporte referidos no relato de Tudela, exatamente o grifo é o que há de mais próximo ao avião, veículo em que se encontra o viajante de *Galáxias* no fragmento 21, "e brancusi", de Stuttgart rumo a Paris. O grifo é também mencionado nas viagens de Marco Polo, nas *Mil e uma noites*, e estampa o Brasão das Armas de Portugal, a partir do qual Fernando Pessoa compõe *Mensagem*, obra talvez aludida no fragmento 4, e reiterada no 44: "há uma vis de mensagem": Portugal é "portogalo" e o Brasil "brasilisco", ou seja, o poeta faz um trocadilho com basilisco, uma figura da heráldica tal qual o grifo, detalhe significativo em se tratando de uma composição especular, visto que a técnica *mise en abyme* provém dos brasões – mais um desdobramento, afinal.

Dos países orientais, o Japão é aventado em *Galáxias* entre alusões a haicais de Bashô e Buson no fragmento 7, "sasamegoto", em que ocorrem duas viagens, uma de carruagem em Kioto, outra de trem rumo a Praga, penúltima cidade d'*O itinerário de Benjamin de Tudela*. Às fantasiosas descrições de lugares como Bagdá, onde Tudela também não chegou, Haroldo de Campos parece trazer a *Galáxias* na descrição de mesquitas e arabescos, na evocação ao *Livro das mil e uma noites* e na "scherezada" que figura entre fadas e princesas no fragmento 47, "passatempos e matatempos". Nota-se que a escrita se esparsa e a geografia some do mapa do fragmento 43 ao 47, que mais se voltam ao livro e à linguagem. O fragmento 48, "nudez", escrito em 1973, se desenrola numa casa de massagem de New York e evoca Homero e a antigidade grega. No ano seguinte, a escrita de Campos se volta a uma morte em Blumenau, no penúltimo fragmento. E independente da rota escolhida pelo leitor, a viagem termina no "fim do mundo" do formante 2, escrito entre novembro de 1975 e março de 1976. Como sabemos, o texto integral de *Galáxias* foi publicado em 1984, duas décadas depois do início da composição.

Se por um lado o processo de escrita coincide com a duração da viagem de Benjamin de Tudela, por outro, a temporalidade no segundo e no penúltimo fragmento reitera o "poema circular", talvez tido em conta no processo de escrita, visto que a morte do Dr. Fritz comentada no fragmento 49, "a dream that hath no bottom", ocorre em 1897, ano véspera do nascimento de Federico García Lorca, cuja morte ecoa no segundo fragmento, ambientado em Granada.

Muito longe de esgotar as investigações da possível releitura de *O itinerário de Benjamin de Tudela*, ou da "paródia" de guia de viagem que teria realizado Haroldo de Campos em *Galáxias* a partir deste guia de viagem medieval, concluímos o artigo reiterando a suposição de no caleidoscópico neobarroco Galáxias, entre outros procedimentos, Campos teria integrado a permutação e o movimento do "multilivro" de Mallarmé, o jogo proposto por John Cage e o acaso balizado através de "formantes" por Boulez. A viagem em *Galáxias* pressupõe o aspecto de "mapa" da partitura de Stockhasen, e grande parte das cidades visitadas ou aludidas pelo viajante parecem espelhar ou desdobrar localidades visitadas e mencionadas por Benjamin de Tudela, como se compusesse Campos um "canto paralelo", ainda trabalhando conceitos percebidos no documento medieval. Tendo em conta as semelhanças e possíveis equivalências do trajeto de Tudela no roteiro da redação de Haroldo de Campos, lançamos a hipótese de que *O itinerário de Benjamin de Tudela* foi um possível guia no processo da composição de *Galáxias*, e sem ignorar a possibilidade de leitura aleatória, priorizamos a linearidade do itinerário e da escrita, e elaboramos a análise comparativa seguindo a cronologia de redação dos fragmentos, mas como se tivéssemos em mãos mapas e plantas das duas obras que confrontamos. Por fim, chegamos ao mar da última página de *Galáxias*: no formante 2, "*a mão treme a nave encalha*", o poeta parece admitir o fracasso na escritura e aceitar a épica morte na praia, e eis a tábua de salvação: "*mas tua alma está salva*", "*pois o livro é o teu porto velho*". A "voz" do texto presta tributo a Dante e *Galáxias* acaba em dança: "*mente quase-íris se emparadiza neste multilivro e della doppia danza*". O formante 2, "fecho encerro", também inteiramente escrito em itálico, espelha o formante inicial, e *Galáxias* finda "obra aberta", opostamente a *O itinerário de Benjamin de Tudela*, documento histórico que se encerra "Terminado e Completado ".

referências

ALBERTI, Rafael. *A León Felipe, en su homenaje*. El País, 4 de mayo de 1976.

ALBUQUERQUE FILHO, Dhynarte. Haroldo e as Galáxias: um caso concreto de barroco. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 175-195, jan./jun. 2006.

ANDRADE, Gênese. Entre a impressão e o inapreensível: Haroldo de Campos segundo Jacó Guinsburg. In. *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (org. André Dick), São Paulo, Risco Editorial, 2010, p. 116-146.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: *Mais poesia hoje* (org. Celia Pedrosa). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

CAMPOS, Haroldo de (1984). *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no Fausto de Goethe, *Tempo brasileiro*, n. 62, julho-setembro, 1980, p. 129.

_____. Breve cronologia da vida e obra de Haroldo de Campos. In: *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (org. André Dick), São Paulo: Risco Editorial, 2010.

_____. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP*, n. 33, 1997, p. 163.

CASTILLO, Bernal Díaz del (1632). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Biblioteca Saavedra Farjado de Pensamiento Político Hispánico, 1795.

CASTRO, Ana Caroline Silva e. *Apreensão de livros tidos como subversivos: o que os processos judiciais da Ditadura Militar revelam.* Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

CEMBRANO, Jorge Manzi. La prosa semi-abstrata de Haroldo de Campos – una aproximación a los textos tardíos de Galáxias. *Literatura e sociedade* (USP), São Paulo, v. 29, p. 86-104, 2019.

COLÓN, Cristóbal (1493). *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento* – Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas. Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui. Coleção Austral, nº 633, Espasa Calpe, 1991.

FELIPE, León. *Antología rota*. Colección Letras Hispánicas, Cátedra, 2008.

GARCIA, Marília. *Velocidades e vozes: formas de estruturação das Galáxias de Haroldo de Campos.* Tese (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas.* Lisboa: Estampa, vol.II, 1974.

JORGE, Eduardo. Paródias do céu: a poesia, a crítica e a tradução de Haroldo de Campos. *Revista Circuladô*, Risco Editorial. São Paulo, Ano VII, v.10, p. 87-99, 2019.

LIMA, José Lezama. Recuerdo de Humboldt. In. *Algunos tratados en la Habana. Barcelona*: Editorial Anagrama, 1971.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa.* Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

OLIVEIRA, Ana Lucia. Os fragmentos do real em Galáxias, de Haroldo de Campos. *Revista Letras.* Curitiba, nº 84, jul./dez. p.47-57: Editora UFPR, 2011.

PRAZERES, Armando Sérgio. *Haroldo de Campos e o Barroco: a criação de ou(t)ro – ensaios para um guia das Galáxias.* Dissertação (Doutorado em Letras). Universidade do Rio Grande do Norte, 2016.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Revendo estrelas em outras galáxias. In: *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (org. André Dick). São Paulo: Risco Editorial, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. A inútil poesia de Mallarmé. In: *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Viajando com Haroldo. In *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos* (org. André Dick), São Paulo, Risco Editorial, 2010.

PROVASE, Lucius. *No estudo Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias.* Dissertação (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2016.

SOUZA, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira de. *Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco – uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher.* Dissertação (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Literatura e vida literária – Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. In: *As estruturas narrativas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

TUDELA, Benjamin de (1160-1173). *O itinerário de Benjamin de Tudela*. Organização, tradução e notas de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. *Viajes de Benjamin de Tudela.* Trad. Ignacio Gonzales Llubera. Madrid: V.H. Sanz Calleja, 1918.

WROBEL, Jasmin. "Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamérica". In: *Sophia Austral*, nº 15, p.27-44, 1º Semestre, 2015.

Artigo recebido em: 31/01/2020

Aceito em: 22/06/2020

a importância da viagem

UMA CORRESPONDÊNCIA POÉTICA ENTRE POETAS E CARAÍBAS

The importance of travel: a correspondence between poets and caraíbas

Leila Melo Coroa[1]
Mayara Ribeiro Guimarães[2]

Resumo: Este trabalho se dispôs a interpretar as longas peregrinações realizadas pelos tupis-guaranis de modo a estabelecer relação com uma noção de viagem que é muito cara à linguagem poética, aliás, própria do estatuto do poeta, ou seja, daquele que se lança no fazer poético; assim como a imagem ascética e errante do caraíba, enquanto designação também do poeta. Deste modo, pensar nesta correspondência entre o ritual indígena em busca de um território sagrado para refletir no próprio expediente poético, e em como ambos dialogam, ao entenderem, cada um à sua maneira, a importância da viagem, de sua trajetória e errância, mas também da figura do profeta e do poeta, ou seja, daqueles que se dispõem obstinada e religiosamente, no sentido da busca pelo sagrado, nesta perquirição. Para estabelecer tal correspondência, usaremos a trajetória poética de Max Martins, pois ele incorporou tais aspectos. Entre os teóricos que direcionaram este trabalho estão Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Benedito Nunes, Edmond Jabès, entre outros.
Palavras-chave: Caraíba; Poeta; Max Martins; Viagem.

Abstract: This work was prepared to interpret the long pilgrimages made by the Tupi-Guarani in order to establish a relationship with a notion of travel that is very dear to the poetic language, in fact, proper to the status of the poet, that is, of the one who launches into poetic making; as well as the ascetic and wandering image of the caraíba, while also designation to the poet. Thus, thinking about this correspondence between the indigenous ritual in search of a sacred territory to reflect on the poetic expedient itself, and how they both dialogue, when they understand, each in their own way, the importance of the journey, it's trajectory and wandering, but also the figure of the prophet-poet, that is, one who is obstinately and religiously disposed, in the sense of the search for the sacred, in this investigation. To establish such correspondence, we will use Max Martins poetic trajectory, as he incorporated these aspects. Among the theorists who

1 Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: leilacoroa@gmail.com.
2 Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Pará, editora-chefe da Revista MOARA, revista do programa de pós-graduação em Letras da UFPA, atua também como professora no PPGL na área de Estudos Literários. E-mail: mayribeiro@uol.com.br.

directed this work are Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Benedito Nunes, Edmond Jabès, among others.
Keywords: Caraíba; Poet; Max Martins; Travel.

- Com que tu sonhas?
- Com a terra.
- Mas tu estás sobre a terra.
- Sonho com a terra onde estarei.
- Estamos um em face do outro e temos nossos pés sobre a terra.
- Conheço apenas as pedras do caminho que leva, dizem, à terra.

Edmond Jabès. O livro das questões.

Em *Terra sem mal*, Hèléne Clastres, apoiada nos registros dos cronistas do período da chegada ao Brasil dos europeus, realiza um estudo antropológico acerca das comunidades indígenas do Brasil colonial, especificamente das tribos tupis-guaranis. Clastres capitaliza sua pesquisa na busca dessas sociedades primitivas por um espaço que para elas representaria um lugar sem todo e qualquer extrato de sociedade, como já se configurava, mesmo para aqueles povos, e naquele tempo, de forma ordenada e política.

O texto de Clastres nos traz a dimensão do significado das longas peregrinações realizadas pelos tupis-guaranis em busca da Terra sem mal, bem como a insígnia dada a esses povos como seres sem qualquer tipo de religiosidade. Ressalta também a distinção entre os pajés e os caraíbas, a importância do discurso e da palavra, trata sobre as últimas gerações, e, claro, sobre as mudanças que se seguiram desde os tempos dos primeiros registros, até os tempos atuais.

Todavia, com este trabalho pretende-se explorar dois aspectos específicos acerca do texto de Clastres: as longas peregrinações e sua relação com uma noção de viagem que é muito cara à linguagem poética, aliás, própria do estatuto do poeta, ou seja, daquele que se lança no fazer poético; assim

como a imagem ascética e errante do caraíba, enquanto designação também do poeta[3].

Deste modo, partimos dessa correspondência entre o ritual indígena em busca de um território sagrado para pensar no próprio expediente poético, e em como ambos dialogam, ao entenderem, cada um à sua maneira, a importância da viagem, de sua trajetória – errância – mas também da figura do profeta-poeta, ou seja, daquele que se dispõe obstinada e religiosamente, no sentido da busca pelo sagrado, nesta perquirição. Para estabelecer tal correspondência, usarei a trajetória poética de Max Martins, ao entender que Max sempre buscou por esse desterro próprio daqueles que não pertencem à parte alguma, pois se lançaram há muito tempo numa jornada em busca de algo maior.

Sobre a figura do caraíba, ou caraí, Clastres nos explica ser distinta do pajé, haja vista existir sobre essas denominações determinada hierarquia fundamental para a ampla compreensão do funcionamento das atividades xamânicas. Assim, ao pajé cabe a função da cura, da prevenção e adivinhação dos nomes que receberão os recém-nascidos, ao passo que a categoria dos caraís denota ascensão, que corresponde à importância e ao prestígio das atividades realizadas por esses grandes xamãs.

A imagem dos caraís, para além da função de curandeiros, coloca-os, segundo Clastres, como grandes líderes religiosos, e em muitas ocasiões, políticos também. Eles representam o elo entre a comunidade e os grandes espíritos, os quais o caraí evoca, pois são mediadores entre esses dois mundos, e não à toa, representavam significativa preocupação, sobretudo aos missionários, uma vez que se colocavam como obstáculo para as intenções de cristianização operadas pelos jesuítas.

Clastres afirma ser unânime a atribuição aos caraís de grandes inimigos do intento missionário, sobretudo porque se conferia a essas figuras – e Clastres pontua que assim também era para os índios – um poder obscuro. Existia sobre esses xamãs determinada ambiguidade e obscuridade, uma impressionante capacidade comunicativa e, consequentemente, persuasiva, que apesar de

3 Este artigo orienta-se única e exclusivamente numa aproximação teórica e ensaística entre duas culturas, não tendo ocorrido nenhum tipo de experiência etnográfica acerca da correspondência que se pretendeu entre a figura do caraíba e a de Max Martins. Logo, o texto deve ser lido tão somente como uma proposta teórico-poética em torno dessas duas figuras.

representar um claro empecilho à conversão dos indígenas, não deixava por sua vez de causar admiração pela forte influência exercida aos demais.

Um aspecto especial do modo de vida dos caraíbas, e que também expressava um comportamento que se diferia dos demais, diz respeito ao isolamento vivenciado por eles; pois eles experienciavam longos momentos de solidão, e, em muitas ocasiões, afastavam-se do grupo que estivessem por ora liderando, num movimento de insulamento profundo. Sobre este aspecto:

> Mais ainda do que uma atitude apenas destinada a ressaltar sua importância, esse isolamento deliberado era uma maneira de marcar que eles possuíam um estatuto à parte, que, de fato, não pertenciam verdadeiramente a uma comunidade, que não eram de lugar algum. Com efeitos, eles não só viviam afastados numa morada feita para seu uso exclusivo, como ainda permaneciam pouco tempo na mesma aldeia. Deslocavam-se constantemente, percorrendo províncias inteiras. Todos os autores insistem na sua vida errante e Thevet, por exemplo, trata-os de "vagabundos". (CLASTRES, 1978, p. 41).

Ora, é sabido que ao longo da história muitos foram os escritores e poetas que receberam tais alcunhas: vagabundos iluminados, errantes, amaldiçoados são alguns dos adjetivos relacionados. Errância e viagem são duas imagens que andam sempre juntas, pois o sujeito peregrino, em constante deslocamento, ou seja, aquele que apreende a viagem para si, não pode ser outra coisa que um errante, de terra em terra e sem destino final. Sobre esta condição, Blanchot afirma:

> O poeta está em exílio, está exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitadas, do que é resultado, realidade apreensível, poder. (...) Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. (BLANCHOT, 2003, p. 259).

Blanchot compreende estar exilado para além do significado habitual que damos ao termo. Para o pensador francês, ele representa isolar-se, sugere a premência de um desarraigamento e da necessidade do poeta de pertencer à parte alguma, pelo menos não unicamente, haja vista que para este autor o estado de exílio a que se submetem os poetas é um estado imanente do ofício do poeta; o que significa dizer que todo poeta já carrega consigo

esta condição, pois ela é a marca de uma indeterminação essencial para o surgimento de sua voz poética.

As figuras, tanto do caraí, quanto do poeta, pertencem a essa instância, pois ambas incorporam esses eventos em que urge a necessidade do isolamento, do exílio. Os grandes xamãs muitas vezes não apenas se afastavam da aldeia, como também evitavam misturarem-se com os demais, inclusive durante o tempo de permanência em determinada aldeia, e para eles eram construídas moradas isoladas dos demais habitantes. O movimento de comunhão junto aos demais se dava, além das caminhadas rumo à terra sagrada, nos momentos em que o caraí se dirigia à aldeia para proferir seu discurso.

Agora, para que este discurso se realizasse, eram necessárias, claro, reflexão, inspiração, iluminação, que apenas seriam possíveis mediante essa espécie de meditação que o isolamento promovia e auspiciava. Ali, junto à floresta, exilado de tudo e de todos, era o momento de evocar aos grandes espíritos à iluminação da palavra, da palavra sagrada que seria compartilhada depois com os demais.

Distante da floresta, mas também exilado, encontra-se o poeta. A sua linhagem pertence ao não lugar, ao exílio que se instaura e que proporciona a única morada possível: a poética. Por meio desta incursão que menos tem a ver com uma ideia territorial, mas sim com um movimento de imersão para dentro de si; será justamente neste momento que a viagem acontecerá, enquanto percurso do pensamento.

Com Max Martins, o sentimento de deslocamento e insulamento é algo que irá perpassar por quase toda a sua poesia, mas que talvez se evidencie com maior profusão nos livros *Caminho de Marahu* e *Para ter onde ir*, que não à toa indicam em seus títulos justamente essa atmosfera de transitoriedade e submersão. Para que se consiga penetrar nesta atmosfera – quase sempre rarefeita – é importante que se pense na significação do caminho para o poeta e em como ele se coloca enquanto viajante desta trajetória poética. Em Max, há o desejo de obter um sentido para a viagem, não importando para onde se vai, e sim atento ao caminho, ao percurso que irá se delinear, porque a busca é o que o move.

Ao pensarmos na concepção de transitoriedade presente na obra de Max, é importante que se reflita sobre as razões que impulsionaram o poeta a se colocar nesse estado de constante deslocamento. Para Max, o deslocamento

vem ao encontro de uma sensação frequente de mutação, em que se deslocar sugere mudança, significa deixar algo para trás e incorporar outro novo. O sentido de mutação que perpassa, especialmente os poemas de *Para ter onde ir*, reforça a ideia de que nada deveria estar em situação estática, ao contrário, por estar em processo de transformação é que precisamente necessita deste fluxo contínuo; afinal, de mutação em mutação é que se alcança a terra sem mal, que para o poeta vem a ser o seu território sagrado: o poema.

Assim, como ponderou Davi Arrigucci Jr. no prefácio de *Caminho de Marahu*, essa busca constante pode se dar justamente no movimento de insulamento e expansão, aspecto marcante da poesia de Max, em que por momentos o poeta inclina-se para o seu interior da mesma forma que se dispõe para o novo, para aquilo que ainda não foi realizado. Fazendo alusão ao texto de Benedito Nunes, *Max Martins, mestre aprendiz*, é disso justamente do que se trata seu nomadismo, que irrompe também na sua escrita, em fases, em momentos de exploração do poeta sobre outras formas, outras possibilidades dentro do seu fazer poético (NUNES, 2009, p. 338).

Tais movimentos, tanto de expansão quanto de isolamento, marcam precisamente esse constante deslocar-se na trajetória poética de Max, pois apontam para um caminho desconhecido, e, por conta disso, errante, uma vez que ao lançar-se ao desconhecido, ao arriscar-se por vias inexploradas, o poeta reafirma não apenas certo obscurantismo dentro de sua poesia, como também faz luzir a sua natureza exilada; de um exílio que se dá por meio de um constante fluxo, de nunca aportar-se definitivamente em nenhuma margem, de nunca pertencer a algo unicamente; de um ir e vir que faz desse movimento a força propulsora para a construção da sua voz, justamente porque se sobrepõe às margens, porque já não pertence mais somente a elas, ainda que precise retornar eventualmente. Estar exilado nesse sentido é estar sempre se deslocando, num ir e vir sem fim; e nesta inquietação fazer surgir as mutações. Desse modo, a ideia de trânsito está totalmente arraigada à de exílio.

Em *Para ter onde ir*, o poema que inaugura o livro também traz consigo toda a força do significado de trânsito, em que apenas caminhando é que se obtém sentido, num movimento que revela mutação, num ir e vir que transcorre tal como o rio:

> Ir
> Ter onde Isto
> é aconselhável diz
> o Velho Rei
> e ri
> (MARTINS, 2016, p. 23).

"Ir" aponta para a necessidade de sair de um lugar a outro, de deixar algo e agregar o novo, o ainda não explorado; incorporando, assim, o sentido de viagem. Esse desejo por partir, novamente, tem menos a ver com um objetivo e mais com o caminho, e assim como em *Ítaca*, de Kaváfis, o importante não é chegar em um lugar – neste caso a Ítaca – mas sim a própria caminhada. O poeta, peregrino da sua própria viagem, inaugura um novo sentido para a peregrinação ao se compreender enquanto objeto de mutação, pois faz da sua partida, do seu ir, a busca por um caminho, uma vez que faz de si próprio o objeto de partida e retorno.

O sentimento de não pertencimento e a necessidade de afastamento são aspectos que convergem na experiência poética de Max Martins, poeta-profeta, dedicado e resignado ao seu ofício-mor. É sabido do esmero com o qual Max encarava o fazer poético, o devir-escritor, e o que isto custa àqueles que se lançam nessa empreitada, mas também corresponde e dialoga com a dimensão da figura do profeta indígena, que mantém os mesmos cuidados e práticas para a organização do seu discurso, do canto que irá entoar e que será o canal de aproximação e convencimento para a aldeia. Se para Max o não pertencer, o ser estrangeiro, nômade, são sentimentos imanentes, assim também o era para o xamã:

> [...] estar fora da comunidade não significa apenas morar afastado, ou melhor, esse próprio afastamento só comparece para manifestar uma exterioridade mais profunda: a que situa o profeta fora, do ponto de vista social (e não apenas espacial), do que precisamente constitui uma comunidade: da rede de parentesco. (CLASTRES, 1978, p. 41).

A figura do caraí se revela imprecisa no que diz respeito a sua origem, sua morada verdadeira, isto porque seu ir e vir lança sobre si esta indeterminação. Clastres nos dirá em seu texto que a condição marginalizada do caraí, ou seja, esta indeterminação que constituía seu aspecto errante, é fundamental para que se consiga apreender este profeta na sua diferença.

Sua figura era responsável por conduzir os índios da aldeia rumo à busca desta terra sagrada, abundante em todos os sentidos, representante na terra daquilo que nós, cristãos ocidentais, acreditamos poder alcançar somente no além-morte. Esta ideia de que a Terra sem mal viria a ser o único lugar onde estariam a salvo do dilúvio, da catástrofe anunciada e aguardada, também corresponde às nossas crenças ocidentais. Logo, a ascensão a este território não poderia vir sem esforço, e era justamente em torno da promessa deste espaço sagrado que gravitava toda a noção de religiosidade dos tupis-guaranis, oriunda deste xamanismo que fez luzir sobre os demais indígenas a posição do caraí, mas que também denotava este movimento de merecimento, e de que não haveria espaço para aqueles que não se dispusessem a percorrer os caminhos que levariam à Terra sem mal.

Um aspecto crucial da busca por este espaço sagrado, reservado aos mais bravios e dispostos, trata de seu aspecto incessante, do movimento de deslocamento contínuo e de uma viagem que tinha por essência ser interminável, e que, como pontua Clastres, apenas findou pela falta de migrantes.

Mas antes, muitos foram aqueles que genuinamente se lançaram à procura da Terra sem mal, nesta empreitada que, sobretudo, representava uma longa e dura ascese, com muitos momentos de fome floresta adentro, submetidos a incansáveis rituais de dança, e que mesmo em condições adversas, e ainda que com o fracasso de muitas expedições, nunca deixaram de perseverar pelo seu propósito. Todavia, se como afirma Clastres, a busca pela Terra sem mal já estava precipitadamente fadada ao fracasso no próprio projeto que a sustentava, por qual razão empreendiam os tupis-guaranis nesta aventura?

Novamente, a imagem da viagem se inflama. A viagem para os tupis-guaranis, esta longa e penosa travessia, cuja a possibilidade de proximidade se afastava a cada movimento em sua direção; era, assim como era para Max, mais valiosa que a chegada em si, pois que nesse percurso que se delineava

é que brotavam as verdadeiras ambições desse projeto, ou seu verdadeiro sentido:

> Pois suas longas peregrinações através do espaço representavam também o tempo necessário para se consumar a lenta mutação dos espíritos e dos corpos, sendo apenas ela capaz de torná-los dignos de ascender ao término da sua busca. E essa mutação pelo abandono das normas sociais. Eis aí a prova e o sentido da viagem: abandonar uma aldeia e um território é, simultaneamente, renunciar ao essencial das atividades econômicas, sociais e políticas que se enlaçam nesse espaço. (CLASTRES, 1978, p. 67).

Desse modo, a viagem, este espaço não territorial, e como indica Clastres, destinado unicamente a ser percorrido, é que instaura a mutação, o processo originado pela peregrinação que desembocará na busca, acima de tudo, da possibilidade deste devir, da sua preparação e transformação. O momento da migração, percebe-se tal qual o do poeta: não se trata ainda da grande chegada ao destino sonhado, mas do momento de espera e preparação. Trata-se de um instante em que ocorre o resguardo e o cultivo, e assim, movendo-se entre esses espaços é que, tanto o poeta quanto o caraíba, assumem seu destino de errância, aceitam este exílio na medida em que ele se configura: como um abrigo, para neste percurso, através da distância que se instaura, no seu autêntico reconhecimento e vivência, aproximar-se daquilo que mesmo ausente e longínquo se faz presente: o sagrado. Por isso seu vagar jamais será em vão ou arbitrário, pois ele alimenta e auspicia a ideia, a preparação, e isto, por si só, já valeria a empreitada.

Sobre isto, Blanchot denomina de apelo desejante, experiência do infinito da espera:

> Eu esperava. Espera sem fim, existência reduzida à estéril expectativa sem presente, que no entanto é também espera rica, plena do pressentimento no qual se prepara a vinda e a visão daquilo que sempre vem: *Eu esperava e vi chegar.* O que é visto? A vinda. Mas o que vem? Isto permanece indeterminado, ou melhor, é dito no neutro, embora, neste indeterminado e nesse neutro, esteja certamente compreendida a aproximação do "agora" no qual o dia amanhece, mas que não poderia ser visto diretamente, que é visto apenas enquanto vinda, sendo o dispensador de tudo aquilo que pode advir. (BLANCHOT, 2001, p. 81).

Podemos dizer que neste aguardar é que se fundam as questões poéticas ou de cunho profético, haja vista que o sagrado está em toda parte, sobretudo na manifestação das questões. Instalação poética que brota mesmo da errância, do vaguear peregrino, alheio a fronteiras, sem morada segura ou definitiva. É justamente neste espaço de tempo, na construção dessa distância e na experiência do não lugar, que o sagrado, ou a manutenção da sua promessa, tão importante quanto, acontecem.

Para Heidegger, o homem é lançado ao abismo, sem fundamento, ou seja, a sua essência, enquanto transcendência se situa nessas condições mesmas, e diante dessas experiências e possibilidades é que o homem se caracteriza como "[...] um ser ao longe", ou seja, um ser da distância. Portanto, apenas "por meio de distâncias que, em sua transcendência, ele forja para si e em relação ao todo ente, e assim começa a operar dentro dele a verdadeira proximidade para com as coisas" (HEIDEGGER, 2008, p. 188).

O incessante deslocamento promovido pelas experiências de viagem delineará um percurso que é fundamentalmente o percurso do pensamento. "O caminho é um caminho do pensamento" (HEIDEGGER, 2001, p. 11), possibilitando ao poeta, mas também ao caraí, vaguear peregrino, no desterro próprio do seu ser. Eles seguem pelo mundo nômades e sem lugar, rumo à construção de sua existência.

A viagem que se instaura caminha junto à promessa, e assim, uma autentica a outra, elas se sobrepõem na consciência dessas duas figuras, pois dão à coisa seu ritmo, ideia de impossibilidade em que se costura a urgência de um desarraigamento profundo:

> [...] para preservar a possibilidade desse desejo impossível, escolhe-se o risco de perder todas as certezas: a das experiências sedentárias, como as das verdades estabelecidas. Se o pensamento dos tupis-guaranis é profético, é por pressentir a salvação como inacessível e por saber que, para continuar acreditando nela apesar de tudo, é preciso constantemente ultrapassar todos os limites, quer dizer, renunciar a toda forma de enraizamento. (CLASTRES, 1978, p. 112).

O projeto indígena diz respeito a um profundo abandono das atividades econômicas e políticas tradicionais, mas também da renúncia por todo e qualquer tipo de proibição, de tolhimento. Podemos encarar isto como um

processo de dissolução de uma identidade que fora construída e que não corresponde mais às expectativas futuras, logo, é necessário bani-la, cessar com esta estrutura em prol do surgimento de algo novo. Novamente aqui chegamos a uma feliz correspondência: Max, ao incorporar a viagem e a errância provenientes dessa jornada, não pode mais ser fixado em um ponto específico, haja vista que seu incessante deslocamento não o permite. Este estado de não pertencimento promove a dissolução da identidade, que evoca em Max a imagem do rio e do apagamento de suas margens; essenciais para o aparecimento de sua voz poética, pois novamente, na poesia de Max, o poeta está sempre junto ao fluxo do rio, onde ninguém habita, somente nômades.

A ideia de dissolução de uma identidade e de errância exprimem os sentimentos de dúvida que apontam para isto: estar perdido, por não saber mais, por ter se perdido junto ao fluxo do rio, e que apesar de fazer parte dele, já não consegue mais se encontrar ali, tornando-se estremecido, estranhado. Esta situação provoca no autor um abismo existencial e sua condição errática inviabiliza a possibilidade de uma margem específica onde seja possível atracar, por essa razão mesma é que o caminho se faz infindo, reforçando a necessidade de transformação, de mutação que irá garantir sua sobrevida, e consequentemente, a do poema:

Meu nome é um rio
Meu nome é um rio que perdeu seu nome
                Um rio
nem sim
nem não
        Nenhum
            Somenos correnteza
            Água masturbada em vaus
            em po
                luído orgasmo entre varizes
            sêmem sem mim
                Mesmice
Onde está meu nome Lá neste rio de lama sem minha memória
                [e rumo?
Neste amarfanhado leito de inchada falha?
Meu nome é um rio cotoco --- um Ícone

De barro
Barroco
Um rio que só se-diz
Seduz-se
Se afaga e afoga
em ego e água: Aquário
Meu nome é um rio tapado
(poço)
E aqui se aquebrantou meu nome
sua viagem e osso
É esta a sua fissura? E o seu rosto é este
Escuro
atrás da porta
espelho
exposto à febre
à fera de si mesmo?
Ensimesmado
meu nome é um rio que não tem cura
(MARTINS, 2016, p.35).

Dentro do universo do poema, o rio para Max perde toda esta tradicional simbologia, pois subtrai-se dessa imagem desgastada justamente aquilo que ela já cristalizou em narrativa. Trabalho desconstrutor de rasura deste rio que marcará essencialmente uma diferença, recolocando também os elementos num tempo-espaço que será apenas um fora de tempo por onde se moverá a escritura, como no poema acima "Rasuras" de *O risco subscrito*.

Este rio perde toda a sua identidade e verossimilhança, pois dá conta da perda de um eu, de um processo de estilhaçamento em que se instaura a dificuldade para nomear. Uma identidade que se mistura com a do rio, logo a impossibilidade para dar nome também a esse rio. Tanto "meu nome" quanto "um rio que perdeu seu nome" apontam para o processo de deslocamento e transformação, e por estarem nestas circunstâncias não estão passíveis de atribuição, uma vez que o processo é de mutação. O caminho, assim como confirma Max em outro poema intitulado "A asa e a serpente", é um caminho em que o poeta escreve e descreve, dissolvendo-se [...] (MARTINS, 2016, p. 49).

A diferença sobrevém também por um movimento antropofágico, de contrabando de pensamentos múltiplos, do zen-budismo, mas também de outras formas plásticas, colagens não só de imagens – dos diários que Max mantinha – bem como de outros textos e da arte como um todo. Ondulações entre as escritas que vão se colando umas nas outras, incorporando-se nesse processo rizomático que expande as suas conexões e que nunca se fecha sobre si, está sempre aberto à experimentação e sempre se deixando atravessar por outras linhas de intensidade que o atravessam. O que confere multiplicidade, no sentido deleuziano mesmo, de intensidade e potência que a palavra pode adquirir. Deleuze e Guattari explicam o rizoma:

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e ... e ...". Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 48).

A força dessa conjunção consiste precisamente naquilo que caracteriza a viagem, seu aspecto processual, desterritorializante, que se expande sempre estabelecendo conexões com o que encontra pelo caminho; mas também por afirmar que a chegada não importa, tampouco a partida, o que reafirma o status estrangeiro, uma vez que origem e destino perdem importância para a jornada. Ideia também de soma e mutação, afinal a jornada simboliza também transformação, essencial na poesia de Max.

Ao proferir seu discurso, ao se lançar no terreno da palavra sagrada proferida e compartilhada, o profeta indígena também se investe de todo o erro que representa a experiência em busca da Terra sem mal, de todo processo de apagamento do que fica para trás e da promessa inalcançável que o futuro aspira:

> Ouça-se a palavra profética: e rompem-se os quadros que garantem as existências, todo o espaço medido e diferenciado do social. É o error que, arrebentando as coordenadas espaciais e temporais que as subordinavam umas às outras, isola as vidas e as justapõe. Todos de repente são profetas e isso deixa de ser um estatuto. Na extensão sem limite e sem diferença da floresta indefinidamente atravessada,

> só é possível habitar, mas não residir; subsistir, mas sem produzir, largam-se mortos, sem fundar linhagem. Um puro deslocamento, que não implica volta alguma para trás nem acabamento algum. Impossível é estabelecer novos territórios em outro lugar, garantir novas leis – porque a salvação está sempre adiante, sempre fora do limite: perdida, mal entrevista. Por ser sem limite, o espaço torna-se, no mesmo movimento, sem saída. (CLASTRES, 1978. p. 115).

Trata-se de uma busca que também rui com uma noção de identidade, afinal, o projeto se situa na destruição da ordem vigente, da estrutura que ramifica o modo de vida destes índios. O processo de viagem também será incessante, e a possibilidade de eles se fixarem em um ponto específico também, pois a promessa de novas leis, de uma nova forma de ser, depende desses movimentos de mutação que apenas a longa e ascética jornada floresta adentro pode salvaguardar.

Assim, podemos depreender a importância desta jornada para ambos, e em como o processo é aquilo que mais valida a experiência: é o que garante sua forma e seu fundamento, mas também podemos observar como ele é, no final das contas, a própria experiência. O caraí e o poeta se encontram nesta parte do caminho: para além dos limites de toda e qualquer fronteira, errantes e em busca da promessa da palavra sagrada.

considerações finais

Este trabalho nasceu do constante interesse por tudo o que circunda, motiva e representa o devir-poético, sobretudo do autor escolhido, Max Martins, poeta paraense, tão pouco conhecido do grande público leitor do país, infelizmente. Trazer à tona este nome, assim como um pouco da sua experiência poética e a maneira como ele a encarava é fonte de satisfação profunda. Além disso, poder ressuscitar este importante texto – *Terra sem mal* –, de Hèlene Clastres, sobre as longas peregrinações realizadas pelas comunidades tupis-guaranis, bem como aquilo que as motivava, é igualmente satisfatório.

Assim partimos destes dois polos aparentemente distantes, tanto culturalmente quanto temporalmente para uni-los em um propósito, percebendo uma bonita e profunda correspondência entre ambos: esta

noção de viagem que atravessa suas estórias e que nos faz refletir a respeito de ambos.

Para Max Martins a viagem será parte constituinte de seu expediente poético, isso porque ele apreendeu a jornada enquanto possibilidade de não pertencer à parte alguma, de aprofundar-se no processo e deste movimento fazer despontar sobre sua escrita amplas possibilidades, distintas; o que corresponde a um movimento de mutação que é possível apenas àqueles que se lançam à migração. Mas também dá conta de um nomadismo que se instaura dentro da própria base material de seus textos, e isto é imprescindível para Max, pois este poeta sempre esteve inclinado e aberto para o novo, para novas explorações; e assim como escreveu Benedito Nunes, por conta disso, sua escrita se deu em saltos, ou seja, sempre em busca de outras formas de linguagem.

Para a figura do caraí esta viagem ascética e obstinada também se estrutura sobre uma forte necessidade de vivenciar o processo que vai se delineando floresta adentro, pois sobre a figura do caraí também recai a insígnia da imprecisão acerca de sua origem, situando-a neste nível de imprecisão que dá conta de sua errância e que serve para apontar que o percurso era aquilo que mais importava, não sua origem ou chegada.

Ambos costuraram suas motivações sobre esta indeterminação e imprecisão que corresponde à viagem, ao vaguear peregrino alheio a fronteiras ou regras fixas. Situando-se sempre à margem, errantes e sem origem em busca do sagrado, e em como para cada um, ao seu modo, isto significava.

referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A conversa infinita 1.* São Paulo: Escuta, 2001.

CLASTRES, Hèlene. *Terra sem mal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 1.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

HEIDEGGER, Martin. "A essência do fundamento". In: _____. *Marcas do caminho.* Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvam Fogel e Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio Maria Esther Maciel. Belém: Ed. Ufpa, 2016.

_____. *O risco subscrito*. Belém: Ed. Ufpa, 2016.

NUNES, Benedito. "Max Martins, mestre aprendiz". In: _____. *A clave do poético.* Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Artigo recebido em: 02/02/2020

Aceito em: 24/06/2020

o absurdo impertinente

INTERSECÇÕES FILOSÓFICAS NA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA

The cheeky absurd: philosophical and fantastic intersections in the work of José J. Veiga

Rafael Vinicius Costa Corrêa[1]

Resumo: Esse artigo visa apresentar duas concepções que apresentam possíveis encontros na análise da narrativa do escritor brasileiro José J. Veiga. Primeiramente, demonstraremos como se desenvolve uma das teorias de análise contemporâneas do fantástico na literatura sob a perspectiva do professor David Roas (2011, 2014). A seguir, através do estudo da obra do filósofo e escritor argelino Albert Camus, em especial seu livro *O mito de Sísifo* (2019), iremos apontar em linhas gerais as características mais discutidas da chamada filosofia do absurdo defendida pelo escritor. A partir dessas comparações, iremos apontar as semelhanças entre os estudos filosóficos de Camus e a teoria da literatura fantástica desenvolvida por Roas e apontar como ambas apresentam pontos de intersecção na literatura do autor brasileiro José J. Veiga, em especial em dois de seus contos "O galo impertinente" e "Onde andam os didangos?", ambos do livro *A estranha máquina extraviada* (2010), conduzindo a uma leitura fantástica-absurda da obra do autor em conexão com uma possível ontologia de mundo.
Palavras-chave: Literatura fantástica; Literatura brasileira; Absurdo.

Abstract: This article aims to show two conceptions that present some possible points of intersection in the work of the Brazilian writer José J. Veiga. The text will first present one the contemporary perspectives on fantastic literature, based on the writings of Professor David Roas (2011, 2014). Next, through the study of the work of the Algerian writer Albert Camus, specially his book *The Myth of Sisyphus* (2019), this article will demonstrate some of the main characteristics of the philosophy of the absurd as argued by Camus, and connections pointed out by him and other critics between some fantastic works and Camus' discussions. From these considerations we will analyze how both conceptions present points of intersection within the work of José J. Veiga, specially in two short stories by the Brazilian writer "O galo impertinente" and "Onde andam os didangos?", generating a new reading of Veiga's literature along with a world onthology.
Keywords: Fantastic Literature; Brazilian literature; Absurd.

1 Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. E-mail: rafaelvcorrea@outlook.com.br.

notas introdutórias

Em um rancho afastado de centros urbanos, vive uma família que trabalha para sua sobrevivência; o filho único, menino dotado de uma imensa imaginação, aproveita o tempo da infância, sob a proteção do pai e da mãe, para dar asas a suas ideias, até que um evento transforma a vida da família. Um jovem raquítico e visivelmente machucado aparece dentro do rancho após passar um mês fugindo na mata, a família o acolhe, e ele se torna o quarto membro, um irmão maior para o protagonista, ajudando o pai nos trabalhos na roça e a mãe nos cuidados da casa. Tudo caminha bem até o momento em que um homem aparece, forte, armado e ameaçador, rende a família, amarra o jovem recém-chegado tal qual um escravo e o leva embora como sua propriedade, deixando os três arrasados e impotentes, enquanto o menino se pergunta onde estavam os monstros de sua imaginação que nada fizeram.

Uma estrada faraônica é iniciada, conexões, pontes e túneis de imponência admiráveis, mas o tempo de construção é longo, admiravelmente longo, muitos dos que passam a sua volta morrem antes que possam ver seu fim, mas, depois de muito tempo e esforço, uma estrada como nunca antes vista é apresentada ao público com intersecções, trevos, desvios dos mais elaborados, entretanto, antes que possa ser usada, é invadida por um galo de proporções variadas, contudo sempre imbatível, que não permite a passagem de ninguém pela estrada, por fim, a obra é abandonada e resta a pergunta sobre o que longínquas gerações irão pensar quando se depararem com aquela obra tão vasta e aparentemente abandonada e como eles irão lidar com o galo impertinente. Essas sinopses, respectivamente, dos contos "Onde andam os didangos?" e "O galo impertinente" do livro *A estranha máquina extraviada* (2010) apresentam a tônica das narrativas de Veiga.

Através dos elementos dessas duas narrativas, iremos conduzir a leitura nesse artigo por meio das teorias de Albert Camus e de David Roas, ressaltando não somente uma leitura de José J. Veiga, como também uma possível ontologia de mundo na leitura do escritor.

Quanto à obra de José J. Veiga, é possível delinear um autor com um reconhecimento considerável tanto por parte da crítica especializada, quanto pelo público geral. Seu primeiro livro, *Os cavalinhos de Platiplanto*, foi lançado em 1959 e, já na época, obteve reconhecimento ao receber o

prêmio Fábio Prado, em São Paulo, como melhor livro do ano e uma menção honrosa no prêmio Monteiro Lobato, em São Paulo, na categoria melhor livro. A obra do autor consiste em 14 livros divididos entre romances, novelas e contos; sua última publicação acontece em 1997 com o livro de contos *Objetos turbulentos*; nesse mesmo ano, recebe o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira das Letras pelo conjunto da obra e morre dois anos depois. Quanto a números de venda, até o ano de 1997, o autor tinha 500 mil exemplares em circulação (CASTELLO, 1997, p. 99). Também contou com traduções em diversos idiomas, sendo publicado em diversos países, como Espanha, México, Suécia, Estados Unidos, Noruega e Dinamarca (COSTA E SILVA, 2015).

Diante da obra de Veiga, foram muitas as posições tomadas por críticos ao longo do tempo. Discussões que buscavam destacar como ponto-chave de suas narrativas os eventos insólitos, salientando, nessas circunstâncias, leituras estruturalistas da ficção veiguiana. Outros críticos viam na obra elementos de fábula, apólogos ou alegorias e, nessas interpretações, destacavam um cunho sócio-político nos livros, enquanto alguns tendiam suas opiniões para questões filosóficas e existencialistas na literatura de Veiga. Sem encerrar a obra dentro de uma perspectiva teórica, esse artigo procura destacar uma possível leitura de Veiga desenvolvida a partir de duas concepções conhecidas no campo da crítica do autor e coerentes com a contemporaneidade que devem gerar novos olhares para a obra e novas perspectivas de estudo.

O artigo irá se dividir em três seções, em um primeiro momento abordaremos uma nova perspectiva sobre a vertente do fantástico baseado nas considerações de Roas (2011). A seguir, iremos apontar, em linhas gerais, os principais elementos dos estudos de Camus referentes ao absurdo e, por fim, destacaremos como tais ideias podem ser vistas na obra de José J. Veiga, especialmente na análise dos dois contos supracitados.

a ameaça nos limites da realidade: o fantástico

Vertente consagrada e muito discutida pela crítica especializada e por teóricos, o fantástico foi teorizado a partir de muitas perspectivas no decorrer dos anos. e uma das mais adotadas para análise em tempos recentes foi a do teórico Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução a literatura fantástica*,

que, em linhas gerais, define o fantástico como um gênero limítrofe entre o estranho e o maravilhoso. Na concepção do autor, o fantástico reside na hesitação diante da narração de um fato insólito, caso o fato narrado tenha explicações naturais que não violem as leis do mundo do leitor, a narrativa pode ser classificada como estranho, como, por exemplo, o conto de Edgar Allan Poe, "O caso da Rua Morgue". Por outro lado, caso as leis naturais não possam explicar o evento, Todorov afirma que estamos diante do maravilhoso:

> O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra decisão, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2010, p. 47-48).

É tendo em mente essa nomenclatura como uma das principais no campo das discussões sobre o fantástico que David Roas (2011) lança suas considerações sobre o assunto. De acordo com Roas, o principal problema nessa definição reside no fato de que, nesse sentido, o gênero fica restrito a um limite antes, mais que a um movimento estético, e tal definição não aborda a principal questão que a leitura dessas narrativas gera, que é a problemática existência que temos com a realidade descrita por esses textos.

Essa concepção de fantástico não procura substituir ou rejeitar outras ideias divulgadas até o momento, mas procura criar discussões e problematizar algumas noções acerca do gênero baseado em conclusões de outros autores até o momento. Nessa perspectiva, o fantástico é "*un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural*" (ROAS, 2011, p.9).

O fantástico é definido através de quatro elementos-chaves: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem:

> *Cuatro conceptos que articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico: su necesaria relación con la idea de lo real (y, por tanto, de lo posible y lo imposible), sus límites (y las formas que allí habitan, como lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco), sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable*[2] (2011, p.10).

Ao discutir a noção contemporânea da realidade, é necessário trazer as definições científicas acerca do mundo e do universo, e, para tanto, Roas apresenta a opinião de dois físicos renomados, Albert Einstein e Richard Feynman, visando comprovar que a noção contemporânea da realidade diverge muito do conceito racionalista defendido em momentos anteriores da História. De acordo com esses autores, a natureza deixa de ser uma máquina previsível e totalmente compreensível ao ser humano, e a ciência/razão que antes procurava desvendar a verdade absoluta do Universo e predizer com exatidão a linha de eventos agora cumpre o papel de apontar prováveis possibilidades e procura compreender os muitos acontecimentos não previstos e aparentemente incoerentes (ROAS, 2014, p.77-87).

O texto faz ressalvas quanto a essa noção instável e subjetiva da realidade. Citando o físico Michio Kaku, Roas afirma que, ainda que a um nível macroscópico ou subatômico a realidade encontrada e estudada pareça absurda, o nível de realidade em que convivemos cotidianamente se encontra ainda regido pelas noções básicas da física conforme apontadas por Isaac Newton, ou seja, ainda existe um nível de realidade que ofereça uma certa estabilidade e é compartilhado socialmente. É a partir desse nível que a estética fantástica se constrói.

A partir dessas noções sobre a realidade, o autor passa a discutir a conexão estabelecida pela narrativa pós-moderna com essa ideia de realidade: "*De ese modo, y engarzando con las tesis científicas y filosóficas antes expuestas, la realidad es vista como un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. Lo que se traduce en la disolución de la dicotomía realidad/*

2 "Quatro conceitos que articulam toda reflexão teórica sobre o fantástico: sua necessária relação com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que ali habitam, como o maravilhoso, o realismo mágico e o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar aquilo que, por definição, é inexpressável, pois está além do imaginável" (Tradução nossa).

ficción"[3] (ROAS, 2011, p. 29). Reconhecendo a realidade como um simulacro de algo inevitavelmente incompreensível, uma concepção social, passível de mudanças a todo instante, a literatura pós-moderna rescinde de se construir como uma cópia da realidade e procura se estabelecer como um pacto autorreferencial, com um código de verossimilhança interno. Sendo o texto literário, nessa perspectiva, como que apartado da realidade extratextual dos leitores, como então pode ser construída a estética fantástica como oposição ao real? Esse paradigma contemporâneo de realidade continua a ser debatido, especialmente no que se refere à relação com a vertente fantástica.

Diferentemente do que outras teorias pontuam, essa caracterização de fantástico não precisa de vacilação do leitor para a explicação, mas sim que a "fantasticidade" do conto reside em sua inexplicabilidade de acordo com as leis de senso comum que regem a realidade do leitor, causando, assim, espanto e levando a uma reflexão sobre os limites da realidade em que o leitor se estabelece. E tal definição do fantástico não é limitadora, pois se adapta às diferentes noções de realidade aventadas em culturas e em épocas distintas: "*Por tanto, como resulta evidente, lo fantástico descansa sobre la necesaria problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real*"[4] (ROAS, 2011, p.36).

Ainda que, de fato, os motivos e os temas tradicionais do fantástico do século XIX e início do XX, como o duplo e o fantasma, por exemplo, tenham sido substituídos (ou alterados) por outros tipos de violações, um fator permanece o mesmo: a transgressão e o questionamento da realidade em que se insere o personagem e a consequente dúvida gerada no leitor. Reforçamos a ideia de que o fantástico precisa trabalhar em contraste com a noção de realidade extratextual do leitor, seja qual for, trazendo, assim uma impossibilidade que desestabiliza a realidade no texto e gera uma ameaça e, portanto, uma dúvida acerca dos acordos e das regras estabelecidas que levamos da realidade, objetivo e efeito do fantástico.

---

3 "Desse modo, e unindo-se com as teses científicas e filosóficas expostas anteriormente, a realidade é vista como um composto de construções tão ficcionais como a própria literatura. O que se traduz na dissolução da dicotomia realidade/ficção" (Tradução nossa).

4 "Portanto, como resulta evidente, o fantástico descansa sobre a necessária problematização dessa visão convencional, arbitrária e compartilhada do real" (Tradução nossa).

Ao nos aprofundarmos nessa noção de ameaça em narrativas comumente anexadas à vertente fantástica, podemos dividi-la em duas: ameaças físicas e metafísicas. A ameaça física tem a ver com a necessidade de proteção da vida humana e é apresentada quando a integridade física do personagem em questão está em perigo, é um tipo encontrado em algumas narrativas fantásticas, porém não em todas as suas manifestações, comenta Roas:

> *En este nível, el vampiro y el serial killer funcionan igual: dan miedo porque matan o, al menos, suponen una amenaza para la integridad física de los personajes con los que se enfrentan. El lector — proyectado emocionalmente en el texto — comparte la angustia experimentada por los personajes ante la violencia o la muerte*[5] (ROAS, 2011, p. 95).

Já a ameaça metafísica, por sua vez, é uma que se apresenta menos como um perigo imediato à vida individual e mais como uma invalidação do conceito de realidade daquele momento (ROAS, 2011, p. 96), logo, seu alcance e sua intensidade tendem a serem maiores. Nas análises dos livros de José J. Veiga, essa ameaça aparenta ser a mais encontrada e é também um dos aspectos mais usados dentro dos relatos de estética fantástica. Em um estudo sobre as aparições do medo na narrativa fantástica brasileira, Júlio França levanta algumas vertentes que podemos observar no que é chamado de literatura do medo, e as características da ameaça metafísica podem ser observadas nessas definições:

> (II) as emoções advindas na nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, da decadência de nosso corpo e de nossa mente; e, por fim, (III) os temores relacionados à imprevisibilidade das ações do "outro", a violência e a crueldade do ser humano, fonte constante de um mal que é ainda mais terrível por sua aleatoriedade (2012, p.188).

Textos tidos como fantásticos do século XVIII ou XIX tendiam às expressões mais espetaculares do medo, como o vampiro Drácula de Bram Stoker, e tais ameaças apresentavam um perigo imediato e físico aos leitores.

5 "Nesse nível, o vampiro e o *serial killer* funcionam da mesma forma: oferecem medo porque matam ou, ao menos, supõe uma ameaça à integridade física dos personagens enfrentados. O leitor — projetado emocionalmente no texto — compartilha a angústia experimentada pelos personagens diante da violência ou da morte" (Tradução nossa).

Entretanto, as ameaças vistas em narrativas fantásticas contemporâneas são diferentes, apresentando perigos mais simples, um galo ou um homem mal-encarado como nos contos de Veiga, que, porém, geram efeitos mais intensos. Quanto à pertinência dessas definições ao nosso artigo, é interessante destacar a existência maior do medo metafísico nas narrativas de José J. Veiga, apontando para uma ansiedade diante da imprevisibilidade do comportamento humano, a extensão de nosso poder e das certezas sobre as quais vivemos e o medo do desconhecido, que pode ser metaforizado em muitos momentos, como o medo da própria morte.

A partir dessa ameaça, podemos notar com mais detalhes o efeito emocional causado pelo evento ameaçador. Esse sentimento, de uma maneira geral, pode ser definido como uma emoção, acompanhada de surpresa, que oferece perigo para a conservação de nossa vida. Dentro dessa concepção de fantástico, podemos compreender duas classificações que podem sintetizar as muitas variantes sobre a noção do medo (DELUMEAU apud ROAS, 2011, p. 82):

> *El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo*[6].

É interessante notar que esse tipo de ansiedade, que deriva de uma ameaça, frente ao desconhecido é um tema recorrente nas narrativas de Veiga (como pode ser apontado no conto "A usina atrás do morro" e nos romances *A hora dos ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*, para citar apenas três textos), e, ainda, a ansiedade que esse desconhecido gera pode ser observada em inúmeras narrativas do autor, inclusive naquelas que não apresentam elementos da ordem do impossível. As ameaças propostas nos contos estão relacionadas com o desconhecido, a extensão do poder do galo é tão grande

6 "O temor, o espanto, o pavor, o terror pertencem mais ao medo; a inquietude, a ansiedade, a melancolia, mais à angústia. O primeiro leva ao conhecido; a segunda ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado ao que se pode enfrentar. A angústia não, e é experimentada como uma espera dolorosa diante de um perigo tão temível quanto não claramente identificável: é um sentimento global de insegurança. Por isso é mais difícil de suportar que o medo" (Tradução nossa).

quanto se pode imaginar, e o menino-narrador dos *Didangos* não entende como alguém pode violentar o âmbito familiar (que se provara tão seguro até aquele momento) daquela forma e levar um membro tão querido, e, talvez mais importante, não saber o que acontecerá com ele.

Maior do que o medo, ainda que ele seja uma característica notável em alguns momentos, a ansiedade acaba por se tornar um elemento sempre presente nas narrativas de Veiga. Seja pela incapacidade de capturar um galo pelos mais variados meios ou pelo sentimento de impotência da família diante de um desconhecido que toma o controle da situação sem uma razão aparente, rapta um membro da família e desaparece deixando perda e tristeza. Ambas as situações, a aparição do galo impertinente e a captura do garoto, geram essa ansiedade a partir de uma ameaça em direção ao desconhecido, o que pode ser encarado também como sentimento de absurdo, que, na visão do filósofo Albert Camus (2019), é a compreensão da impotência do ser humano diante da vida. Ainda que não exista nada de sobrenatural ou incompreensível no segundo momento, a ideia da impotência se assemelha em ambas as situações e é um tema recorrente nas narrativas de Veiga, podendo ser vista como um fio condutor entre suas histórias, gerando, assim, uma conexão entre um absurdo irreal, o galo, e um absurdo real, a captura do garoto. Essas intersecções serão ampliadas na próxima sessão do artigo.

Outra figura importante em muitas narrativas de vertente fantástica e que também se conecta à noção de absurdo é a do monstro, cuja aparição pode ser apontada nos contos analisados nesse artigo. O monstro aparece como um ser que desafia a realidade, uma das principais ferramentas pela qual o impossível se introduz na realidade do texto e gera, portanto, o efeito fantástico, que ameaça o leitor. É importante destacar que os monstros da narrativa fantástica não causam medo apenas como um predador natural que oferece uma ameaça física aos personagens e também ao leitor, mas, principalmente, devido à posição que ele ocupa; Noel Carrol, em um estudo aprofundado sobre o medo e os monstros na ficção, aponta: "*El monstruo en la ficción de terror es, pues, no sólo letal sino — y ese es su significado más destacable — también repugnante*"[7] (2005, p. 58).

7 "O monstro na ficção de terror é, pois, não somente letal como também — e esse é seu significado mais destacável — também repugnante" (Tradução nossa).

Sendo assim, a noção de um monstro dentro da narrativa terá fortes conexões com as ideias sociais acerca não só do que pode ou não acontecer fisicamente, mas também dos princípios morais que regem essa sociedade. Júlio França, no mesmo artigo supracitado, aponta como um dos fatores mais distintivos do monstro a sua descaracterização como humano, e tal efeito pode ocorrer não através da subversão dos códigos físicos da realidade, mas do rompimento de leis morais da sociedade, como, por exemplo, o ato de trair e assassinar uma pessoa (FRANÇA, 2012, p. 191-194).

A conexão mais clara de monstro a ser feita na análise do conto de Veiga talvez esteja na figura do galo, que viola todos os princípios da realidade, sejam eles morais ou físicos, mas talvez sua maior violação seja a interrupção do progresso, representado pelo ideal ocidental, na figura da estrada, essa que foge à definição de uma conexão entre dois pontos e aparece no conto mais como uma demonstração de poder. Porém, tanto quanto o galo irreal, "[..]o homem mal-encarado [..]" (VEIGA, 2010, p. 59) de "Onde andam os didangos?" apresenta muitas características monstruosas, apesar de serem perfeitamente reais em um contexto extratextual; novamente essas intersecções entre irreal e real são importantes na análise da obra veiguiana e na concepção de uma cosmovisão dessas narrativas. Esse é um dos aspectos que afasta parte da obra veiguiana dessa proposição do fantástico, em muitos casos, como é o do conto dos Didangos; não existem elementos irreais, tudo o que foge ao real extratextual do menino-narrador é perfeitamente explicável e lógico, apesar disso, como apontado no que se refere à ameaça e nesse personagem monstruoso, são várias as intersecções que podem nos conduzir ao absurdo, seja ele fantástico ou real.

Outra característica-chave quanto à proposta de fantástico de Roas se refere à questão da linguagem e como sua construção ocorre dentro da narrativa. Roas destaca que, para a existência da estética fantástica, é necessário que haja uma conexão entre o mundo extratextual do leitor e aquele apresentado dentro da narrativa, tais textos aparentam ter as características dos textos ditos "realistas":

> *Los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del 'realismo' propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como*

> *eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia entre ambas formas*[8] (ROAS, 2011, p. 112).

Tal semelhança, por fim, exige um esforço por parte da linguagem na construção do universo da narrativa, que apresenta ferramentas em comum para o desenvolvimento do texto. Sendo um gênero que pode ser traçado desde o século XVIII, o fantástico apresenta muitas características e muitos modos de gerar esse convencimento do leitor. Esse processo se dá de maneiras diferentes no período gótico, no romantismo, entre outros. Importante para nosso artigo é apontar como, na contemporaneidade, autores e obras apresentam esses métodos para o convencimento.

Em se tratando do campo da linguagem, o evento fantástico surge como uma dificuldade, sendo que, em muitas narrativas, é descrito como impossível, irreal e, em muitos casos, inimaginável, o que, por lógica, o tornaria indescritível. Surge uma das questões mais importantes no trato com a linguagem da narrativa fantástica, a necessidade de ferramentas para a descrição daquilo que não pode ser descrito:

> *[...] metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas del tipo 'me pareció ver', 'creo que vi', 'era como si', así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como 'siniestro', 'fantasmagórico', 'terrorífico', 'increible' y otros de ese mismo campo semántico* (ROAS, 2011, p.130).

Em uma possível análise de José J. Veiga, podemos identificar muitas das características citadas pelo autor. Destaco um trecho do conto "Os do outro lado" do livro *Os cavalinhos de Platiplanto*:

> Quando ela acabou de dizer isso um clarão muito forte, branco como a luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas

8 "Metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oxímoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo 'me pareceu', 'era como se', assim como a utilização reforçada de adjetivos fortemente conotados, como 'sinistro', 'fantasmagórico', 'aterrorizador', 'incrível' e outros desse mesmo campo semântico" (Tradução nossa).

> de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado (VEIGA, 2015, p. 59).

Ainda que não dirigindo a narrativa ao medo ou ao terror, é possível notar na descrição traços interessantes, como a metáfora e as analogias para explicação de um evento impossível, para a demonstração de algo irreal. E o trecho demonstra características muito interessantes, pois, durante a descrição desse evento, faz-se uso somente de elementos conhecidos do leitor, como "a luz de magnésio", ou "como bolhas de sabão" inseridos em um contexto totalmente estranho ao que o leitor está acostumado a encontrá-los, oferecendo, dessa maneira, um caminho insólito para que o leitor possa compreender o que, de certa maneira, seria impossível. É importante ressaltar que, durante a análise de textos de vertente fantástica, não é possível afirmar que tais relatos compartilham um método único de linguagem em face de outros textos literários, ainda que apresentem muitas semelhanças em variados aspectos, como destacado acima; eles usam de variados estilos que comprovadamente estão em diálogo com outras esferas literárias e em constante mudança (ROAS, 2012, p. 133).

O teórico reconhece o uso e a diferenciação da linguagem em expressões mais contemporâneas do fantástico, mas adverte que para a obtenção do efeito fantástico não é possível contar somente com recursos formais do texto. Se pensarmos em um texto literário que esvazia todo o sentido de sua narração, seria impossível criar qualquer significado a partir da leitura da obra literária. O teórico destaca: "*En conclusión, ni la transgresión en la modalidad de percepción es exclusivamente semántica, ni la transgresión de la modalidad de lenguaje es exclusivamente formal o retórica*"[9] (ROAS, 2011, p. 141).

Para realização dessa categoria estética, é necessário um equilíbrio entre esses quatro elementos-chaves expostos brevemente: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Nessa concepção do fantástico, algumas das narrativas de José J. Veiga podem ser excluídas por não conter o impossível, como é o caso da narrativa "Onde andam os didangos?"; entretanto parte da riqueza da leitura do autor está incluída nessa não-classificação; por

9 "Em conclusão, nem a transgressão na modalidade de percepção é exclusivamente semântica, nem a transgressão de modalidade de linguagem é exclusivamente formal ou retórica" (Tradução nossa).

mesclar narrativas que apresentam o impossível juntamente com o prosaico, podemos depreender dessas histórias uma ontologia muito semelhante ao que Camus denomina o absurdo, característica da existência humana dentro de sua filosofia.

a propósito do absurdo

Uma das versões mais adotadas do mito grego aponta que Sísifo, rei-fundador da cidade de Corinto, o mais astuto e inescrupuloso dos mortais, observou o rapto de Egina, filha do deus-rio Asopo, por Zeus. Em troca de uma fonte de água permanente para a cidade de Corinto, Sísifo conta para Asopo quem foi o raptor de sua filha. Sobre o desfecho da história nos conta Pires:

> Furioso, Zeus envia Tânatos com a missão de trazer Sísifo para o Hades. Sempre ardiloso, Sísifo convence a Morte de experimentar as próprias algemas e livra-se da punição. Quando o pai dos deuses se dá conta do embuste, interfere e Sísifo morre. Entretanto, mais uma vez o herói, solerte, consegue livrar-se do Hades através de outro ardil: tendo pactuado com a esposa para que não o enterrasse após a morte, Sísifo chega ao Hades sem o que deveria ser a réplica de seu corpo. Hades considera o fato um sacrilégio e lhe dá permissão para voltar ao mundo dos vivos, a fim de providenciar a inumação do próprio corpo. Uma vez livre do Hades, ele não retorna mais, até idade avançada, quando então sofrerá o castigo pelas faltas cometidas. [...] é no Hades que vamos encontrar a imagem do mito que ora nos interessa, já habitando no vale das sombras: trata-se de Sísifo, rolando eternamente um enorme bloco de pedra morro acima, para vê-lo despencar, lá do alto, morro abaixo (2009, p. 2).

É esse o mito que exemplifica a vida humana aos olhos de Camus, uma tarefa permanente e imbatível que por fim nos consome. A vida humana consiste em se ter consciência de que somos finitos sem, entretanto, termos o poder para reverter tal situação. Cabe a nós, como a Sísifo, carregar uma pedra até o alto de uma montanha, seja essa montanha um escritório ou uma fábrica, e vê-la cair para que possamos reiniciar o trabalho, sem a esperança de que algo será diferente. Porém, é necessário destacar que a filosofia

camusiana não conduz ao desespero, o próprio filósofo ao comentar sobre a escolha do mito nos afirma:

> Já devem ter notado que Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe renderam esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma (CAMUS, 2019, p. 138).

Todo o percurso percorrido pelo personagem aponta para o que Camus define como herói, alguém que busca um sentido na vida, ainda que tenha em mente que tal objetivo é inalcançável; Sísifo persiste em sua tarefa, e o próprio Camus aponta, "É necessário imaginar Sísifo feliz" (2019, p. 140), e a felicidade de Sísifo serve não somente como ferramenta para sua sobrevivência, mas é a demonstração de sua revolta diante do destino que lhe é imposto.

Antes de uma maior discussão acerca dessa concepção, é necessário pautar de acordo com Camus o que seria o absurdo:

> Se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo. Com tal réplica o homem virtuoso ilustra a antinomia definitiva que existe entre o ato que lhe atribuo e os princípios de toda a sua vida. "É absurdo" significa: "é impossível", mas também: "é contraditório". Se eu presenciar um homem atacando um ninho de metralhadoras com uma arma branca, pensarei que seu ato é absurdo. Mas só é absurdo em virtude da desproporção entre sua intenção e a realidade que o espera, da contradição que posso perceber entre suas forças reais e o objetivo a que ele se propõe (2019, p. 44).

Como visto, a ideia de absurdo nasce de dois elementos, "a intenção e a realidade que o espera". Sísifo, então, se torna um dos exemplos de uma busca absurda exatamente por apresentar essa dualidade, o personagem mítico busca uma existência pacífica e alegre, mas essa busca lhe é negada pelos deuses e pela própria vida, e ainda que essa intangibilidade seja real para o personagem, em especial depois de sua última condenação, enquanto carrega a pedra morro acima, ele não desiste de seu objetivo, mesmo diante de uma situação aparentemente absurda. Seria essa a ontologia de Camus,

uma busca incessante por um objetivo intangível, o absurdo, no caso, reside em ter consciência desse fato e ainda assim persistir em sua busca.

É possível fazer um paralelo entre essa definição de absurdo com a noção de fantástico de Roas. O elemento impossível que se infiltra no cotidiano prosaico da narrativa acaba por gerar uma ameaça para a concepção de mundo do leitor, e essa contradição, em outras palavras, pode ser aproximada do que Camus define no parágrafo anterior como absurdo, o encontro de condições reais com intenções que simplesmente não podem ser atingidas. Essas intersecções ficam mais claras quando lidas na obra de José J. Veiga: o impossível fantástico pode ser representado pelo galo impertinente que põe em cheque as definições do leitor sobre a realidade, enquanto o rapto do garoto, no conto "Onde andam os didangos?", sem nenhuma explicação ou chance de defesa, gera o que podemos colocar como absurdo. A análise dessas narrativas gera muitos momentos e sentimentos em comum, por parte de personagens e de leitores, que podem nos levar a uma conexão entre esses contos e que podem exemplificar a obra de José J. Veiga.

Essa conexão pode ser notada quando nos debruçamos um pouco mais em uma das questões pontuadas por Camus: os efeitos do absurdo no ser humano. Em um estudo sobre a obra do filósofo, Matos e Machado destacam o que é o sentimento de absurdo:

> O mal-estar, o pressentimento de que as coisas não vão bem, a sensação angustiante de uma morte certa são alguns indícios de que a sensibilidade percebeu a absurdidade da vida [...] Significa, a princípio, que o indivíduo vivenciou a sensação de impotência, apreender que há algo fora do lugar, como se suas referências de súbito o tivessem abandonado naquele instante (2015, p. 2).

É esse sentimento arrasador que aponta ao indivíduo que sua existência é como a de Sísifo. Nesse contexto, são três as possibilidades apontadas por Camus para lidar com o absurdo da realidade: o suicídio, a esperança ou a relação direta com o absurdo. Aponta o filósofo: "Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos" (CAMUS, 2019, p. 19). Não é esse o caminho a ser percorrido pelo indivíduo; o que nos diz Camus é que o indivíduo deve viver como um ato de revolta contra o que lhe foi imposto, a ausência de um

sentido inerente à vida é fato consumado, o absurdo em seu maior grau, a morte, chegará, adiantá-lo é como na citação acima admitir a superação.

Há outros que ofereçam o que Camus aponta como um salto, e, em muitas ocasiões, esse salto se relaciona com o transcendente, o sagrado, seja no campo do racional, seja no campo do irracional. Diante de questões que não podemos entender, nem ao menos iniciar a formulação de respostas, muitos admitem um plano maior que fornece tudo o que necessitamos para que a vida em que estamos seja destituída de seu absurdo. Desse modo, "[...] o absurdo torna-se deus (no sentido mais amplo da palavra) e essa impotência para compreender, o ser que ilumina tudo. Nada guia este raciocínio no campo da lógica. Posso chamá-lo de salto" (CAMUS, 2019, p. 47).

Em outro ensaio intitulado *Summer in Algiers*, o filósofo aponta um dos principais problemas em tomar esse salto como abordagem para lidar com o absurdo em sua vida: "*For if there is a sin against life, it consists perhaps not so much in despairing of life as in hoping for another life and in eluding the implacable grandeur of this life*"[10] (CAMUS, 2005). O herói absurdo não deve abdicar dessa vida, e sim buscar ao máximo todo o possível como um sinal de revolta e de não-reconhecimento da derrota. Esperança que, dentro dessa concepção, se assemelha à resignação, impede a compreensão e o enfrentamento desse adversário que, por fim, vence a todos e não oferece piedade ou mesmo explicações.

> O homem absurdo não realiza esse nivelamento do sacrifício pelo racional ou irracional. Ele reconhece a luta, não despreza em absoluto a razão, e admite o irracional. Recobre assim com o olhar todos os dados da experiência e está pouco disposto a saltar. Ele sabe que, nessa consciência atenta, já não há lugar para a esperança (CAMUS, 2019, p. 51).

O caminho a ser trilhado, de acordo com o filósofo, é o de enfrentamento do absurdo, partindo da revolta com o destino imposto à humanidade, da parca liberdade de se saber livre de regras e morais que buscam fornecer uma outra vida. "É necessário imaginar Sísifo feliz", obter felicidade dessa caminhada inócua a que se resume o levar de cada pedra individual até o alto da montanha, apenas para podermos vê-la novamente rolar abaixo.

10 "Pois se há um pecado contra a vida, consiste não tanto em se desesperar em vida, mas sim em esperar por uma outra vida e eludir a implacável grandeza desta" (Tradução nossa).

É esse o caminho que podemos encontrar nos escritos de Veiga. As narrativas dele apresentam, de maneira cruel muitas vezes, a ausência de um sentido inerente aos personagens e a ausência de controle que eles têm sobre os eventos, quer seja através do impossível relacionado com o fantástico em uma estrada interminável e um galo com poderes absolutos, quer seja através do prosaico real, um homem mal encarado e forte que rapta um membro da família; o efeito de absurdo é o mesmo em ambos os casos, tanto a população da cidade e a família estão a mercê dos fatos e não podem usufruir aquilo que gostariam. Ficam gravadas as tentativas e, seja através de uma raça de seres do futuro ou através de animais mágicos, a vida continua.

intersecções fantástico-filosóficas

Ao comparar as discussões de Roas e de Camus, podemos encontrar alguns pontos de intersecção e propor uma leitura da obra de Veiga que apresente essas concepções para uma ideia de literatura fantástica e uma ontologia de mundo. É interessante destacar novamente que meramente classificar as narrativas em determinadas nomenclaturas é de pouco ou nenhum proveito, entretanto apontar as semelhanças e as diferenças dessas perspectivas para a análise desse e de outros autores pode apresentar ganhos e novos estudos para a área da literatura.

Para iniciar essas considerações, é interessante retomar uma definição de fantástico, de acordo com o indicado por Roas, como uma categoria estética, que não se limita apenas ao âmbito literário, que procura através da inserção de um evento impossível em uma narrativa que aparentemente apresenta todos os elementos do real extratextual do leitor. Essa inserção tem muitos efeitos, dentre eles, o medo e a ansiedade que aparecem como os principais, pois a leitura e a apreciação dessas narrativas geram um questionamento do próprio leitor acerca dos limites de sua realidade; a ameaça do desconhecido se instala e gera questionamentos ou ansiedades no leitor.

Uma das narrativas de Veiga que apresenta muitas dessas características é o conto "Um galo impertinente". Após um esforço hercúleo, por parte dos engenheiros, dos trabalhadores e da própria população que precisava fazer os mais variados esforços para andar nos caminhos improvisados, para a construção do que seria uma das maiores estradas já vista pela sociedade,

coisas estranhas parecem acontecer. O resultado impressionante foi ofuscado pelo evento que simboliza o desconhecido nesse conto:

> Os viajantes contavam que iam indo muito bem pela estrada, embalados pela lisura do asfalto, quando de repente, saído não se sabe de onde, um galo enorme aparecia diante do carro. Não adiantava tocar buzina, ele não se desviava; nem adiantava aumentar a velocidade, ele não se deixava apanhar. Era como se ele fosse puxando o carro para um embasamento de ponto, uma árvore, um marco quilométrico. Quando o motorista conseguia manobrar e escapar do desastre do carro martelava a capota com o bico, e com tanta força que perfurava o aço, deixando o carro como se um malfeitor o tivesse atacado a golpes de picareta (VEIGA, 2010, p. 82).

As tentativas de impedir o avanço do galo foram muitas, envolvendo pescadores, caçadores e, por fim, as próprias forças armadas; nada foi capaz de resolver o problema com o galo impertinente. Por fim, a estrada é abandonada.

O desconhecido, nesse conto, não deixa de conter um pouco de humor. Após enfrentar tantas adversidades e tantos problemas durante a construção, foi um animal tão ordinário quanto um galo que interrompe o uso da estrada, obviamente não um galo comum já que "Nunca se chegou a um acordo quanto ao tamanho do galo, as descrições feitas pelos viajantes emocionados iam de pinto a jumento" (VEIGA, 2010, p. 82). Nem por esse humor, deixa o galo de infligir medo aos personagens da cidade, oferecendo um sério risco de vida a todos que ousam usar a rodovia.

Todos os elementos citados por Roas como pertencentes ao fantástico podem ser observados nesse ponto: a descrição de uma realidade prosaica, a inserção de um elemento impossível, a ameaça, física e metafísica, representada por esse impossível e uma linguagem própria para descrever aquilo que, a priori, seria indescritível. Um possível ponto de ruptura com essa estética fantástica, porém, pode ser observável no que nos diz Rosalba Campra (apud ROAS, 2011, p. 72):

> *Mientras em el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una*

> *desoladora certidumbre que no implica solo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación puramente ambiental.*[11]

Sob essa definição, em comparação com as discussões de Camus, podemos entender o absurdo como uma concepção da realidade, enquanto o fantástico, em Roas, procura colocar o real e o irreal em um confronto que leva a uma transgressão sobre a noção de realidade do leitor, gerando, por sua vez, uma dúvida e, consequentemente, um novo olhar sobre as leis e as regras que definem o real para o leitor. É nesse momento que ambas as definições se intercalam, ao lançar uma nova luz sobre o que se entende por real, tanto o absurdo como o fantástico chocam, causam medo ou mesmo risos como um processo catártico, levando a questionamentos sobre a realidade. Os efeitos dessas concepções, o sentimento de absurdo ou a ansiedade devido a ameaças geram efeitos semelhantes quando provocam dúvidas e conduzem à conclusão de que a realidade a nossa volta está muito além de nosso controle, e, em muitos casos, estamos sob o controle de condições absurdas ou impossíveis, sejam elas um galo ilógico ou um homem mal-encarado.

Uma possibilidade de leitura de ambos os contos pode flutuar entre essas definições de fantástico e de absurdo, indicando que não importa quão capacitados sejam os personagens, pois, ao construírem a estrada, os engenheiros demonstraram extrema competência, mas sempre haverá uma impertinência que impossibilitará a vida na realidade. O que é demonstrado também em "Onde andam os didangos?" quando lemos a seguinte declaração a respeito do pai de família: "[...] sendo um homem valente corajoso, e andando sempre com a espingarda, nem tapuio podia com ele" (VEIGA, 2010, p. 55). Não importa quão poderosos sejam os personagens, sempre haverá alguém mais forte que, por fim, os deixa impotentes diante de uma situação trágica.

---

11 "Enquanto no absurdo a ausência de casualidade e finalidade é uma condição intrínseca do real, no fantástico deriva de uma ruptura imprevista nas leis que governam a realidade. No absurdo não há alternativa para ninguém, trata-se de uma desoladora certeza que não afeta somente o protagonista da história, senão todo ser humano. Dali também a dimensão marcadamente simbólica do personagem absurdo e, pelo contrário, a caracterização do herói fantástico como vítima de uma situação puramente ambiental" (Tradução nossa).

Ainda no que diz respeito a esse conto, as intersecções são mais similares com as definições do absurdo do que com as do fantástico; a ausência do elemento impossível é notável nesse caso. Ao descrever os monstros que dão título ao conto, os didangos, o narrador deixa claro ao leitor que tais bestas nunca foram vistas por ninguém, vêm de suposições feitas pelo menino na casa. Ao final da narrativa, porém, os monstros são mais reais do que o menino gostaria; enfrentar essas criaturas de sua imaginação talvez fosse menos doloroso do que a realidade de ter um irmão amarrado e levado como mercadoria. Retomamos à definição de Campra quando afirma que estamos à frente de uma certeza desoladora que se aplica a todos; somos impotentes, e direitos que julgamos invioláveis e seguros não são mais presentes.

É interessante, entretanto, que mesmo não apresentando todas as características de uma narrativa fantástica, é possível apontar outros elementos presentes no conto que se relacionam com a teoria de Roas: a realidade prosaica de uma família do interior do Brasil; a introdução de um elemento que causa choque e que altera os padrões de vida dos personagens, nessa narrativa, o "[...] homem feioso mal-encarado [...]" (VEIGA, 2010, p. 59), deixando-os impotentes diante de uma força desconhecida, não obstante claramente mais forte que eles; e o medo e a apreensão sentidos por todos os personagens com a aparição desse homem.

Em ambos os contos, podemos aproximar, em grande parte, a nomenclatura usada por ambos os teóricos. Essas narrativas apresentam em seus clímaces, os momentos de maior importância para as discussões sobre o absurdo e o fantástico, a transgressão da realidade no fantástico de Roas e o sentimento de absurdo para Camus. É a partir desses momentos reveladores, em que surge uma força desconhecida ou quando os personagens se tornam conscientes de sua finitude, que surge uma nova compreensão acerca da realidade, gerando, muitas vezes, no leitor um processo catártico que pode levar a uma nova compreensão do mundo, uma em que as nossas certezas sobre nossa realidade ficam mais borradas, e percebemos que, por fim, não há um sentido ou uma razão maior para se viver, existe apenas a vida em seu caos, que é extremamente cruel e vil, mas que, em muitos casos, pode dar alegrias que antes não poderíamos conceber; é importante nesse ponto retomar a figura de Sísifo que ao descer da montanha está feliz.

É vivendo nesse instante em que não se tem mais tanta certeza sobre a realidade ou mesmo em que se cogita a validade do ato de viver que surge a literatura de Veiga. Os personagens que estão em suas narrativas em sua maioria não parecem terem dúvidas sobre como prosseguir com suas vidas, mas, inquestionavelmente, os leitores não compartilham dessa certeza e, dentre todos os sentimentos evocados na leitura do autor brasileiro, a dúvida talvez seja o mais forte deles. Podemos pensar desse modo na literatura, seja ela fantástica ou absurda, de Veiga como uma que procure levantar a dúvida, sobre nossa existência, sobre o funcionamento da realidade, sobre o sofrimento e a alegria, e, por fim, levar a um questionamento sobre a impertinência da existência contemporânea, sem conduzir a uma resposta efetiva.

considerações finais

É interessante ressaltar, nesse momento final do artigo que nas, ocasiões em que José J. Veiga elabora opiniões sobre sua obra, tende a se desvincular do fantástico ou de qualquer outra classificação e aponta que sua filiação é ao real. Nevinha Pinheiro em um artigo de apreciação crítica de Veiga destaca sobre o autor:

> Alguns anos atrás tivemos a oportunidade de entrevistá-lo e perguntamos sobre o fato de serem seus livros escritos na linha do fantástico. O escritor afirmou-nos: "Eu só falo de coisas que existem." Paramos um instante a fim de pensar e concluímos: José J. Veiga é um realista, sem ilusões ao homem e à sociedade na qual esse homem habita. Dentro de um clima de impossibilidades em confronto com a nossa realidade cotidiana, em seus livros há uma realidade genérica à raça humana, ao nosso social de hoje e ontem, quiçá de amanhã (1985, p.1).

Um dos elementos que apoia essa apreciação é a escolha dos dois versos de Pablo Neruda, usados como epígrafe para *Os cavalinhos de Platiplanto*: "Hablo de cosas que existen, Dios me libre/de inventar cosas cuando estoy cantando!" (VEIGA, 2015, p. 5). Seria para essa leitura que as intersecções filosóficas e fantásticas apontadas nesse artigo nos levam. Fazendo uso de elementos fantásticos e através de um absurdo prosaico, podemos conectar a obra de Veiga com as dores e as violências de muitas realidades diferentes,

como aponta Pinheiro, Veiga não cria personagens distantes de seu leitor, muito menos comportamentos; o ser humano e a sociedade descritos em sua obra podem ser encontrados em vários lugares, desde povoados distantes e sítios afastados até construções magníficas em grandes centros.

Os elementos de ordem fantástica, de acordo com as classificações de David Roas, estão sempre espalhados por essas histórias, sejam eles, a realidade conectada com o leitor, os eventos impossíveis e os efeitos de medo e de ansiedade gerados por ele, e, por fim, talvez o que mais esteja presente na obra do autor, a transgressão do real, o momento em que personagem e, muitas vezes o leitor, se dá conta de que princípios em que se baseava para viver são quebrados e um novo caminho precisa ser traçado, um agora mais trágico e pesado.

É esse momento, o clímax das narrativas, que apresenta a maior intersecção entre as duas ideias propostas no artigo. O sentimento de absurdo, tal como descrito por Camus, assemelha-se muito a esse momento de transgressão, conforme apontado por Roas. A narrativa de Veiga por apresentar uma transgressão, muitas vezes real, outras impossível, levanta um sentimento amargo que traz a concepção de que nossa vida é absurda e de que, vez após vez, o que dávamos como certo acaba se dissolvendo, em alguns momentos de uma maneira quase cômica, como quando um galo frustra as intenções dos mais poderosos na sociedade, e, em outros, de maneira trágica quando uma família perde um membro amado sem explicações ou chance de defendê-lo.

Diferentemente do herói absurdo de Camus, Sísífo, não podemos imaginar os personagens de Veiga felizes. Entretanto, as narrativas, diferentemente do que Camus pregava, não querem fornecer exemplos de como levar a vida, procuram mais nos dar uma descrição de realidades variáveis, que se conectam com o leitor de um modo ou de outro, e acabam por trazer a atenção do leitor a esse conceito que Roas chama de transgressão e que Camus, de sentimento do absurdo.

Sendo assim, podemos entender diante dessas intersecções que a obra de Veiga não é fantástica, tampouco filosófica. É uma literatura de realidades, diferentes e distantes, mas que sempre se conecta a esse fio condutor que teorias de momentos e bases distintas vão classificar de um modo diferente. Inegável é o fato de que a obra do autor apresenta uma qualidade impressionante que ainda gera novas comparações e conclusões e que

tenta, de maneira única, descrever essa absurda e fantástica realidade em que vivemos.

referências

CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresion. In: David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editora Arco/Libros, 2001, p. 265-282.

CAMUS, A. *O Mito de Sísifo:* ensaio sobre o absurdo. Trad. de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CAMUS, A. *Summer in Algiers.* Chicago: Penguin Books, 2005.

CARROL, N. *Filosofía del terror o paradojas del corázon*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

CASTELLO, J. José J Veiga trabalha nos limites da fantasia (Entrevista) In: *O Estado de S. Paulo*, 4 out.1997.

COSTA E SILVA, A. Livros de José J. Veiga ganham reedição. In: *Folha de S. Paulo*, 31 jan. 2015.

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito.* Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

MATOS, T. dos S.; MACHADO, P. de O. Albert Camus: em defesa da liberdade. CTS IFG Luziânia, v. 1, n. 1. Luziânia, p. 01 – 07, 2015.

PINHEIRO, Nevinha. José J. Veiga: Realidade ou fantasia? Uma homenagem aos seus 70 anos. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 jun. 1985. p.1.

PIRES, M. da S. A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo. *O Marrare* - Revista de Pós-graduação em Língua Portuguesa, n. 10. Rio de Janeiro, 2009.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

ROAS, D. *Tras los límites de lo real:* Una definición de lo fantástico. Madrid: Ed. Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica.* Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VEIGA, J. J. *A estranha máquina extraviada*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigo recebido em: 20/01/2020

Aceito em: 18/06/2020

os estrangeiros de azul corvo, de adriana lisboa

The foreigners of Azul corvo, by Adriana Lisboa

Allysson Casais[1]

Resumo: Este trabalho tem o propósito de entender como o romance *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa, representa as diferentes maneiras de ser estrangeiro no mundo atual e os processos identitários e afetivos envolvidos na experiência. A obra narra a história de Vanja, uma adolescente de 13 anos que, após a morte da mãe, se muda do Brasil para os Estados Unidos, país onde nasceu, na busca por seu pai biológico. Em terras norte-americanas, a protagonista passa por transformações e se depara com outros imigrantes latinos vivendo experiências de errâncias que diferem da sua. Com base nas teorias de Augé (1995), Said (2003), Santiago (2008), Canclini (2014), entre outros, chegamos à conclusão de que Lisboa cria uma obra em que as modificações do espaço no qual a narradora se encontra inserida ao longo da narrativa são um reflexo de mudanças identitárias pelas quais ela passa, e que dizem respeito ao deslocamento transnacional de pessoas, o qual se dá de maneira diferente com base nos documentos carregados por esses indivíduos.
Palavras-chaves: Imigração; Deslocamento; Adriana Lisboa; *Azul corvo*.

Abstract: This paper aims at understanding how the novel, *Azul corvo* (2010), by Adriana Lisboa, represents the different ways of being a foreigner in today's world and the identity and emotional processes that are involved in such experience. The book tells the story of Vanja, a thirteen-year-old teenager that, after her mother's death, moves from Brazil to the United States, her country of birth, in search of her biological father. In northern lands, the protagonist undergoes transformations and comes across other latino immigrants living displacement experiences different from her own. Based on the theories of Augé (1995), Said (2003), Santiago (2008), Canclini (2014), among others, we came to the conclusion that the changes in the space in which the narrator is in are a reflection of the identity shifts that the protagonist has, and, in regards to transnational migration, that it happens differently based on the documentation the individual carries.
Keywords: Immigration; Displacement; Adriana Lisboa; *Azul corvo*.

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: allyssoncasais@id.uff.br

ROMA (2018), filme de Alfonso Cuarón, abre com água. Água e sabão. Ela surge na tela e se retira, antes de reaparecer em um movimento que imita as ondas do mar vistas por cima. O som de uma vassoura sendo esfregada no chão e de água indo ralo abaixo nos informa que estamos perante uma cena de faxina. Em contraste, um trecho sobre limpeza em *Azul corvo* (2010), romance de Adriana Lisboa, é marcado por sua secura. Vanja, a protagonista, recentemente chegada aos Estados Unidos (EUA), limpa as janelas de sua nova casa em Colorado com um papel úmido. Umidade causada não por água, mas, apesar de a narrativa não revelar de maneira explícita, provavelmente por um dos *sprays* de limpeza usados popularmente nos EUA.

Um dos primeiros sinais de assimilação de Vanja a sua nova cultura, dessa forma, se dá neste curto parágrafo que pode passar despercebido no quarto capítulo do livro. O jogar água, marco da higienização latina, mais especificamente, para o nosso caso, da brasileira, é deixado de lado por uma economia norte-americana: o papel toalha e o *spray*. A passagem, portanto, é um exemplo daquilo que visamos analisar em nossa leitura do romance de Lisboa. Acreditamos que a narrativa – história de uma adolescente de treze anos que, após a perda da mãe, se muda para os EUA em busca de seu pai estadunidense – tem como um de seus eixos principais o contraste entre duas Américas – a latina, fadada a ocupar a periferia global, e a anglófona, núcleo do chamado primeiro mundo – e, consequentemente, aborda questões identitárias e afetivas daqueles indivíduos que transitam entre esses dois espaços.

O deslocamento é tema recorrente na literatura de Adriana Lisboa. Em entrevista concedida à revista *Belas Infiéis*, a autora afirma que "a errância, o deslocamento, a migração a expatriação são fenômenos que me interessam, porque penso que deixam mais visível o caráter essencialmente passageiro de nossas próprias vidas" (LISBOA, 2013, p. 214). Desse modo, *Azul corvo*, acompanhado por outros romances como *Hanói* (2013) e *Rakusisha* (2015), faz parte de um grupo de obras de Lisboa que tem a questão da migração em seu cerne. Ao lançarmos um olhar para a produção da autora, por conseguinte, torna-se claro seu pertencimento a um conjunto de escritores no Brasil contemporâneo cujas obras abordam questões ligadas à migração.

Para Maria Isabel Edom Pires (2014), a encarnação do migrante contemporâneo nasce do mesmo lugar que o intelectual entre dois mundos de Edward Said: da oposição ao princípio de confinamento do Estado moderno, que resulta no exílio, no desabrigo e na ruína do imperialismo. Logo, segundo a crítica, um dos modos de ler a literatura brasileira contemporânea é pensando a locomoção de autores e personagens. Entretanto, há uma distinção entre o tema na literatura atual em contraste à tradição. Escreve a autora:

> Ao mundo racional, ordenado do viajante-naturalista, ao doce mundo das viagens do personagem jovem e mundano do século XIX, ao mundo sacrificado e laboral do imigrante do início do século XX, contrapõe-se a figura contemporânea do viajante fora das regras, libertário e muitas vezes anônimo da literatura brasileira contemporânea (PIRES, 2014, p. 391).

Edom Pires, assim, identifica em seu ensaio três momentos de viagem na tradição cultural brasileira. No primeiro, o viajante-naturalista vinha ao "Novo Mundo" com o intuito de catalogá-lo para ampliar o conhecimento científico europeu sobre o território brasileiro. Podemos citar, por exemplo, o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, cuja vinda aos trópicos entre 1815 e 1817 resultou no livro *Viagem ao Brasil*. Já no segundo caso, a viagem seguia caminho oposto - era aquele nascido no espaço da antiga colônia que se deslocava para o "Velho Mundo". Edom Pires explica que, no século XIX, o jovem brasileiro viajava à Europa para seus estudos e voltava com o objetivo de construir um novo Brasil seguindo os padrões europeus. Observamos aqui que esse segundo momento constatado pela crítica condiz com a "Linhagem de Nabuco" assinalada por Claudete Daflon (2002) em sua tese, na qual a pesquisadora observa como há uma vertente de viagem na literatura brasileira em que se inferioriza o Brasil perante a antiga metrópole. Em vista disso, com base no estudo de Daflon, pode-se adicionar uma outra circunstância ao segundo momento não considerada por Edom Pires: a "Linhagem modernista", em que o intelectual brasileiro viajava para o continente europeu sem rebaixar sua pátria. Por fim, o terceiro momento identificado por Edom Pires se refere ao imigrante do século XX que chega ao Brasil nos navios de grande porte. A pesquisadora cita a literatura de Nélida Piñon, José Clemente Pozenato e Milton Hatoum como exemplos de narrativas sobre esse período, mas neste artigo não podemos deixar de

mencionar também Samuel Rawet, que, na década de 50, se torna o primeiro escritor em nossa literatura a colocar a experiência do imigrante no núcleo de suas obras.

Considerando estes três momentos de viagem em nossa cultura, a literatura brasileira contemporânea, para Edom Pires, marca uma quarta e nova forma de migração brasileira que varia entre a "consciência do exílio" e o "contato com a clandestinidade" (PIRES, 2014, p. 392). Segundo a pesquisadora, é na gradação entre esses dois pontos que *Azul corvo* se encontra. Voltaremos mais à frente à análise de Edom Pires do romance de Lisboa, mas por agora, basta afirmar que a narrativa faz parte desse novo momento na literatura brasileira e que, em nossa leitura, há quatro pontos essenciais para entender como o tema de deslocamento é trabalhado em *Azul corvo*: (1) o contraste entre Brasil e EUA; (2) a mudança identitária dos personagens; (3) a experiência clandestina; e, (4) a formação de família para além de laços sanguíneos.

brasil/eua: primos distantes

"A carta seria postada no Brasil," narra Vanja ao ir ao correio enviar uma correspondência a Fernando, ex-esposo de sua falecida mãe que a menina esperava que a acolhesse nos Estados Unidos enquanto ela procurava por seu pai biológico, "distante primo americano do sul que tão pouco em comum tinha com o primo americano do norte" (LISBOA, 2010, p. 58).

Brasil e EUA, sendo assim, são para Vanja como parentes distantes. A analogia, para além da questão histórica de ambas as nações serem territórios americanos colonizados por poderes europeus, remete também à biografia da personagem, dividida entre os dois países. Nascida no Novo México, sudoeste dos EUA, Vanja se muda com sua mãe, Suzana, brasileira que imigrara para o Texas em sua adolescência, de Albuquerque para Copacabana antes de completar dois anos de idade. Desse modo, sua história pessoal está suturada por fios que unem Brasil e Estados Unidos. Esses fios, porém, estão frouxos uma vez que, para Vanja, sua vida começou na nação americana do sul:

> Não tenho, claro, memórias da minha primeira infância em Albuquerque. Quando recuo no tempo, a sensação é de ter nascido no Rio de Janeiro. Mais

> especificamente, na praia de Copacabana - ali mesmo, sobre a areia, entre os pombos e o lixo que os frequentadores da praia deixavam para trás (LISBOA, 2010, p. 28).

A falta de memória de seus primeiros meses em terras norte-americanas faz com que Vanja seja uma estrangeira em território estadunidense. A partir disso, pode-se dizer que, no caso da protagonista, a narrativa não leva a cabo uma definição jurídica de estrangeiro, isto é, aquele nascido em outra nação, mas coloca em jogo uma visão da condição mais próxima daquela contemplada por Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Para a pesquisadora, ser estrangeiro, para além de uma questão nacional, é uma condição existencial, na qual um indivíduo não se sente pertencente a lugar algum.

Vanja, dessa maneira, é estrangeira mesmo sendo estadunidense. Ela é o *Outro* devido a seu sotaque que se entrega na pronúncia errônea do fonema *th*, a suas opiniões julgadas como irrelevantes por seus colegas, e, como o trecho da ida à piscina nos mostra, à cor da sua pele:

> Naquele mês de julho, o primeiro mês do meu Ano-Novo, Fernando me levou a uma piscina pública. As pessoas de pele clara se estatelavam nas espreguiçadeiras em busca de um bronzeado que custava a chegar, e que quando chegava tinha um certo avermelhado óbvio demais, avermelhado demais.
> Assim como os outros latinos, e como os indianos, minha pele que já era marrom na origem ficava ainda mais marrom com uma hora de sol. Eu não sabia muito bem o que fazer com toda aquela melanina fácil, leviana, que se entregava ao sol como se fosse voluntária de algum rito sacrificial (LISBOA, 2010, p. 12).

A pele marrom, estereotípica do latino, que se entrega ao sol e difere da palidez dos estadunidenses brancos na piscina, causa um incômodo a Vanja por fisicamente a destacar como o *Outro*. O desconforto com sua pigmentação volta mais uma vez em uma visita ao dentista, na qual a protagonista, se comparando a uma fotografia da família do médico, afirma que "também era americana, segundo os meus papéis, mas em essência era um produto latino, estava na cara - e no resto do corpo - com aquele monte de melanina insistente na pele" (LISBOA, 2010, p. 40). Em outras palavras, a

nacionalidade escrita no papel se torna descartável perante uma fisionomia que a rotula latino-americana.

A cena da piscina é também importante no que diz respeito à técnica narrativa usada por Lisboa para representar o sentimento de errância de Vanja: a justaposição entre Brasil e EUA. No romance, o estrangeirismo da narradora é trabalhado em uma série de contrastes entre os dois países em um movimento similar às ideias de Edward Said (2003) sobre como a consciência do migrante é contrapontística, suas experiências acontecendo "inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente" (SAID, 2003, p. 59). Segundo Said, o exilado tem a consciência simultânea de duas ou mais culturas, a experiência do presente e a memória do lugar passado ocorrendo juntas como em um contraponto. Essa dinâmica seria responsável por uma visão de mundo original por parte desse deslocado. É dessa forma, numa constante volta ao passado em contraposição ao presente, que Vanja narra sobre seu primeiro ano nos EUA. Lisboa, portanto, constrói uma narrativa que conta a história de Vanja nos Estados Unidos contra um pano de fundo brasileiro, dando particular importância a uma característica identitária do país latino: suas águas.

Água, em particular, o mar, tem uma intricada relação com a identidade brasileira. Desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, o território brasileiro, tem, de certo modo, sido definido em relação a suas águas. Ao falar dos rios, dos encontros ocorridos na praia e no mar, e encerrando o escrito com o que veio a se tornar uma das mais famosas afirmações da correspondência, "Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem", Caminha cria uma narrativa em que um dos principais aspectos desta nova terra são as águas que aqui correm (1997, p. 51).

Anos mais tarde, na busca romântica pela construção de uma literatura nacional, José de Alencar retoma a tradição iniciada por Caminha ao abrir seu mito de fundação do Brasil, *Iracema*, no mar. A primeira cena do romance é, como sabido, a ida de Martim e Moacyr para a Europa após a morte de Iracema. Logo, o leitor começa a narrativa no Atlântico, olhando, junto a Martim, para uma "sombra fugitiva da terra", que seria o Brasil (ALENCAR, 2017, ebook). Dessa maneira, entramos no romance, e em terras brasileiras, através da água. O *leitmotiv* continua ao conhecermos Iracema, cujo nome escutamos no primeiro capítulo, mas cuja pessoa só aparece no segundo

em uma estratégia narrativa de antecipação, enquanto ela banha "o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite" (ALENCAR, 2017, ebook). A situação marca o primeiro momento que Martim vê sua amada americana. A cena, é claro, alude às narrativas gregas em que herois espiam ninfas durante seus banhos, algo tornado tradicional na literatura ocidental, mas, para nosso propósito, cabe salientar como, novamente, a abundância de águas brasileiras é destacada.

Não deve causar estranheza, em vista disto, Lisboa eleger contrastar as identidades Brasil/EUA, ou, mais especificamente, Rio de Janeiro/Colorado, como modo de mostrar o sentimento de errância de Vanja através da hidrosfera de cada espaço. Isso posto, a narradora, como já vimos, sente que nasceu em Copacabana, a mais famosa praia brasileira, aos dois anos de idade, sua identidade profundamente definida pelas águas do país natal de sua mãe e incapaz de imaginar uma futura vida que não seja nesse espaço:

> Quanto a mim, quando alguém me perguntava o que eu gostaria de ser quando crescesse só me passavam pela cabeça atividades que se desenrolassem numa faixa de areia, diante de alguma arrebentação. Vendedora de empada? (LISBOA, 2010, p. 34).

Ao voltar em sua memória, não lhe vem o sudoeste dos Estados Unidos, mas "um cheiro vago de maresia" e "o ruído das ondas fervendo na areia" (LISBOA, 2010, p.28). Seu lar é Copacabana:

> Nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana, e era sempre um verão, mas um verão irmão da água [...]
> E lá adiante havia um horizonte sobre o qual eu não pensava. A faixa imaginária onde o céu e o mar se dividiam, líquido para um lado, não líquido para o outro. Uma espécie de abstrato concreto (LISBOA, 2010, p. 29).

O que existe depois do horizonte, um futuro para além da praia, é inconcebível. Seu mundo se resume ao ambiente praiano de Copacabana e não há vida fora de lá. Contudo, esse mundo se expande e ela, após a morte da mãe e na busca pelo pai, se encontra em Colorado, onde o verão e a água não são irmãos como no clima carioca, mas inimigos. Seu universo, agora, é seco:

> O ano começou em julho. O lugar era estranho. O suor corria por dentro, por trás da pele - eu suava e meu corpo continuava seco. Era como se o ar fosse duro, sólido, um ar de pedra. Eu bebia um copo d'água depois do outro até sentir a barriga estufada e pesada mas era sempre isso, o suor seco e o ar duro e o sol como um ferrão em cada raio. Não havia nenhuma brisa, nenhum hálito que viesse me aliviar um pouco entrando pelas frestas da blusa, levantando a barra da saia ou sacudindo meu cabelo com promessas de salvação (LISBOA, 2010, p. 11).

Lisboa escolhe abrir o romance com a secura do verão de Colorado, um clima árido inconcebível para quem, como Vanja, nasceu na umidade das praias cariocas e do qual não há onde encontrar alívio. Neste ambiente hostil, a pele da narradora resseca e sua garganta sangra, como se seu corpo rejeitasse esse novo espaço. Por isso, ao lançarmos um novo olhar para o episódio da piscina, podemos dizer que ele se caracteriza como uma busca por alívio numa volta a um ambiente aquático, mas a estratégia falha uma vez que o meio da piscina em Colorado continua não igualando a Copacabana:

> Antes, em Copacabana, havia: biquínis minúsculos. Bundas de fora. Uma ou outra mulher passando água oxigenada nas pernas para alourar os pelos. Dependendo do ponto, muitas crianças. Dependendo do ponto, algumas prostitutas. Corpos musculosos, correndo sob o sol. Corpos flácidos correndo sob o sol. Sungas apertadas delineando o saco dos homens e revelando para que lado ficava o pênis.
> [...]
> Agora, em Lakewood, havia: biquínis e maiôs grandes em tecidos que às vezes formavam papadas na bunda. Homens de bermuda. Na beira da piscina, pessoas comendo hambúrguer e batata frita e bebendo cerveja refrigerante em copos king size de papel (LISBOA, 2010, p. 13-14).

O ambiente da piscina, que é, de certa forma, simulado, no sentido de ser criação humana ao contrário de uma praia, não corresponde (e não é capaz de suprir a ausência) à Copacabana. Leonardo Tonus, em sua tese sobre Samuel Rawet, argumenta que a memória do imigrante tem valor compensatório uma vez que o indivíduo deslocado carrega um sentimento de perda, que pode ser comparado ao luto e o presente é incapaz de reparar

(TONUS apud CHIARELLI, 2007, p. 130). Dessa maneira, a ida à piscina para se aliviar da secura de Colorado e se sentir mais confortável resulta no aguçamento do sentimento de Vanja de estar fora do lugar dado que o passeio estimula uma volta à Copacabana de sua memória, onde sua cor não é estranha, as pessoas usam outros tipos de trajes de banho e não se come hambúrguer com batata frita à beira da água.

Colorado e sua secura se mantém ríspidos para Vanja porque aquele lugar não se concretiza, num primeiro momento, em um novo lar, mas é "um mero utilitário", pois estar "ali era estar em trânsito, e não tinhamos qualquer relevância para a vida um do outro" (LISBOA, 2010, p. 18). À vista disso, a oposição entre água/secura, Rio de Janeiro/Colorado, com a qual Lisboa constrói o romance serve para enfatizar como o passado na praia simboliza um lar afetivo para Vanja, enquanto a aridez do deserto é o abandono após a morte da mãe e a busca pelo pai. Como a própria Vanja narra:

> Existe algo de intermediário nos desertos. Muitos viajantes disseram isso. É como se eles não fossem destinações, mas caminhos apenas. Grandes paisagens inóspitas onde você não se demora, que você apenas percorre entre um e outro ponto mais afável do mapa. E no entanto pessoas viviam ali. Pessoas vivem nos desertos e no ermos áridos e semiáridos do mundo. Nesses lugares entre parênteses (LISBOA, 2010, p. 147).

A vida de Vanja, então, ocupa este lugar que, em suas próprias palavras, está "entre parênteses". Classificação cabível, dado que, para ela, Colorado e seu deserto representa somente o período de desamparo entre a morte de sua mãe e o encontro com seu pai. Esse tem sido o principal ponto do romance analisado pela crítica literária. Stefania Chiarelli (2017), por exemplo, associa a oposição entre mar e deserto na narrativa à orfandade de Vanja; o primeiro se referindo ao passado materno e o último à vacância paternal. Dessa forma, a pesquisadora recorre a Olivier Mongin para apontar como o espaço exterior condiz com o vazio interior da personagem em relação à ausência do pai (CHIARELLI, 2017, p. 162). Luiza Puntar Muniz Barreto, por sua vez, recorrendo a Marc Augé, argumenta que o deserto na obra é um não-lugar e que "o aspecto mais expressivo da desterritorialização pela qual passa a personagem irá consistir, portanto, nessa oposição mar/deserto, que irá concretizar a dicotomia lugar/não lugar" (BARRETO, 2016, p. 138).

Para Barreto, a relação entre Vanja e o lugar desértico, esse não-lugar, muda a partir do momento que ela para de se sentir abandonada na sua orfandade e forma laços afetivos com Fernando e Carlos. Concordamos com essa ideia em parte, mas ressaltaríamos que o espaço em si, como veremos, também se transforma à medida que Vanja muda.

estrangeirismos e transformações

Na conceituação de Marc Augé, o não-lugar é aquele espaço que não pode ser definido como relacional ou histórico e onde a identidade não é importante (AUGÉ, 1995, p. 79-80). Em outras palavras, são, hospitais, aeroportos, *shoppings* e outros locais onde indivíduos transitam no anonimato e com o qual não se estabelece uma relação íntima. Dessa forma, classificar o deserto de Colorado como um não-lugar com o qual Vanja não tem, em um primeiro momento, ligação afetiva, mas surge ao passo que suas relações com Fernando e Carlos se fortalecem, faz sentido. Entretanto, ao contrário de Barreto, não vemos que haja somente a conquista do deserto à medida que Vanja cria laços afetivos, mas que o próprio espaço desértico muda, simbolizando a transição de Colorado na vida da protagonista de não-lugar para lugar.

Ao considerarmos que as justaposições entre Brasil e Estados Unidos, entre mar/deserto, na obra são formas de mostrar o sentimento de estrangeirismo de Vanja, elas também se tornam passíveis de serem vistas como pertencentes a um processo de adaptação. Sendo assim, a pele ressecada que racha como reflexo de uma rejeição a seu novo espaço pode também indicar, como Vanja narra ao olhar seus dedos esbranquiçados, que ela está se tornando "progressivamente outra coisa, como se estivesse passando por uma lenta mutação" (LISBOA, 2010, p. 12).

As contraposições, portanto, vão desaparecendo ao longo da narrativa. As comparações feitas por Vanja, em especial, as diretas, nas quais ela fala do Colorado para logo em seguida falar do Brasil, como no caso da piscina, se concentram na primeira metade da obra, que aborda, justamente, os primeiros meses da personagem nos Estados Unidos. Ou seja, com o passar do tempo, as comparações vão diminuindo, indicando uma adaptação por parte da personagem a seu novo lar.

Vanja, estadunidense de nascimento, tem um "passaporte americano (que me identificava, mas como qual eu ainda não me identificava)" (LISBOA, 2010, p. 14). Em um ensaio sobre o significado do passaporte na época contemporânea, Néstor Canclini afirma que

> Como documento de identificación a la vez individual y nacional, el pasaporte está hecho para precisar el origen de los viajeros. Habilita para salir del lugar de nacimiento y a veces impedirlo. El pasaporte, combinación de acceso y encierro, sirve de metáfora a los hombres y mujeres de un tiempo multicultural [...] (CANCLINI, 2014, p. 2)[2].

De acordo com Canclini, além de habilitar ou impedir o deslocamento de pessoas, sendo usado para decidir quem pode ultrapassar as fronteiras nacionais e quem deve ser barrado, o passaporte também tem o propósito de indicar de onde um indivíduo é oriundo – um aspecto, é sabido, importante para o primeiro uso citado. No caso de Vanja, o seu determina que sua origem é estadunidense. As implicações de poder envolvidas na personagem ter um documento que a identifica como sendo uma norte-americana nativa, logo uma cidadã beneficiada por todos seus direitos civis, serão abordadas mais à frente neste texto, mas, por agora, nos interessa apontar para como ela *ainda* não reconhece essa origem oficial que lhe é dada ao chegar nos Estados Unidos. Como já discutimos, Vanja, apesar de ter nascido em terras norte americanas, ocupa o lugar do Outro e se torna uma estrangeira ao voltar para seu país natal. Entretanto, agora com 22 anos e narrando sobre esse período de sua vida, ela indica que suas circunstâncias mudaram. O advérbio usado pela personagem aponta seu reconhecimento que, aos treze anos, ela estava no início de uma trajetória durante a qual ela viria a ver aquele documento como correto ao caracterizá-la como uma estadunidense. O romance, portanto, não é só sobre o abandono maternal devido a uma morte e a busca de um pai biológico, mas também conta da transição identitária vivenciada por uma adolescente ao voltar para seu país de origem após viver por anos no de sua mãe. Sua própria idade no começo do processo, treze anos, o início da adolescência, é simbólica da transformação por vir.

---

2 Como documento de identificação ao mesmo tempo individual e nacional, o passaporte é feito para especificar a origem dos viajantes. Ele permite deixar o local de nascimento e, às vezes, impede esse movimento. O passaporte, uma combinação de acesso e confinamento, serve como uma metáfora para homens e mulheres de uma época multicultural (Tradução nossa).

O processo já se inicia antes de Vanja sair do Brasil ao fazer suas malas, tendo que decidir o que é relevante levar e aquilo que precisa ser descartado. Ao considerar suas coisas, ela chega à conclusão de que "tudo que era importante deixava de ser quando confrontado com um olhar valente, com um olhar jogo do sério" (LISBOA, 2010, p. 14). Assim, livros, bichos de pelúcia, uma coleção de paralelepípedos (chamamos a atenção para como esses dois últimos são representativos de uma infância), entre outros itens, são rejeitados e, ao final, 11 anos de vida acabam por caber em duas malas pesando vinte quilos.

Com o passar do tempo, e da narrativa, nos Estados Unidos, Vanja vai se transformando, ou, se acostumando, pois, como Fernando lhe diz, "ninguém muda. A gente só vai se acostumando com as coisas. Vai se adaptando" (LISBOA, 2010, p. 62). Paralelamente à adaptação de Vanja ao Colorado, está a passagem do tempo e das estações. Ela chega ao deserto desacreditando o aviso de Fernando que o clima mudaria, mas percebe seu erro com a aproximação do fim do verão e a chegada do outono:

> Mas contrariando todas as minhas expectativas e todos os indicativos no sentido de uma secura permanente, de um novo mundo cem por cento impune em sua rigidez desértica, começaram a aparecer chuvas, de vez em quando.
> A primeira delas foi durante a noite. Acordei e estava tudo molhado, mas não durou, o sol confiscou de novo o que podia existir de água do chão [...]
> A segunda chuva foi durante a tarde, miúda, e eu tive a impressão de que ela evaporava no meio do caminho, entre a nuvem e a terra, desistente. [...]
> A terceira chuva foi um temporal que durou dezenove minutos, acompanhado de raios e trovões. Fiquei contemplando da janela o milagre fascinada (LISBOA, 2010, p. 38).

As chuvas, miúdas em um primeiro momento, se convertem em um temporal. A mudança é um aviso do outono que está por vir, o que, para Vanja, significa o início do ano letivo estadunidense e novas amizades como Aditi e Nick, jovens no seu ano na escola, e Carlos, seu vizinho salvadorenho. Significa, também, que ela passa a compartilhar de tradições culturais do país, como quando, tendo como exemplo, no outono, vai a um labirinto de milharal e *trick-or-treating* [a atividade de Doces ou Travessuras] no Dia das Bruxas. Nesta época, o tempo já virou e Vanja o encara "desconfiando

daquela revolução de temperatura. Se era mesmo para valer" (LISBOA, 2010, p. 104). Em outras palavras, ela, como o tempo, está mudando e seu nível de conforto em seu novo espaço crescendo, contudo, ainda há uma incerteza presente e ela continua sendo uma estrangeira.

Mesmo perante esta desconfiança, no entanto, a alteração do tempo se concretiza e marcas da transformação identitária da narradora começam a aparecer, por exemplo, em sua linguagem:

> Outra coisa que acontece quando você passa tempo demais fora de casa é que se depara com certas novidades no lugar novo através do idioma e daqui a pouco a língua que fala é uma estranha combinação de sintaxe em sua língua nativa mais um léxico de duas caras. Eu não dizia labirinto no milharal, dizia *corn maze*. Quando bati na porta de Carlos e o convidei para vir junto ele deu vivas, *Qué bueno, corn maze*, e foi correndo pedir à mãe. Como se não fosse deixar (LISBOA, 2010, p. 106).

É sabido que existe uma íntima relação entre língua e identidade, e o modo de falar de Vanja se torna mais híbrido à medida que ela passa a ocupar um lugar entre Brasil e Estados Unidos. "Labirinto no milharal", algo de pouco valor para a personagem uma que vez não é uma atividade costumeira no Rio de Janeiro, portanto, vira "*corn maze*" porque em Colorado ela frequenta esse espaço no outono assim como outros norte-americanos. O inglês, cuja aprendizagem ela resistia no Brasil, infiltra seu português, fazendo com que ela não mais possa falar como uma brasileira comum, mas que sua língua use o idioma português com marcas reveladoras de um estrangeirismo, assim como o morfema *th* em inglês denuncia que ela não é como qualquer estadunidense.

O ápice da relação entre sua mudança pessoal e o clima se encontra no inverno, quando, ao descer uma ladeira coberta de neve em um trenó, Vanja narra:

> O ar voltava a ser duro, mas a essência dessa dureza era outra. Era preciso, de todo modo, acatar que ali as coisas raramente conheciam meios-termos. E de todo modo o que importava era que agora eu era um deles, sim, análoga, comparável a, semelhante. Numa confraria prosaica de corpos encasacados descendo encostas lisas, brancas, entre tombos reverentes e gritos de guerra. Eu também gritava, eu também levava tombos, eu também (LISBOA, 2010, p. 138).

A dureza do ar retorna no inverno, mas não é a mesma rigidez que recepciona Vanja quando ela chega a Colorado. O ar duro do inverno não é o mesmo que o do verão, e a narradora agora não busca um lugar para escapar daquele espaço dilacerante, mas o adentra, camuflada por seus casacos entre os autóctones desse ambiente. Ela continua não sendo igual a eles, seu passado brasileiro nunca permitiria isso, mas ela agora é semelhante e, como a repetição de "também" ao final do trecho mostra, similarmente pertencente aos Estados Unidos. Voltando à questão da água, o Rio de Janeiro com seu mar é agora análogo a Lakewood coberto por neve. As águas que secaram e tornaram Colorado em deserto, sendo assim, voltam todo ano, em outra condição, o convertendo em um mar de neve.

Aqui conseguimos entender a opção de Lisboa por ambientar a história em Colorado e no Novo México. Primeiro, as quatro estações são distintas no Colorado e, ao decorrer da narrativa, transitamos por três delas. Iniciamos na aridez do verão, passamos pelo tempo mais ameno do outono e terminamos nas nevascas do inverno. Essa trajetória na qual o espaço muda, a água se fazendo cada vez mais presente, simboliza a trajetória identitária e emocional da protagonista. Dessa maneira, Colorado permite que Lisboa consiga criar a justaposição mar/deserto *e* transformar esse último em outro ambiente ao passo que a narradora se assimila a sua nova nação. Já o estado do Novo México e seu clima mais seco serve como lembrete da relação distante entre Vanja e seu pai biológico. É o tempo, descrito pela narradora ao chegar no estado em busca de seu pai como "um marrom uniforme e sedento", pois ainda "não tinha nevado em Santa Fé", que serve como presságio da decepção prenunciada (LISBOA, 2010, p. 155). Nessa viagem a uma Santa Fé onde não há neve, Vanja descobre a ida de seu pai biológico para África. A justaposição do clima dos dois espaços, portanto, enfatiza como os laços afetivos de Vanja estão em Colorado. Esse ponto é corroborado pelo reencontro entre pai e filha ocorrido fora de cena, reduzido a uma breve menção ao final do livro. Desse modo, no fechar da narrativa, Vanja não tem mais a praia de Copacabana, mas possui sua nova família nas planícies de Colorado cheias de neve e sua identidade agora é híbrida:

> Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma interseção entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles.Você passa a ter uma memória sempre velha, sempre ultrapassada de casa. As pessoas estão escutando sem

> parar tal música no Brasil, toca na novela, toca no rádio. Seis meses depois você descobre a música por acaso, gosta dela, e a imensa popularidade prévia parece uma espécie de traição. É como se as pessoas estivessem trocando segredos, e você sempre se surpreendendo com notícias velhas. As pessoas do conjunto A te consideram um ser meio à parte, porque você também pertence ao conjunto B. As pessoas do conjunto B te olham meio de banda, porque você também pertence ao conjunto A. Você é algo híbrido e impuro. E a interação dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar (LISBOA, 2010, p. 72).

Vanja, dessa forma, não é somente brasileira ou estadunidense, mas ocupa as duas posições. Nascida nos Estados Unidos, passa sua infância no Brasil e o início de sua juventude no país norte-americano. A personagem se encontra no meio do caminho entre o EUA do presente e o Brasil do passado, pois a versão atual deste último sempre chega a ela atrasada, desatualizada. Assim, ela também se torna uma estrangeira no país de sua infância, como, por exemplo, quando descobre ao visitar o Rio de Janeiro após sete anos fora que "a cidade era a mesma e não [...] era outra e não" (LISBOA, 2010, p. 214).

a família de imigrantes

Abordar a questão da família no romance de Lisboa não é lugar novo. A crítica sobre a obra tem focado, com razão, em como, na narrativa, há uma relação direta entre a adaptação de Vanja aos Estados Unidos e seu relacionamento com Fernando e Carlos. Zilá Bernd e Tanira Rodrigues Soares (2016), por exemplo, apontam para como o livro se encaixa em uma atual vertente da literatura brasileira que tematiza a investigação de pais ou avós como pretexto para entender o próprio narrador e chegam à conclusão, com base em teorias de Joel Candau e Maurice Halbwachs, de que Fernando ocupa o espaço deixado por Suzana, mãe de Vanja, na vida da adolescente após sua morte. Já para Alessandra Dalva de Souza Pajolla, que investiga a questão da orfandade no artigo "Bastardos e órfãos contemporâneos" (2015), Vanja, Fernando e Carlos formam uma "comunidade afetiva". A autora, assim como Bernd e Soares, também vê o romance como pertencente a uma nova literatura do eu em que há uma busca pelos pais.

Nossa leitura da família improvável formada no romance, contudo, segue por outro caminho. Na já mencionada entrevista de Adriana Lisboa, a autora afirma que "a experiência do imigrante legal, ilegal, do refugiado e de quem viaja por turismo são completamente distintas" (LISBOA, 2013, p. 215), e é através dessa ótica que desejamos analisar a "comunidade afetiva", seguindo a classificação de Pajolla, que se forma na narrativa, pois ela é composta por uma cidadã estadunidense (Vanja), um imigrante com documentos (Fernando) e um imigrante sem (Carlos).

Ao analisar a relação entre Vanja e seu passaporte na segunda parte deste artigo, assinalamos para como, no início de seu processo migratório, ela se sente estrangeira nos Estados Unidos, mas que, com o passar do tempo, ela começa a ver o rótulo de sua nacionalidade estadunidense no documento como correto. Entretanto, se considerarmos, retomando o texto de Edom Pires, que a obra se encontra na gradação entre a "consciência do exílio" e o "contato com a clandestinidade" em uma vertente de uma literatura atual sobre o deslocamento, temos que ponderar sobre como Vanja, apesar de se *sentir* estrangeira em um primeiro momento, se encontra em um lugar de privilégio em relação a Fernando e a Carlos.

No já mencionado *¿Qué representan hoy los pasaportes?* [O que representam os passaportes hoje?], Canclini escreve que

> Dos de las derivaciones grotescas, más antidemocráticas de esta política, son estas: a) consentir de la responsabilidad de los privilegiados ante los gastos públicos de sus Estados mediante la deriva de inversiones a paraísos fiscales e; b) *la compra de nacionalidad y residencia europeas por quienes pueden pagar un millón de euros* (CANCLINI, 2014, p. 4, itálico nosso)[3].

Em um mundo no qual a nacionalidade virou uma comodidade, uma mercadoria à venda para aqueles que têm poder de compra, Vanja goza daquela que, provavelmente, tem maior valor: a estadunidense. Em seu texto, Canclini foca na Europa, mas ao lançarmos um olhar sobre os Estados Unidos, vemos que a cidadania estadunidense também é um bem a ser

3 Duas das derivações grotescas, mais antidemocráticas dessa política, são estas: a) consentir da responsabilidade dos privilegiados perante os gastos de seus Estados em relação ao desvio de investimentos a paraísos fiscais e; b) *a compra da nacionalidade e residência europeias por quem possa pagar um milhão de euros* (Tradução nossa, itálico nosso).

vendido. Em uma notícia de 2017, por exemplo, o jornal Estado de São Paulo relatou que uma agência em Miami oferecia pacotes de viagens, que incluíam gastos com o parto e acompanhamento médico, para mulheres brasileiras grávidas e interessadas em terem seus filhos nos Estados Unidos e, assim, garantirem a cidadania a estes. Na época, casais chegavam a gastar até 100 mil reais na empreitada.

O deslocamento ao Estados Unidos para ter um filho é, dessa forma, um investimento. Se o passaporte serve para possibilitar e impedir um indivíduo de sair de seu lugar de nascimento, como Canclini nos diz, o número de muros para aqueles cuja nacionalidade é a estadunidense é menor que para as pessoas com o passaporte de qualquer nação latino-americana. Portanto, Vanja, norte-americana de nascença, pode não se sentir parte de sua nova comunidade no início, mas dispõe de todos direitos de uma cidadã do país e não está limitada à margem como Carlos. Aponta Edom Pires:

> Sendo o imigrante aquele que sempre precisa validar sua presença por meio dos *papeles*, no livro de Adriana, o personagem Carlos, menino salvarenho, somatiza os medos da falta de registros. Sua presença em território americano será sempre a de quem se sente viajante mesmo estando em um lugar só, sempre a de quem precisa negar sua identidade primeira para afirmar uma nova identidade, que faz parte do sonho que impulsionou a viagem (PIRES, 2014, p. 397).

A história de Carlos e de sua família se constrói como pano de fundo da busca de Vanja pelo pai estadunidense, o contraste um lembrete de que os salvadorenhos não existem no mesmo nível de subalternidade que a adolescente. O medo e o terror são constantes na vida daqueles que ocupam o espaço clandestino dos *sin papeles* e é assim que Carlos é roubado aos poucos de sua infância:

> O bigode do pai dele falou, num espanhol espremido, que não era para o Carlos ficar dizendo por aí coisas como aquela. As pessoas denunciavam as outras (não, ele não se referia a nós - claro que não - nós éramos amigos - mas o Carlos tinha a língua solta). E num caso desses, no caso da denúncia, eles teriam que ir embora. IR. EMBORA. E o pior, teriam que deixar a Dolores para trás, porque agora ela estava na Flórida e a vida dela era outra coisa. E talvez nunca mais voltassem a ver a Dolores se por acaso tivessem que ir embora. E a mãe do Carlos começou a chorar

> baixinho e tapou o rosto com as mãos. Fernando pigarreou e olhou para a parede. Carlos foi imediatamente dominado pelo pânico, pediu desculpas e daquele dia em diante nunca mais pronunciou a palavra *papeles*.
> Naquele momento, ele cresceu um pouco mais [...] (LISBOA, 2010, p. 140).

O menino vive em constante medo da deportação, seu deslocamento entre espaços comprometido por esse pânico. Ele não pode voltar a El Salvador para ver seus avós, não considera uma viagem a Flórida para ver sua irmã possível e, ao ser convidado por Vanja e Fernando para ir ao Novo México, o estado diretamente ao sul de Colorado, sua primeira dúvida é se é necessário ser documentado para fazer a viagem. Enquanto Vanja se movimenta entre Rio de Janeiro, Colorado, Novo México e, após encontrar o pai, Abidjan, na Costa do Marfim, de maneira tranquila, todo movimento de Carlos é marcado por um medo cotidiano.

Não é somente em comparação a Carlos que Vanja é privilegiada, entretanto, pois sua situação também é diferente da de Fernando:

> Fernando já tinha dado tantas voltas depois de sair de casa que não lembrava mais qual o caminho. Claro: a casa já não estava mais lá, portanto o caminho não podia estar. E não é que a casa estivesse, agora, em toda parte - não, isso é para os cidadãos do mundo, para os que viajam por esporte. Para os que nunca se arrastaram sobre a lama congelada na China e nunca correram o risco de ser devorados pelos ursos no Alaska. Não é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma (LISBOA, 2010, p. 73).

Vanja pertence ao Brasil e aos Estados Unidos; ela existe em um entre-lugar no qual sua identidade é simultaneamente brasileira e estadunidense. Carlos, como vimos, existe sempre como um viajante parado, sua falta de registro o tornando incapaz de pertencer aos EUA. Já Fernando, apesar de não estar em uma situação tão drástica como a do salvadorenho, também não pertence a lugar algum. Após sua experiência como guerrilheiro no Araguaia, ele não se vê mais no Brasil e, atualmente, como um migrante documentado nos EUA, não tem interesse em adquirir a cidadania. A diferença entre ele e Vanja fica clara ao final do livro quando a protagonista, após a morte de Fernando, começa a ocupar os espaços que esse deixou. Ela herda a casa,

o carro e o trabalho na biblioteca municipal, "mas não como segurança" (LISBOA, 2010, p. 218). Fernando, imigrante com registro, era segurança de uma biblioteca e diarista para sobreviver, Vanja, cidadã norte-americana, não precisa fazer faxina e na biblioteca, supomos, exerce um cargo de maior privilégio.

Vanja, dessa forma, ocupa um lugar mais próximo ao "cidadão do mundo" que Fernando e Carlos. Seu passaporte estadunidense faz com que ela pertença a um universo sem fronteiras, seu salário em dólar a torna alguém com uma situação financeira superior a maioria do mundo. Já Fernando e Carlos se aproximam à ideia de cosmopolita pobre de Silviano Santiago.

"Uma nova e segunda forma de multiculturalismo", escreve Silviano Santiago sobre aquilo que ele vem a nomear *cosmopolitismo do pobre*, "pretende (1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores" (SANTIAGO, 2008, p. 59). Não é mais somente aqueles, como Vanja, que têm as cidadanias corretas ou aqueles, como os pais dos bebês da reportagem do Estadão, que têm o dinheiro para comprar essa cidadania que atravessam as fronteiras nacionais. Hoje, o pobre também perpassa por essas barreiras na clandestinidade. Saskia Sassen (2011) toca nesta questão, argumentando que a mesma infraestrutura que possibilita a transição de capital, informação e bens entre fronteiras nacionais também é responsável, atualmente, pelo fluxo indesejado de homens, mulheres e crianças do Sul Global para o Norte (SASSEN, 2011, p. 58). Um dos argumentos principais da autora é que o processo de globalização criou cidades globais em que há, ao mesmo tempo, a demanda por profissionais de nível superior transnacionais e por mão de obra barata, fornecida pelas nações do Sul. Consequentemente, pode-se dizer que há o fluxo tanto de profissionais qualificados e de indivíduos de classe baixa do Sul para o Norte. Aquilo que Santiago chama de "cosmopolitismo do pobre" seria esse último grupo do qual Fernando e, sobretudo, Carlos fazem parte.

A família, portanto, não é composta por indivíduos iguais. Carlos vive com medo de ser deportado; Fernando, como repete ao longo da narrativa, acredita que basta *se acostumar* a seu novo país; e Vanja se assimila propriamente à sociedade estadunidense. Cada personagem, cada membro da "comunidade afetiva", dessa maneira, representa uma experiência imigrante diferente.

Terminamos apontando para como a formação dos três personagens em uma família também toca na relação, no mínimo, problemática que o Brasil tem com o restante da América Latina. Como sabido, historicamente o Brasil tem tido maior interesse em forjar relações com a Europa e os Estados Unidos do que com o restante dos países da América do Sul, tendo uma dificuldade expressiva em se identificar como um povo latino-americano. O fato de nossa herança cultural europeia ser portuguesa e não espanhola talvez seja um motivo para isso. Na narrativa, vemos essa diferença no interesse de Carlos em aprender português; em sua felicidade ao descobrir cognatos entre as duas línguas (ex.: amigo/amigo, trabajo/trabalho, tiempo/tempo) e na sua decepção quando as palavras são diferentes (ex.: hijo/filho). Entretanto, também vemos o preconceito que imigrantes brasileiros têm com imigrantes hispânicos:

> Talvez, uma outra hipótese, essa fosse a doença do imigrante latino-americano no primeiro mundo: o desespero de abraçar com toda a força o país rico e dizer quero um pedaço. Minha história não é só minha. É sua também. Por exemplo: de onde vem sua cocaína? A carne de seu churrasco? A madeira ilegal de sua estante? Sua história não é só sua. É minha também. Nosso *American dream.* Afinal, a América é um naco de terra que vai desde o oceano Ártico até o cabo Horn, não?
> Se bem que os brasileiros sempre se colocaram de um modo bem claro nessa história: alto lá, não somos imigrantes *hispânicos*. Pode olhar para o meu rosto, a gente inclusive é bem diferente em termos de biotipo e não falamos espanhol, falamos português. POR. TU. GUÊS. (Na escola, eu tinha que preencher um papel com o meu grupo étnico. As opções eram: CAUCASIANO, HISPÂNICO, AMERICANO NATIVO, ASIÁTICO, AFRO-AMERICANO. Onde é que eu ficava nessa história?) (LISBOA, 2010, p. 71).

O brasileiro, portanto, está disposto a defender o discurso que somos todos americanos porque existe uma só América quando o argumento serve para nos aproximar dos Estados Unidos e do Canadá. Diferenças culturais e linguísticas causadas pelos diferentes processos de colonização são irrelevantes nesse caso. No entanto, temos pouco interesse em sermos classificados como membros de uma América excluidora dos anglo-americanos. Mais à frente no romance, Lisboa novamente volta a abordar o preconceito sofrido por hispânicos entre brasileiros ao reproduzir uma página web em que brasileiros, no Brasil, discutem a migração Boliviana para

o país (LISBOA, 2010, p. 103), e vemos que a posição de imigrantes brasileiros perante outros imigrantes latinos nos Estados Unidos é um reflexo de uma discriminação já existente no Brasil. Como Bernadete Beserra escreve, imigrantes brasileiros

> raramente param para pensar sobre as razões pelas quais, nos Estados Unidos, a categoria latino tem um significado tão diferente daquele que tem no Brasil. Eles geralmente optam pelo caminho do racismo dominante, não enfrentando a própria latinidade, porque eles também acreditam que o Brasil, e consequentemente os brasileiros, são também um pouquinho superiores aos outros latinos (BESERRA, 2000, p. 7).

O texto de Beserra aborda a relação entre brasileiros habitantes de Los Angeles e os hispânicos que também estão na região. A pesquisadora chega à conclusão de que apesar de imigrantes brasileiros nos Estados Unidos reproduzirem o discurso racista em relação a outros latinos no país, alguns percebem suas limitações de ascensão socioeconômica por também serem vistos como latinos e se aliam aos hispânicos na luta por direitos (BESERRA, 2000, p. 18-19). Vanja, Fernando e Carlos, portanto, não formam uma "comunidade afetiva" qualquer, mas uma cuja base é a experiência do imigrante latino-americano nos EUA, mesmo que essas três experiências sejam distintas.

considerações finais

Pelo dito aqui, é evidente que *Azul corvo* faz parte de um viés da literatura brasileira contemporânea sobre a questão do deslocamento. O percurso proposto neste artigo foi uma tentativa de compreender como Adriana Lisboa, ao escrever o romance, lança um olhar para a atual conjuntura global em que o Brasil, junto com outros países da América Latina, exporta corpos para os países desenvolvidos que têm os Estados Unidos em seu cerne. Dessa forma, apesar de o romance pertencer a um viés literário contemporâneo que aborda a orfandade, ele vai além da história de uma adolescente em busca de seu pai.

Pensando na colocação de Edom Pires sobre uma literatura entre a "consciência do exílio" e o "contato com a clandestinidade", Lisboa cria um

universo ficcional em que o leitor se depara com diferentes experiências migrantes possíveis no mundo atual. Logo, considerando uma tradição literária brasileira na qual o espaço narrativo tem sido o Brasil e o estrangeiro aquele que vem de fora, Lisboa trata de uma nova possibilidade que tem surgido para autores que escrevem a temática da migração: o brasileiro em terras estrangeiras. Isso se dá justamente pela escrita da autora, assim como muitos de seus contemporâneos, ser caracterizada por uma desnacionalização do espaço. Cada vez mais na literatura brasileira atual há um interesse em olhar para além das fronteiras nacionais, e a ficção de Lisboa reflete esse desejo. Ao imigrante sem registro que vive na clandestinidade, ao migrante legal que não vê nenhum país como seu lar, ao indivíduo cuja identidade está dividida entre duas nações, em Azul corvo é dado o espaço necessário para refletir sobre a errância em um mundo globalizado. Desse modo, a vivência daquele fora do lugar toma o primeiro plano na narrativa, levantando questões e discussões sobre como é ser estrangeiro hoje.

referências

ALENCAR, José de. *Iracema.* 2 ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. ebook.

AUGÉ, Marc. *Non-places*: introduction to an anthropology of supermodernity. Tradução de John Howe. London; New York: Verso, 1995.

BARRETO, Luiza Puntar Muniz. Deslocamentos espaciais e identitário-afetivos em *Azul-Corvo. Revell.* v. 2, ano 7, n. 13, ago. 2019, p. 131-147. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1142>. Acesso em: 2 ago. 2018.

BERND, Zilá; SOARES, Tanira Rodrigues. Modos de transmissão intergeracional em romances da literatura brasileira atual. *Alea.* v. 18/3. set./dez. 2016. p. 405-421. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22616>. Acesso em: 4 set. 2018.

BESERRA, Bernadete. *A integração brasileira no mundo latino de Los Angeles*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 20., 23-27 Oct. 2000, Petrópolis. São Paulo: ANPOCS, 2000. Conference Presentation. Disponível em: <https://bit.ly/2zUSqBT>. Acesso: 15 jan. 2019.

BASSETTE, Fernanda. Brasileiras vão aos EUA para ter bebê e garantir cidadania americana aos filhos. *Estado de São Paulo*. São Paulo, out. 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. ¿Qué representan hoy los pasaportes?. *Revista Otra parte.* Buenos Aires: Siglo XXI, p. 1-4, maio 2014.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito:* as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

CHIARELLI, Stefania. *Forasteiras – Adriana Lisboa e Paloma Vidal, percursos itinerantes na ficção contemporânea*. In: DAFLON, Claudete; GARBERO, Maria Fernanda; SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Agentes do contemporâneo.* Niterói: EDUFF, 2017. p. 159-170.

CORTESÃO, J. Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil. Lisboa: Parque Expo 98, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISBOA, Adriana. Entrevista com Adriana Lisboa. [Entrevista concedida a Amanda Mendes Casal]. *Belas Infiéis.* v. 2, n. 1, p. 213-220. set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/11231>. Acesso em: 6 jun. 2018.

PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. Bastardos e órfãos contemporâneos: a arqueologia da infância nos romances de filiação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.* n. 46, p. 105-116, jul/dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10037>. Acesso em: 8 jul. 2019.

PIRES, Maria Isabel Edom. Em viagem: sobre outras paisagens e movimentos no romance contemporâneo. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 389-403. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9999>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. In: ____. *O cosmopolitismo do pobre:* crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 45-63.

SANTOS, Claudete Daflon dos. *A viagem e a escrita:* uma reflexão sobre a importância da viagem na formação e produção intelectual de escritores-viajantes brasileiros. 2002. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

SASSEN, Saskia. *Global Migration and Economic Need*. In: SASSEN, Saskia. *Citizenship, Borders, and Human Needs.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. p. 56-91.

Artigo recebido em: 02/02/2020

Artigo aceito em: 27/05/2020

para além da fronteira

UMA LEITURA DO ROMANCE *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO, SOB A ÓTICA PÓS-MODERNISTA

Beyond the frontier: a reading of the novel "Estive em Lisboa e Lembrei de Você", by Luiz Ruffato, from a post-modernist perspective

Keiliane da Silva Araújo Carvalho[1]

Resumo: Na pós-modernidade, a literatura, numa esfera global, tem passado por mudanças substanciais. Conforme explica Jean-François Lyotard (2002), o pós-moderno configura-se como o estado em que a cultura se encontra após as transformações que modificaram as regras dos jogos circunscritos à ciência, à literatura e às artes, a contar do século XIX. Nesse sentido, a lógica pós-moderna se insere sob um sistema diverso, multifacetado, promovendo, assim, a desestabilização do que Zygmunt Bauman (1998) nomina de "tempo-espaço" firme, durável. Partindo dessa acepção, este trabalho propõe uma análise de *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), do escritor contemporâneo Luiz Ruffato, à luz de uma perspectiva pós-modernista. A prosa referida é narrada por Sérgio de Sousa Sampaio. Este, a partir de um discurso trivial, mas frenético, que, além do falar mineiro, subjaz à própria velocidade comum ao *lócus* urbano, conta as suas aventuras "arrivistas" (BAUMAN, 1998) em espaços demasiado díspares, a saber: Cataguases, Minas Gerais, e Lisboa, Portugal. A fim de sustentar os aspectos percebidos e evidenciados ao longo do estudo, as teorizações formuladas por Jean-François Lyotard (2002); Fredric Jameson (1982; 1984); Zygmunt Bauman (1998; 2005; 2008); David Harvey (1996); Leyla Perrone-Moisés (2016); entre outros, servem como base de fundamentação.
Palavras-chave: Pós-modernidade; Romance pós-moderno; Luiz Ruffato.

Abstract: In postmodernity, literature has undergone substantial changes in a global sphere. As Jean-François Lyotard (2002) explains, from the 19th century onwards, the postmodern is the state in which culture finds itself after the transformations that changed the rules regarding science, literature and arts. In this sense, postmodern logic is located under a diverse, multifaceted system, thus promoting the destabilization of what Zygmunt Bauman (1998) calls firm, durable "time and space". Based on this, this article aims to analyze the novel *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), by contemporary writer Luiz Ruffato, through a postmodernist perspective. The story under analysis is narrated by Sérgio de Sousa Sampaio. From a trivial but

1 Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). E-mail: araujokeiliane44@gmail.com.

frantic discourse, which, in addition to the language spoken in Minas Gerais, conceals even the speed common to that urban location, the character tells his "upstart" adventures (BAUMAN, 1998) in quite different spaces, such as : Cataguases, Minas Gerais, and Lisbon, Portugal. In order to support the aspects observed and highlighted throughout the study, the theories traced by Jean-François Lyotard (2002); Fredric Jameson (1982; 1984); Zygmunt Bauman (1998; 2005; 2008); David Harvey (1996); Leyla Perrone-Moisés (2016); and others, serve as a basis.
Keywords: Postmodernity; Postmodern Novel; Luiz Ruffato.

considerações iniciais

O ponto de partida do estudo que se segue é o de evidenciar como os aspectos da pós-modernidade se apresentam em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), de Luiz Ruffato, escritor que, assim como João Gilberto Noll, Milton Hatoum, Nélida Piñon, Lya Luft, Murilo Rubião, Dalton Trevisan, Ferreira Gullar, entre outros, emerge no cenário brasileiro como antagônico aos moldes pré-estabelecidos, dando forma à literatura contemporânea.

A dialética da pós-modernidade, é lúcido afirmar, se inscreve de maneira ampla e conflituosa tendo em vista os vários cognatos que circunscrevem o termo – *pós-moderno, sociedade pós-industrial, modernidade-líquida, supermodernidade, sociedade da informação* etc., discutidos por autores como Fredric Jameson (1982; 1984), Zygmunt Bauman (1998; 2008), Terry Eagleton (1998), entre outros – e as inúmeras perspectivas, diferenciações ou similitudes creditadas a cada um. Entretanto, o objetivo aqui empreendido não é o de traçar um panorama histórico desses epítetos e, tampouco, das especificidades que os cercam, visto que, ao tentar fazê-lo, a discussão se estenderia e caminharia para um ermo de laborações eternamente cíclicas. Para além disso, faz-se necessário avultar a noção de pós-modernidade e, paralelamente, tentar suscitar o entendimento do período que o antecede, a modernidade, não como conceitos ontológicos, fechados, demarcados, mas como aglomerados simbólicos que se constituem de preceitos múltiplos, porque abarcam questões diversas, tais como: culturais, artísticas, tecnológicas, econômicas, entre outras.

Jameson (1984), uma das grandes vozes autorizadas no que toca à temática da pós-modernidade, tendo desenvolvido seus estudos sob um viés

epistemológico interdisciplinar, explica que os últimos tempos têm sido marcados "por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos pelo fim disto ou daquilo" (JAMESON, 1984, p. 27), contrariando, propriamente, as ideias de gênese, de progresso, de iluminismo. O autor sugere, na recusa de um olhar apocalíptico, que a ideia é mais bem aceita se entendida como uma ruptura ou *coupure*, comumente relacionada ao enfraquecimento, rejeição ideológica e/ou estética ao movimento moderno, que se exaure nas produções surgidas durante o alto modernismo[2]. Ainda na perspectiva de Jameson (1984), o surgimento e solidificação de movimentos como a pop art; o fotorrealismo; o novo expressionismo; a ruptura da fronteira entre o clássico e o popular, principal característica da pós-modernidade, percebida nas composições de Phil Glass e Terry Riley, e, sobretudo, na arquitetura; o *punk rock*; a *new wave*; o cinema experimental; o *nouveau roman*; a nova crítica literária; e a nova estética da textualidade, entre outros, anunciam a chegada do que podemos chamar de pós-moderno. No bojo dessa questão, é oportuno mencionar que a transposição de fronteiras, quer sejam metafóricas, quer sejam territoriais, geográficas, parece bastante comum à pós-modernidade, porque esta aflora como um novo tempo constituído por paisagens horizontais compostas por ecletismos e divagações que decorem dessas ações transcendentes.

Com efeito, a pós-modernidade é cerceada por uma perspectiva desconstrutivista, para fazer uso de um conceito derridiano. Em *A Condição Pós-moderna*, Jean-François Lyotard (2002, p. 15) explica que o pós-moderno configura-se como o estado em que a cultura se encontra após as transformações que modificaram as regras dos jogos circunscritos à ciência, à literatura e às artes, a contar do século XIX. Para ele, as mudanças ocorridas nas sociedades durante os últimos cinquenta anos têm ocasionado uma deslegitimação ao saber científico ou a qualquer discurso que propunha a formação de "consensos universais" estabelecidos pelo ideal iluminista, dando lugar, assim, ao surgimento de novas concepções estético-discursivas. Nesse sentido, a lógica pós-moderna se insere sob um sistema diverso, multifacetado, promovendo uma transfiguração histórico-geográfica, isto é, uma desestabilização de um "'tempo-espaço' com *estrutura*, um

2 Conforme sugere Jameson (1984), o período é marcado por manifestações estéticas como o expressionismo; existencialismo em filosofia; últimas representações do romance; a escola modernista na poesia; os filmes dos grandes autores.

'tempo-espaço' rijo, sólido, durável" (BAUMAN, 1998, p. 110, itálico do autor) percebido na modernidade.

No que toca à lógica espacial, Gilles Deleuze e Félix Guattari, *em Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997), fazem uso de metáforas a fim de comparar os espaços modernos e pós-modernos. Para eles, este se estabelece como um espaço liso, nômade, isento de demarcações. Aquele, antagonicamente, como um espaço "estriado", composto por um tecido de tramas verticais e horizontais, bem delimitado e fixo. Fato dado, os autores sinalizam que a pós-modernidade acaba por suplantar a fixidez de que a modernidade dispunha. Vale mencionar que a definição de modernidade, também, é vacilante, uma vez que, da própria "reflexão sobre o processo acelerado de uma revolução histórica da arte e do gosto, pode surgir agora uma consciência de modernidade que, no final, define-se tão somente por oposição a si mesma" (JAUSS, 1996, p. 76). Deste feito, a modernidade, que ora pode ser vista como uma "estrutura sólida", também, pode ser percebida por uma base de especificidades cambiantes.

Corroborando a ideia de Lyotard e, ainda, objetivando explicitar a noção de pós-modernidade, Terry Eagleton (1998, p. 7) soma ao afirmar que ela se configura como uma linha de "pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação", tais como "racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 182-183), questões estas empreendidas durante a Era Moderna.

No que tange à literatura pós-moderna, esta, bem como o pós-modernismo – estilo – e a pós-modernidade – estrutura –, também, é um conceito difícil de precisar. Marcado por especificidades como a fragmentação; narradores controversos; superficialidade, o termo literatura pós-moderna é usado para descrever as produções literárias surgidas após a Segunda Guerra Mundial, configurando-se como uma reação às ideias iluministas subjacentes à literatura modernista.

Como é sabido, "não há ato de criação que não seja trans-histórico" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 83). Dessa forma, o entendimento da literatura, ou de qualquer outra Arte, sempre se dá na evidenciação

do que existiu outrora. Para David Harvey (2008), a modernidade, e, consequentemente, a literatura moderna, primeiramente, determina-se pela construção de um mito, de um herói. O autor explica, ainda, que estes, que se estabelecem como figuras ontológicas, determinam os diferentes arquétipos do que é a modernidade nos anos que se seguem.

Na pós-modernidade, a literatura, constata-se, é sublinhada pelo desuso do que Lyotard (2002) caracteriza como dispositivo *metanarrativo*, dessa forma:

> A função narrativa perde seus grandes atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e os grandes objetivos. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. (LYOTARD, 2002, p. 16, itálico do autor).

Tais especificidades descritas acima conferiam às produções literárias uma certa unicidade representativa. No tocante a este caráter uno, substanciado pelos esforços hercúleos dos heróis, Harvey (2008, p. 36) explica que essa noção começou a definhar a contar de 1848. Em vista disso, "a fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação" (HARVEY, 2008, p. 36). Desse modo, há uma reinserção de novos discursos, de novas estruturas idiomáticas, de novos tipos sociais. Há, ainda, uma (re)afirmação de questões relacionadas ao gênero, à etnia, à classe social, à religião, uma vez que, com a "decomposição dos grandes relatos" (LYOTARD, 2002, p. 28), a sociedade necessita de diferentes formas de representação, pois se percebe em uma realidade diferente da vivenciada na Era Moderna.

a literatura pós-moderna de luiz ruffato: breves reflexões

A ficção brasileira atual, escreveu Manuel da Costa Pinto (2004), contempla, no mais das vezes, os centros urbanos. São temas dessas produções as "ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura, —, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano)" (PINTO, 2004, p. 83).

Essas especificidades são perceptíveis em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), e além, também, são encontradas em *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001) que, igualmente, é de autoria de Luiz Ruffato. Como exemplo, segue um trecho da narrativa:

> [...] Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte. (RUFFATO, 2001, p. 11).

Eles Eram Muitos Cavalos (2001) é ambientada em São Paulo e, desvendando a fugacidade da metrópole, traz à baila a vida de tipos sociais profusos que se entrecruzam: vendedores autônomos; mendigos; empregadas domésticas; prostitutas de luxo; traficantes. Os personagens, se é que podem ser classificados como tal, pois o livro é constituído por seres incógnitos, não nominados, dão vazão à materialização de uma narrativa simbiótica, que mistura diferentes gêneros literários (poesia, cartas, contos etc.), caracterizando um sinuoso ecletismo para esmo da segmentação.

De acordo com as ideias de Harvey (2008, p. 49), "os críticos literários 'modernistas' [...] têm a tendência de ver as obras como exemplos de um 'gênero' e de julgá-las a partir do 'código mestre' que prevalece dentro da 'fronteira' do gênero", isto é, o gênero de determinado veículo discursivo, embora constituído por um hibridismo estilístico, é detectável. Já a natureza pós-moderna, continua o mesmo autor, "consiste em ver a obra como um 'texto' com sua 'retórica' e seu 'idioleto' particulares, mas que, em princípio, pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie" (HARVEY, 2008, p. 49). O que é possível constatar na produção literária de Ruffato.

De volta às ideias formuladas por Pinto (2004), até os anos 50, o Brasil dispunha de um imaginário rural. É a *posteriori*, pois, que esse tipo de ficção, que tem como *lócus* privilegiado a área urbana, emerge. Fase esta em que a renovação se estabelecia como prescrição. Assim, muitos autores brasileiros,

nutridos por um sentimento de modernização, objetivavam a criação de uma "identidade nacional". A fim de melhor explicitar esta noção, as palavras do autor referido se fazem necessárias:

> Quando essa modernização entrou em rota de naufrágio, a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível, passando a ser o habitat predominante na literatura brasileira a partir dos anos 60. (PINTO, 2004, p. 83).

Na concepção do autor supracitado, a literatura brasileira contemporânea, apesar de afinada à retratação do espaço urbano, dispõe de uma variedade estética que está, diretamente, ligada à cultura na qual o escritor está inserido, uma vez que a ideia quer seja de pluralidades de destinos, quer seja de uma liberdade individual é, também, uma "construção cultural que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico, realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico" (PINTO, 2004, p. 84).

Desse modo, a literatura brasileira atual, quase sempre, se caracteriza por uma mistura de tendências, pela confluência do "culto" e do popular, por uma temática cotidiana, por recursos gráfico-sonoros inovadores etc. Uma vez que a sociedade passa por uma ressignificação axiológica, a literatura, também, transmuta-se; originando-se, assim, de uma estética cultural que se estabelece à guisa do fragmentário, do efêmero, do diversificado.

para além da fronteira: uma leitura do romance estive em lisboa e lembrei de você, de luiz ruffato, sob a ótica pós-modernista

Narrado em primeira pessoa, *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009) traz à luz a história de Sérgio de Souza Sampaio, o Serginho. Este, a partir de um discurso trivial, mas frenético, que, além do falar mineiro, subjaz a própria velocidade comum ao *lócus* urbano, conta as suas aventuras "arrivistas" (BAUMAN, 1998) em espaços demasiado díspares, a saber: Cataguases, Minas Gerais, e Lisboa, Portugal.

Contrapondo-se às narrativas epopeicas, ditas totalizantes, a literatura contemporânea é sublinhada pela mobilidade espacial, pelas identidades fragmentadas e pela desconstrução de conceitos universalistas. Integrando a coleção *Amores Expressos*[3], o romance ora analisado eclode a partir do "surgimento de diversas propostas de livros escritos sob encomenda" (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 113). *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009) propõe uma história que, para além da distância geográfica entre Cataguases e Lisboa, expressada a partir da linguagem diferenciada, do excesso de vírgulas, das reflexões vulgares, traz implícito a ruptura do elo fronteiriço entre o local e o global, entre o culto e o popular.

A era pós-moderna, conforme sugere Lyotard (2002), se voltou às pequenas narrativas. Assim, explica o mesmo autor, a história representada passa a ser a história da vida cotidiana, bem como dos grupos socialmente marginalizados, o que é possível perceber na obra de Ruffato. Estruturado em duas partes, *Como Parei de Fumar e Como Voltei a Fumar, Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009) é um romance repleto de trivialidades e contado por um tipo comum, um trabalhador urbano, carente de bens de necessidades e de maiores oportunidades.

Na primeira parte da narrativa, Serginho evidencia as suas dificuldades diárias ainda no Brasil, no interior mineiro, mais precisamente. Diante dos males ofertados pelo vício, ele afirma ter tentado parar de fumar ao menos três vezes, conseguindo o feito somente após ter buscado ajuda profissional de Dr. Fernando, médico da empresa em que trabalhava. Este, prescrevendo o tratamento, — "tegretol, fluoxetina e adesivos de nicotina —, alertou, 'Os medicamentos auxiliam', mas parar mesmo, de vez, condiciona [...] determinação" (RUFFATO, 2009, p. 15). Nesta seção do livro, o narrador-personagem coleciona reveses: o falecimento de sua mãe, dona Zizinha; o casamento malsucedido com a Noemi, uma jovem de "ideia fraca"; o desemprego "cinco-seis meses depois do passamento da pranteada mãe" (RUFFATO, 2009, p. 25); a perda da guarda do filho, o pequeno Pierre. Serginho credita todas as maledicências ocorridas em sua vida ao ato de parar de fumar, talvez porque, sem a fumaça que embaçava sua vida ínfima, a realidade lhe fosse, então, perceptível.

---

3 O projeto "convida autores a realizar viagens a lugares exóticos ou não tão exóticos e assumirem o compromisso de manter um blog da experiência e escrever um livro de ficção — uma história de amor no cenário da viagem" (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 113).

A existência do desafortunado narrador-personagem é marcada pelo "hedonismo", por um "reclamo de prazer, [...] e sempre mais aprazível prazer" (BAUMAN, 1998, p. 9), o que parece um artifício plasmador de sua própria realidade vil. Ao abandonar o cigarro, cujas características: "maço preto, caligrafia dourada", se faziam amenas ao consumo e ao prazer estético mercadológico, Serginho, procurou refúgio na bebida, negociando, assim, uma garrafa de Cavalo Branco, "que dizem, é o melhor uísque que existe" (RUFFATO, 2009, p. 20). Na perspectiva de Eagleton (1998, p. 127), as sociedades capitalistas contemporâneas se dão pelo antagonismo, elas são, igualmente, "libertárias e autoritárias; hedonistas e repressoras. O repreendido, geralmente excluído desde cedo, vive marginalizado na periferia e caminha [...] em busca do prazer do consumo".

A cultura pós-moderna traz consigo a efemeridade que, além do giro, do consumo cada vez mais rápido de mercadorias, do desapego a espaços e a contextos culturais, se estende às relações interpessoais. Isso pode ser observado na narrativa contemporânea de Ruffato. Em tom confidencial, Serginho afirma estar condicionado a uma série de relacionamentos instáveis, passadiços:

> Quando apenas namorei, amadoristicamente [...]: Josélia, operária da Industrial, e Selene, da Manufatora; Ana Clara, colega da Pagadoria, desquitada; Kátia e Maíra, balconistas na rua da Estação; Silvana, Kênia e Lídice, estudantes de letras da Fafic [...]; Mariana e Janaína, professoras, uma primária, outra secundária; Zilma, cabeleireira (casada, fato por mim desconhecido e sinceramente deplorado); Verônica, auxiliar de enfermagem; Leda, caixa-de-banco, encostada no INSS, problema de coluna; Bia, que mexia com enfeites de biscuí; Irineia, proprietária de uma banca-de-camelô, [...], e Bete, que olhava pessoas doentes. (RUFFATO, 2009, p. 22).

A partir do excerto, pressupõe-se que as relações de amor do personagem se estabelecem pela transitoriedade. "O correlato cultural desse processo é o descartar o envolvimento romântico do amor erótico" (BAUMAN, 1998, p. 183). Desta forma, as relações são lépidas, não havendo lugar para compromissos duráveis. O resultado disso, presume-se, é o "rápido definhamento das relações humanas, despindo-as de intimidade e emotividade" (BAUMAN, 1998, p. 186). A rápida rotura dos laços afetivos

de Serginho nos direciona, ainda, para outro aspecto comum à atualidade, o qual Jameson (1984) chamou de falta de profundidade, percebido nas produções literárias, nos objetos artísticos e, consequentemente, nas relações humanas. Como sendo um conceito dual, o seu oposto é a superficialidade.

De todos os relacionamentos vivenciados (ou experimentados?) por Serginho, "engravidou justo a Noemi, do-lar, vizinha nossa, malfalada no bairro, que engraçou comigo quando finalmente consegui trocar a Biz por uma 125 retirada novinha em folha [...], filha do seu Ponté Carvalho, caboclo das-antigas" (RUFFATO, 2009, p. 22). O sogro, com base nos seus próprios costumes inveterados, fez Serginho casar-se com a filha sob duras ameaças, e:

> Decorre que sagrou esta uma melancólica união desde a raiz, festança deproporcionada no Clube Aexas não sei para quantas cabeças, por gosto dos Carvalhos, gente de comer taboia e arrotar pernil, multidão reclamosa, a cerveja e o guaraná, *quentes*; os espetinhos de churrasco, *passados*; a maionese, desandada; a música, *alta* (pros idosos), *cafona*, (pra mocidade); as balas-de-coco, o bolo, *minguados*, [...]; o local, afastado; a noiva, *xexelenta* (no parecer dos meus); o noivo, *otário* (no juízo de todos). (RUFFATO, 2009, p. 23, itálicos do autor).

> A Semírames ainda cercou Stela, minha cunhada, para tirar satisfação, e o troço ferveu quando acusou a vigarice dela, que adiantava dinheiro pros aposentados e, no dia do pagamento, [...], cobrar vinte por cento de juros e assessoria jurídica, só porque propalava, era doutora-advogada estudada e formada em curso de fim de semana em Juiz de Fora, mas nunca exibiu a carteirinha da OAB, "Ô porqueira de gente você se meteu". (RUFFATO, 2009, p. 25).

Como mostram os trechos acima, todo o envolto de Serginho é repleto de uma "presença real da falsidade garantida pela organização da aparência" (DEBORD, 1997, p. 140), a começar pelo sentimento que ele não nutria pela noiva. Na pós-modernidade, a espetacularização é determinante, sendo, então, a "principal produção da sociedade atual" (DEBORD, 1997, p. 17). Para além da criação de imagens, da sociedade que se expressa por meios comunicativos: publicidade; propaganda etc., Debord (1997) chama atenção para uma vida social marcada pelo acúmulo, o que acaba gerando um resvalo do ter para o parecer ter, tão comum ao nosso tempo.

Desiludido, a ideia da viagem a Portugal surgiu a partir de uma conversa informal, de bar, em que o seu Oliveira inquire um destino e, Serginho, na ânsia de um progresso, de ser visto, de ser lembrado por grandes feitos, acata. Sem muitas digressões, a narrativa parece fixar-se no presente do protagonista. Mas, ele, diante de tantas dificuldades, planeja um futuro abastado nas terras lusitanas:

> Quando me perguntaram "O quê que você vai fazer da vida agora, ô Serginho", que cismava em ir embora, "Pro estrangeiro", e, antes que debochassem, o seu Oliveira, pano-de-prato no ombro, destampou outra cerveja e apoiou o intento, "O caminho é Portugal", e, diante da admirada plateia, decantou as maravilhas do país pra onde todo mundo estava seguindo, e que, se mais novo, até mesmo ele voltava. (RUFFATO, 2009, p. 26).

> "O momento é de reconstrução", dinheiro não é problema, falta mão-de-obra, e os portugueses andam assoberbados, 'Escolhendo serviço', e sobram oportunidades para os brasileiros e pros pretos (que é como eles chamam as *pessoas de cor*), e perguntei, simulando desinteresse, quais profissões nossos patrícios desempenhavam por aquelas bandas, no que enfileirou pedreiro, bombeiro, eletricista, ladrilheiro, pinto-de-parede, motorista, garçom (os homens), arrumadeira, atendente de loja, manicure, cabeleireira, tomadeira-de-conta-de-criança e garçonete (as mulheres), com a vantagem de receber o salário em euro, "O lugar certo" pra quem não tem alergia a trabalho, e peguei matutando, caramba, [...], "Eu vou é pra Portugal". (RUFFATO, 2009, p. 26).

Assim como o personagem mineiro, Serginho, os sujeitos, sem perspectiva, na pós-modernidade, partem porque "quanto mais é depreciado o espaço, [...], mais obsessivamente as pessoas traçam e deslocam fronteiras" (BAUMAN, 2008, p. 75). Partem por achar "o lar maçante ou não suficientemente atrativo, demasiadamente familiar e contendo poucas surpresas" (BAUMAN, 1998, p. 116).

Outro ponto digno de observação é que Serginho, à maneira de um tipo módico, recluso em um ambiente interiorano, parece desconhecer os trâmites que constituem as sociedades. Inquirindo seu Oliveira, o personagem imigrante ficou a par do que precisava saber para realizar a viagem, como é possível constatar no trecho a seguir:

> "Como é que o sujeito chega em Portugal?", "De avião, ora pois", "Como é que é um avião por dentro?", "Apertado", "De onde sai o avião?", "Do Rio de Janeiro", "Quanto tempo demora a ida?", "Umas nove horas", "E a volta?", "Mesma coisa, ora pois", "Tem banheiro?", "Evidentemente", "Dá para dormir?", "Até ronco", "Tem comida?", "A da TAP é boa", "E o país?", "O melhor lugar do mundo", "Onde um sujeito que quiser ir, compra a passagem?", "Em Juiz de Fora", "Quanto custa mais ou menos?", "Uns mil dólares, dependendo da época", "Mil dólares", "Dependendo da época?", "Que mais um sujeito que quiser ir precisa saber?", "Tem que tirar passaporte...", "Passaporte?", "Um documento universal", "Hum...", "E tem que rocar o dinheiro", "Onde o sujeito arruma o tal passaporte?", "Na Polícia Federal, em Juiz de Fora", "E o quê que o senhor falou de dinheiro?", "Tem que trocar, levar euro", "E se o sujeito nem nunca viu um euro de perto?", "Guardo comigo umas notas, posso mostrar". (RUFFATO, 2009, p. 29).

Os trechos elencados acima testemunham que o escritor mineiro dá vida a um personagem-protagonista desadornado, leigo. Ruffato, ao compor uma narrativa leve, carregada de comicidade e de um tom demasiado regionalista, atinge uma postura estética diversificada, a fim de construir um sentido que sobrepõe o discurso narrativo, chamando atenção, pois, para um conjunto idiossincrático local.

Outrossim, a notícia da ida de Serginho a Portugal gerou burburinho, e, então, o assunto logo vulgarizou. Ele, que se tornou importante com a ideia da viagem internacional, desfilava "em direção à redação do jornal Cataguases, *órgão oficial do município*" (RUFFATO, 2009, p. 32, itálico do autor), local em que a notícia chegava via telefone e/ou computador. O interesse em torno da vida do personagem nos propõe uma reflexão acerca da nossa própria realidade, ainda que a literatura não tenha especificidade apriorística e, tampouco, compromisso com o real. Para Schollhammer (2009, p. 56), o que mais interessa à mídia de hoje é a "'vida real'. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, reality shows, entrevistas, programas de auditório". Na concepção de Jameson (1984), as transformações tecnológicas afluem acompanhadas de uma influência que muda o estatuto social, porque o influencia diretamente. Para Debord (1997), dentre os princípios fundamentais da técnica está o isolamento, mas, também, a alienação, em que os sujeitos, os espectadores, melhor

dizendo, se reconhecem nas imagens apresentadas, e, assim, no que se refere ao "homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele" (DEBORD, 1997, p. 24). Dessa maneira, a TV, o telefone e o computador são os dispositivos mantenedores dos estilos de vida na contemporaneidade, cujo fundamento substancial, na maioria das vezes, é a aparência.

A promessa de um contato por parte de seu Oliveira fez Serginho chegar a Portugal com umas economias decorrentes da venda da casa que ele e a irmã, Samírames, herdaram da falecida mãe. Para Ivan Cachorro Doido, amigo de Serginho, Portugal, ao contrário de Cataguases, representava a civilização, a alta cultura e, depois de tê-la conhecido, o imigrante não mais iria aturar "o povo da Taquara Preta, sem educação, sem modos nem compostura, desclassificado" (RUFFATO, 2009, p. 33). Para além da fronteira geográfica, a transposição almejada por Serginho fora, sempre, concernente à sua condição enquanto sujeito social. Ele objetiva grandes feitos, ser aceito, ganhar dinheiro, investir em "imóveis em Cataguases, garantir uma velhice tranquila, de papo-pro-ar" (RUFFATO, 2009, p. 29), assegurar o futuro do menino Pierre e, ainda, manter as obrigações "maritais", como o pagamento de pensão ao, ainda pequeno, Pierre, e à esposa, internada em uma clínica psiquiátrica. E, por isso, ele imigra para Portugal.

Como Voltei a Fumar intitula a segunda parte do livro, em que Serginho narra a sua chegada e estadia no país europeu. Hospedado, preliminarmente, no Hotel do Vizeu, na Madragoa, um bairro antigo, a primeira impressão do imigrante brasileiro é de estranhamento:

> Um bairro antigo pra caramba, de ruinhas estreitas, casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhada em **xailes** pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa, vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando pra dentro, respondendo as perguntas com irritação, e, quando pus o pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carrinho e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele não deveria estar bem dos bofes [...] (RUFFATO, 2009, p. 39, negrito do autor).

Como um "*arrivista*, alguém já *no* lugar mas não inteiramente *do* lugar" (BAUMAN, 1998, p. 92), Serginho é "um aspirante a residente sem permissão de residência" (1998, p. 92), pois é, no dizer dele, excomungado, esconjurado pelos patrícios que o viam a andar pelas terras lusitanas. Nesse sentido, ele vive buscando se estabelecer numa nação que lhe é alheia, e se adequar a costumes que, nem de longe, são seus, apesar de afinado por uma ilusão identitária, ilustrada a partir da hibridização, isto é, de uma confluência cultural de dialetos lusitanos, inseridos na obra em negritos, como é perceptível no trecho supracitado. Entretanto, apesar das dificuldades e diferenciações existentes, Serginho era movido por um desejo de pertencimento a Lisboa.

Um outro aspecto meritório de nota diz respeito à estrutura sintática do trecho acima, mais precisamente no que diz "gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa" (RUFFATO, 2009, p. 39). Nele, há um predomínio de "períodos curtos, justaposição, frases incompletas (as chamadas frases mínimas, suficientes para a compreensão do ouvinte e que se interrompem quando isso acontece), baixa ocorrência de subordinação [...]" (PRETI, 2008, p. 3), que se estabelecem como uma expressão estética, à luz da fragmentação pós-moderna, usada para o fim que o autor deseja alcançar. Desse modo, em muitas narrativas contemporâneas, tudo é "efeito de uma linguagem que reproduz mimeticamente o movimento de deslocamento, de fuga. [...] seja qual for o livro, o protagonista é invariavelmente um ser errante [...] que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados" (PINTO, 2004, p. 118-119).

O narrador-personagem sai à procura de uma pensão barata para se estabelecer, quando localiza a do seu Seabra, que "exigiu pagamento adiantado". Diante de incontáveis dificuldades: de encontrar o contato do seu Oliveira; de estabelecer uma relação amistosa com os portugueses, o conforto lhe chega ao deparar-se com um colega que, igualmente a ele, é brasileiro:

> [...] e, muito depois, expondo essa história pro Jerê, colega brasileiro que ganha a vida tocando violão e cantando num bar da praia de São João do Estoril, [...], ele, sujeito viajado, que até a Espanha conhece, comentou que esse lugar existe sim, mas fica perto do cais do Porto, cidade do norte do país [...], e, apatetado, recuperei o seu oliveira pro meu rol de pessoas dignas, ele que, por uma data,

frequentou o inferno, e acho mesmo que até saiu de lá meio sapecado, o coitado (RUFFATO, 2009, p. 44).

As noites incendiavam meu estômago vazio, estumando a vigília, eu escutava a barulhama do assoalho veterano e rinchador, e me vinha à cabeça o destino do Baptista Bernardo, vizinho de parede, escravo de uma muleta *compensatória* da perna esquerda, que deparava, de vez em quando, a desoras, ninando o casalzinho de filhos que ressonava num **edredão** estendido atrás da poltrona, onde, sentado, os fones do uálquemen pendurados nas orelhas, ouvia, autista, a **kizomba**, a música lá-deles, e especulei do seu Carrilho se o angolano e a mulher desentendiam muito, e ele, respondendo "Ao contrário, vivem bem", ficou abestalhado com minha cegueira, todos sabiam que, quando o Baptista Bernardo refugiava lá embaixo com as crianças, é porque tinha arranjado freguês pra mulher, uma africana alta, magra e sorridente, conhecida minha de bons-dias, e abismado perguntei como alguém pode sequer pensar em alugar a própria esposa, e seu Carrilho, filosofando, "É a miséria, filho, a miséria". (RUFFATO, 2009, p. 53-54, itálico e negritos do autor).

Os recortes explicitam que os primeiros dias nas terras lusitanas serviram para mostrar a Serginho que as adversidades o perseguiam de maneira contínua, independentemente do espaço em que ele se encontrava: Cataguases ou Lisboa, pois em ambos os contextos, o personagem-protagonista vivia à margem.

Para além disso, vale chamar a atenção para a pluralidade de identidades nacionais contidas no romance, especialmente na segunda parte da narrativa. Assim, convém ressaltar que, na pós-modernidade, os sujeitos se deslocam e se confrontam em decorrência da globalização, como explica Stuart Hall (1992). Há, nesse sentido, um choque cultural ocasionado por especificidades antitéticas. Para Eagleton (1998), a pós-modernidade confirma o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas. Entretanto, apesar das diferenças culturais, latino-americanas, europeias e africanas, Serginho e o angolano Baptista Bernardo tinham muito em comum: ambos saíram de suas nações de origem, ambos buscavam melhores condições de vida, fatos que são ilustrados a partir dos grandes esforços construtivos de abandonar o lar, os familiares e migrar rumo ao desconhecido.

Outrossim, a vida relatada nas histórias de Ruffato "é uma vida oprimida, inumana, mesquinha, miserável e cheia de violência nas relações sociais e nas relações mais íntimas" (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 85). De repente, com a demissão do trabalho de garçom, devido à aparência, à ignorância em relação às línguas estrangeiras, a cidade já não se faz mais tão atrativa ao narrador.

Ao passear pela cidade, Serginho atenta-se às particularidades da terra lusitana: "Lisboa cheira sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-pra-baixo, de metrô, de **eléctro**, de **autocarro**, de **comboio**, de a-pé, sozinho ou ladeado pela Sheila" (RUFFATO, 2009, p. 67, negritos do autor). Com efeito, em meio a tantos descontentamentos, conforme observaram Tânia Regina Oliveira Ramos e Amanda Cadore (2010, p. 151), pesquisadoras de literatura brasileira contemporânea, o narrador-personagem, "desterritorializado, encontra o Brasil em Sheila, uma prostituta brasileira, gentil e receptiva. Nela deposita a esperança do retorno às raízes, de estar mais perto da pátria". Como tudo na vida do personagem protagonista, Sheila torna-se mais um caso malsucedido para o imigrante brasileiro.

A fim de conferir sentido ao título do romance *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), é producente explicitar que as dificuldades em terras estrangeiras fazem com que Serginho retorne, mnemonicamente, ao lar, à pátria, aos familiares, como é evidenciado no trecho abaixo:

> [...] e, comovido, ajoelhei e recordei a finada minha mãe, o finado meu pai, o Pierre, os amigos e parentes agora tão distantes, e clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrependimento, que Ele providenciasse logo uma colocação, porque o dinheiro escasseava, mal dava pra bancar o aluguel do quarto e o almoço, minha única refeição, rifados o café-da-manhã e a janta, por demanda de economia, [...] (RUFFATO, 2009, p. 53-54).

A narrativa parece atar as duas pontas constitutivas da história, da vida de Serginho que, entre *Amores Expressos*[4], no sentido mais *apriorístico* que

4 Coleção Amores expressos – Editora Companhia das Letras. "Alguns escritores brasileiros ganharam uma 'bolsa' (optamos por esta imagem porque é bastante adequada ao projeto que pressupõe bagagem material e cultural) e viajaram para diferentes cidades do mundo para buscar inspiração e escrever uma história de amor: amores expressos, na ambiguidade plena do

a última palavra carrega: o que é feito para ser rapidamente consumido, experimentado, enviado, deve fidelidade àquele que jamais o abandonara, que estivera sempre lá, pronto para ser revisitado: o cigarro.

Com a perpetuação das dificuldades, com o abandono de Sheila, que levou embora as poucas economias arrecadadas e, seduzido pelos "prazeres verdadeiros ou imaginários de uma vida de quem acumula sensações" (BAUMAN, 1998, p. 117), o narrador confidencia-nos: "foi assim que, depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar" (RUFFATO, 2009, p. 83). O cigarro, nesse sentido, também, surge como metáfora memorialística ao que é enunciado no título da obra.

considerações finais

Constituído por estruturas sintáticas triviais, o romance de Luiz Ruffato, como evidenciado acima, testemunha os diferentes estratos sociais, imbricados numa atmosfera pós-moderna e "desenraizados por uma força demasiadamente poderosa" (BAUMAN, 1998, p. 117), em que a sobrevivência e a readaptação em contextos socioculturais díspares se estabelecem de maneira cada vez mais comum.

As dificuldades vivenciadas por Serginho mostram que a Lisboa narrada pelo Seu Oliveira difere da que foi, por ele, encontrada, uma vez que identificação de imigrantes desalentados, sem lar, é algo comum na terra lusitana. Com efeito, ao personagem é conferida uma certa representatividade, porque ele materializa as diversas vozes de povos migrantes que, em situações análogas, deixam seus países de origem e se deslocam para terras estrangeiras em busca de melhores condições de vida.

No que toca às especificidades estéticas do romance, é perceptível que autores como Luiz Ruffato, conforme sugere Schollhammer (2009, p. 15), façam uso de uma escrita breve, fragmentária, como forma de contemplação do "real", que se evidencia na ótica de "uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo". Schollhammer (2009) sugere, ainda, que

---

adjetivo expressos" (RAMOS; CADORE, 2010, p. 149).

tal feito pode ser entendido como uma sutura entre a retratação do real e a forma com que ele é representado. Textos fragmentados para relações interpessoais e identidades fragmentadas. "Falta de profundidade" para vivências superficiais. Construções sintáticas ritmicamente velozes para a iminência do fugaz, isto é, do deslocamento trivial à pós-modernidade.

referências

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Globalização:* as consequências humanas. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Amor Líquido* – Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *A sociedade individualizada:* vidas contadas e histórias vividas. Tradução de José Gradel. Rio de janeiro, 2008.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs:* Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013a.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna.* São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo:* a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1984

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna.* Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas:* escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PRETI, Dino. A linguagem literária contemporânea no Brasil: a elaboração da oralidade. *FronteiraZ* – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 2, p. 1-7, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12591>. Data de acesso: 23 jul. 2019.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; CADORE, Amanda. Desamores expressos – Estive em Lisboa e lembrei de você. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 149-153, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/8434>. Data de acesso: 25 ago. 2019.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Estive em Lisboa e lembrei de você.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Artigo recebido em: 02/02/2020

Aceito em: 24/06/2020

Almeida António Crisóstomo Freire de Morais Antônio Crisóstomo Freires de Morais Antônio da Costa Neves Antônio da Silva Antonio de Jesus Couto Antonio de Oliveira Luna Antônio de Pádua Silva Antônio Durval Barros Barreto Antônio Everton Chaves de Lima Antonio Fernandes de Barros Antônio Ferreira de Amorim Antônio Ferreira Rodrigues Antônio Gomes da Silva Antônio Gomes Filho Antonio Gonçalves Junior Antonio Inaldo Barbosa Antônio Ivoní Oliveira Melo Antônio João Rocha de Almeida Antônio José Da Silva Antonio José de Almeida Antônio José Galdino Antônio Lopes da Silva Antônio Lucivaldo Vital Antônio Luis da Silva Antônio Luiz de Campos Antônio Macena de Moraes Antonio Marco Barbosa Miranda Antonio Mendes Antonio Miguel Barbosa da Silva Antônio Miranda de Oliveira Antonio Nicacio Mescouto Antônio Orlando Lins de Oliveira Antônio Pozzani Antonio Praxedes Antonio Ribeiro Garcia Antonio Rodrigues Cardoso Antônio Santos da Silva Antonio Santos Souza Filho Antônio Saraiva da Silva Antônio Sérgio de Sousa Antônio Sérgio Silva Antônio Sérgio Sobreira Cordeiro Antônio Telles Gama Antônio Torres de Souza Antonio Vagner de Sá Antônio Valdir Quilles Antonio Velas Santos Antônio Victor Vieira de Benedito Antonio Viegas Antônio Vieira da Almeida Antônio Wilson Bezerra Cruz Antonio Zumpichiatti Aparecida Carvalho Romano Aparecida Costalongo da Silva Aparecida de Fátima Fernandes Marinho Aparecida de Oliveira Garcia Aparecida Ribaben de Mira Aparecido Cabrioti Aparecido Cardoso Aparecido Vieira Machado Aparício Carlos do Nascimento Aquilino de Oliveira Brito Aquilino Tito Brito Arcangelo Ravanelli Pedrosa Arcenio Ferreira Porto Ari Kawaguchi Arilson Silva Ariquerne de Souza Ferraz Arlete Barbosa da Silva Arlete Barbosa Arlindo Bárbara Arlindo de Jesus Sá Arminda Aucea de Oliveira Tavares Arnaldo Barbosa Lima Arnaldo Bentes Brasil Arnaldo Rodrigues Filho Arthur Martins Fraga Filho Arturo Vazquez Estevez Assis Nóbrega Astrogildo de Melo Farias Atanildo Alves de Jesus Costa Átila Pires Soares Attílio Finazzi Junior Audir Alcântara Lopes Augusto José Pinheiro Augusto Nazareno Lopes Augusto Octávio de Mello Marinho Augusto Soares Aurelina Bernardes de Almeida Aurelina Gomes da Silva Aurelina Micheles Aurelina Teodozia da Silva Aurélio Teixeira da Silva Aurelito de Souza Bomfim Auri João dos Santos Ortiz Auro Asterio Azevedo Pereira Aurora Elena Zapata Villalobos Auta Lopes Fernandez Avani Matos Rodrigues Avany Ferreira Nunes Ayude Ribeiro dos Santos Badih Salim Chedraoui Bárbara Ribeiro Weilard Reis Bartolomeu José Araújo Martins Bazilio de Paula Rodrigues Beatriz Maria da Silva Mendonça Beijamir Sarat Pereira Benedito de Paula Silva Benedito Galavote Benedito Pires Barbosa Benedito Ruy Simões Benjamim Gonçalves Santos Bento Izidoro Pereira Serrão Berkson Oliveira Júnior Bernadete de Souza Araújo Bernaldina Macuxi Bernardo Cardoso Júnior Bianca Galvão de Oliveira Bianor de Brito Reis Breno de Castro Bruno Alves Queiroz da Silva Bruno Amaro Bruno Campelo Bruno Cunha Soares Bruno Perugino Carneiro Cacilda de Oliveira Morgado Cairo José Ferreira Gama Carla Fabiana Rodrigues de Oliveira Macedo Carlilo Floriano Rodrigues Carlindo Cardoso Carlito Ferreira da Silva Carlos Alberto Brasil Carlos Alberto Castelo Branco Carlos Alberto Cobé do Nascimento Carlos Alberto da Cruz Carlos Alberto Natalino F. Bandeira Carlos Alberto Nunes dos Santos Carlos Alberto Pereira da Silva Carlos Alberto Sona Carlos Alberto Wanderley da Silva Carlos Alberto Xavier Braga Carlos Antonio do Nascimento Carlos Antônio Pires Carlos Bernabe Mardones Muñoz Carlos Cardoso Paes Carlos Dadas Júnior Carlos Diogo Morito Carlos Eduardo Baptista Carlos Eduardo Camargo Andreoli Carlos Eduardo da Silva Carlos Eduardo de Carvalho Alves Carlos Fernando Conte Carlos Gonçalves Serra Carlos Henrique Neves de Azeredo Carlos Laureado Rosa da Luz Carlos Lopes Carlos Marcos Buarque de Gusmão Carlos Pereira de Almeida Carlos Reis Carlos Roberto Pires de Souza Carlos Rodrigues dos Santos Carlos Rogério de Carvalho Carlos Viana Carlos Viana Rodrigues Carlos Vidal Carmelita Louretti da Fonseca Carmen do Rego Barros de Vasconcellos Dias Carmen Josefina Medeiros Guimarães Carmen Lucia Teixeira Mendes Carmen Santos Sant Ana Carmencita de Albuquerque Ugiette Carol Tavares Monteiro Carolina Barros Patrocínio Carolina Botechia Caroline Fátima Nascimento Pacheco Carolino Mendes da Silva Cassilda Costa da Matta Cecília Cardoso Woodtlin Cecília Maria Gonçalves Fortunato Cecília Miranda de Paiva Célia Aparecida de Almeida Parreira Célia Bastos Pereira Célia de Oliveira Baia Célia Fátima Coelho Belo Celina Silva Dias Celina Xavier Gontijo Célio Taveira Filho Celso Azis Antonio Celso Manso Monteiro Vieira Celso Schreiber Cely Guimarães Alves Cesar Augusto Martins Medeiros César Augusto Visconti Cesar dos Santos Cesar Magalhães da Silva Cesar Murta de Lima Cezar Augusto Vítor Ramos Charles Luiz Gouveia Machado Charles Santos Cicera Maria de Moura Cicera Maria dos Santos Cícero Clemente de Sousa Cícero Delfino Silva Cicero Manoel de Arruda Cícero Romão Cícero Vianeis Marques Cicilia Junqueira de Albuquerque Cilene Sant Ana da Costa Cinira Campos da Cunha Cirio Merquiades da Silva Clarice Fuchita Kestring Clarice Terezinha Bastos Cardoso Clarinda Maria da Conceição Clarinha Sperandio Bacaro Clauber da Silva Cavalcante Claudete Maria de Souza Claudia Cassoli Alves Claudia Enrietti de Paiva Bonizzi Cláudia Márcia Cordeiro da Silva Claudia Nogueira Cardoso Claudinei da Costa Cláudio Albanez Cláudio Antônio Figueiredo Reis Claudio Antônio Lopes Ferro Cláudio Cardoso Claudio da Costa Silva Claudio de Miranda Pereira Claudio José da Silva Cláudio Leal de Almeida Cláudio Luiz dos Santos Silva Claudio Manoel Ricardo Claudio Mauricio SantAna Cláudio Mourad Cláudio Nunes dos Santos Cláudio Raimundo Soares Cláudio Roberto Cabral Claudio Roberto Roges Claudio Rogério de Sena Barbosa Cláudio Spiller Claudomiro Velasco Azevedo Junior Clédes Magaly Gomes Rosa Cleide Cavalcanti da Silva Cleiton Luiz Felix da Cruz Clemilde Santin de Arruda Clemilton Isaias Torres Clene Sotero Cleonice Antônia da Silva Cleonildo Mota da Silva Cleusa Nair Barbosa de Souza Cleyton Barbosa da Silva Souza Clice Maria dos Santos Cliciane Ferreira Fochesatto Vieira Cliciane Fochesatto Clodualdo Fernandes de Melo Clóvis Alves de Freitas Clóvis Eduardo dos Reis Clovis Luiz Vieira Clóvis Monteiro de Barros Conceição Aparecida Lopes Concetta Gialuisi Ferri Cosma Rosa da Costa Alves Cremilde Santin Arruda Creuza Costa dos Santos Creuza Nunes Fontes Creuza Pereira de Lima Creuza Vasques Feliciani Cristian Bezerra Pereira Cristiane Cortes dos Santos Cristiane Maria Marchesan Camilo Cristiano Alcântara Cristiano Brandão Cristiano Ferreira da Silva Cristina Lima Mateus Cristina Oliveira Souza Cristovão Modesto da Silva Dagmar Thomé Gonçalves Daisy Lúcidi Daliane Maiara Lima Sousa Dalva Carrera Dias Dalva Félix de Mendonça de Paula Dalva Machado Dalva Maria Portilho da Mata Dalvadisio Carvalho de Araujo Dalvio Montrezor Damião Gomes da Silva Damião Reinaldo de Oliveira Daniel Azulay Daniel da Silva Sousa Daniel Fernando Lopes Daniel Martins Brasil Danielson Castro do Carmo Danilo David Santos Silva Danyele Cardoso Darci Debastiani Darcila Maria Pimentel de Oliveira Darcy Gomes Garcia Dário Estevam Theodoro Davi Severino da Silva David Corrêa David de Sá Guimarães David Lima Ramos David Mendes dos Santos David Nahas Neto David Wu Tai Deison Molon Ignácio Delano Togni Delcenir de Sousa Lima Delcides Maria de Oliveira Delson Marques de Queiros Denilson da Silva Frade Denis Saiter Mageski Denise Almeida Barreto Denise Gomes Dennis Cabrera Pisango Dennis Rollano Torres Deoclides Gonçalves Deuselina Dias Barbosa Devanir Maria de Souza Alvarez Deyler Vieira Amorim Deyse Lúcia Costa Salles Diana Stela Domingues Bazarin Diego Borges Ferreira Diego Carneiro Pereira Dijaneide Ferreira da Silva Dilma Nunes de Barros Maya Diná Barbosa Amorim Diná Maria Pires Soares Dinoca Pereira Diógenes Moreno Escolastico Diogenes Mussopapo Diogo Fabiano Guimarães Andrade Diogo Miguel Parra Dionis Carlos Bernecule Dirce de Almeida Pacheco Dirceu Castellucci Diva Nastari da Fonseca Diva Thereza Stolf Simões Djalma Avelino de Souza Djalma Ramos Damasceno Djalma Teixeira de Mendonça Djanira Magno Silva de Melo Djanira Silva do Nascimento Domingos Alves de Oliveira Domingos Marcelino da Silva Domingos Mesquita Pereira Domingos Pereira da Silva Domingos Rocha de Freitas Donizeti Aparecido Martins Doralice Cordovil Lourenço Doris Tavares Droziana Pica Dulcimar Teixeira Leite Ederson Becker Edes Batista de Carvalho Edes Vieira Guimarães Filho Edgar Ribeiro Edgard dos Santos Pereira Edgard Farah Edgard Gonzales Serrano Edilea Oliveira Neves Souza Edileusa Gomes da Silva Ediloy Antonio Carlos Ferraro Edilson Coelho de Andrade Edilson José de Amorim Edilson Leite Ribeiro Edilucia Evaristo Edinaldo José dos Santos Edinardo Uchôa Costa Edinéa Avelino Gomes Edison Borba Guimarães Edison Martins Borba Edite Vieira Lima Edivaldo Bastos Teixeira Edivaldo da Silva Teixeira Edivaldo Lima Edivane Brito Edleusa Pereira da Silva Edmar Teixeira de Souza Edmilson Aparecido Rinaldini Edmilson Correa Edmilson Ferreira de Castro Edmilson Martins de Carvalho Edmundo Martins de Alencar Edna Aparecida Lima de Almeida Edna Caetano de Oliveira Edna Camacho de Oliveira Ednaldo de Oliveira Lima Ednalva da Cruz Silva Ednardo Uchoa Costa Ednilson dos Santos Escobar Edsom Freitas da Paixão Edson Eduardo Gonzaga Edson Francisco da Silva Edson Galdino dos Santos Edson José Cavalcante Maranhão Edson Sá de Alencar Edson Sousa Branch Edson Wander Alves Muniz Edu Alves Pires Filho Eduardo Albarella Eduardo Alfredo Pimentel da Silva Eduardo Araújo Cardoso Eduardo Augusto Eduardo Augusto Rodrigues de Sousa Eduardo Barbosa da Silva Eduardo José Gico Lima Eduardo José Moura do Mar Eduardo Marques de Lima Eduardo Rodrigues de Mesquita Eduardo Theodoro Ayala Eduardo Vicente Bais Edvaldo de Lima Rodrigues Edvan José Sobrinho Edvar Alírio Pachêco Alcoforado Junior Edy Fetter Georg Egídio

poéticas II

série estudo para mãe

Ana Hortides[1]

1 Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista visual e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, na qual se Graduou em Produção Cultural. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV)/RJ. Sua pesquisa se desenvolve em torno da casa, do íntimo, da figura e da representatividade da mulher, da potência política do doméstico. E-mail: anahortides@gmail.com

Ana Hortides
Série Estudo para mãe

O queijo
possuía um pequenino furo.

...ados demais.

A cabeça
não funcionava bem.

...ncelhas
de pouco volume, beirando
...stência.

...les percebido.

Os cotovelos secos.

A barriga

saliente e possuindo um umbigo em condições invejáveis, pois se enterrava dentro de si mesmo, oculto.

puo, por por conta do calor ou do empregado ao corpo e também pela timidez.

A boca

bem pequena, quase não existia em seu rosto. Um contorno quase imperceptível que se assemelha aos lábios de sua mãe. Portava uma língua de grande rachadura no meio e que falava demais. Possuía um bom senso de humor que expandia o contorno dos lábios em sorrisos maiores que eles poderiam carregar.

Os olhos

grandes e verdes, possuíam uma cor intensa, com leves pigmentos acastanhados ao seu redor. As suas pupilas eram negras, pequenas e contidas. Porém, os seus olhos possuíam água demais, lacrimejavam todos os dias.

a sola dos pés

carregava uma marca de nascença.

A nuca
nunca vi.

O colo
carregava algumas poucas rugas.

O pescoço
comum, passava despercebido.

O calcanhar

redondo e com algumas rachaduras

Os joelhos
com muitas cicatrizes.

As marcas

muitas, sem tamanho.

infância

Amayi Luiza Soares Koyano

infância

Amayi Luiza Soares Koyano[1]

1 Mestranda em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês (USP). E-mail: amayi@usp.br

a pipa

Mãe,
tio,
avó,

uma menina.

Urso,
carro,
boneca

uma casa.

E o silêncio.

Vento,
quintal,
janela,

uma pipa?

Uma pipa!

Carretel,
rabiola,
papel,

e o vento...

E o vento.

Quarto,
janela,
menina:

Minha pipa?

Porta,
praça,
menino.

A pipa
e o vento

amigo.

papagaio pipa

pipa!
papagaio!

sem brigar...

para mim, pipa,
para você, papagaio

e tá tudo bem.

O sol cai
menina sobe o morro
menino desce

lá no céu bem alto só em silêncio
voa em paz

É pipa.
É papagaio também.

menino voa

menino voa aviãozinho
não tinha casa
bola
carrinho

menino voa aviãozinho
agora tem arma
fogos
apito

Agora vou para a escola.
menino?
Agora sem vida sem corpo sem voz

menino voa sozinho
sem infância
sem papagaio
sem carrinho

menino voou
Sozinho.

pelo vento

Pelo morro, duas crianças:
uma no topo,
outra no pé.

Pousei.
Recolheram-me.
Ganhei nome, enfeites.
Voltei para o céu

escapei novamente.

Nova criança.
Outro nome, mais enfeites
e voo.

Uma criança quis comigo voar.
Nos reencontramos pelo céu
quase não reconheci

era passarinho.

Baltazar Costa Egilvan Maciel de Oliveira Ehud Soldera Eitor Miguel da Silva Elaine Aparecida Leite Silva de Jesus Elba Wanderley Chaves Elcy da Paixão Ferreira Chagas Elenilson Santos Vianna Elíada Monteiro de Albuquerque Eliana Reis Eliane Cristina Corrêa Eliane de Oliveira Lourenço Eliane Ferreira de Sá Eliane Maria de Lucena Alves Eliane Maria de Oliveira Eliane Pereira de Moura Elias Aberto Caldeira Elias Alves de Carvalho Filho Elias Farão Neto Elias Fernandes Jales Neto Elias Macário Elias Monte de Lima Eliezer Araújo Moraes Elina Wanderley da Silva Elionaldo Bezerra de Lima Elis Mara Dantas Lima Elis Regina Firbida Elisabete Araújo da Silva Elisabete dos Santos da Silva Elisangela Rosa Vicente Elisete Cristina Ferreira Elisete Cristina Ferreira Catto Elismar Almeida Amador Eliude Maria das Chagas Elivaldo Almeida Soares Elizabeth Castro dos Anjos Elizabeth Cintra Elizabeth do Rosário Vieira Elizeu de Oliveira Elson Aparecido Soares Rodrigues Elson Ricardo Barbosa da Silva Elvio Santos Macena Elvira Martucci Alves Ely Marcelo Costa da Silva Elza Aparecida Simões Elza Constança dos Santos Elza Maria Martins dos Reis Elza Naldi Magro Elza Souza Santos Elzo Kerson Ravanelli Emanuel Ivan Pinto Pereira Junior Emerson Bastos Emerson da Costa Santos Emerson Gonçalves Ribeiro Emerson Nascimento Emerson Urbano Emery Jussier Costa Emma Leite Magalhães Eni Cardoso Sartarello Eni Sartarello Enival Soares da Silva Enoc Muniz Duarte Eny da Silva Simões Eny Werneck Aguiar Epaminondas Augusto Marinho Erasmo Gomes de Souza Eric Barros Martins Erica Luzia De Carvalho Gomes Erika Regina Leandro dos Santos Erivaldo Henrique de Oliveira Erivaldo Oliveira dos Santos Erlim de Andrade Erminia Martins da Costa Ernane Avelar Fonseca Ernesta Maria Linhares Barbosa Ernesto Antônio Barbosa Ernesto Biagolini Ernesto Cozer Filho Eronildo Caetano de Oliveira Eros Brancatti Augusto Esdras Cunha Costa Esmeralda Brandão de Andrade Esmeria Regina Espindola de Freitas Esmilinda Maria Fiorino Estela Rodrigues Correia Estelino da Silva Moraes Ester Martins de Almeida Esther Godoy Penna Etelvina Maria da Silva Matos Etelvino Ernesto Mezzomo Eudes Ludgero da Silva Eugênio Rocha de Andrade Eulina Nascimento dos Santos Eunenice José dos Santos Eunice Farah Eurides Santos Fernandes Eurípedes Alves Bezerra Euzebio Magno Lopes dos Santos Euzebio Napoleão Mendonça Eva Maria da Silva Eva Silva de Siqueira Evandro Luiz Lohn Evandro Pires Domingues Neto Evanice Rodrigues de Lima Evanyr de Oliveira Costa Evardo Rosa Everaldo Garcia Everton Moreira Martins Evilainy Estefany de Sá Rodrigues Ewerton Barata Lima Fabiana Alcoforado Wanderley Fabiana de Azevedo Fabiano Honório da Rosa Fabiano Paes Barreto Fábio da Conceição Araújo Fábio Dias Menezes Fabio dos Santos Pimenta Fábio Janotta Dias Fabrício Sobral Faes Barreiros Mustafa Fagner Castro Fátima da Silva Carneiro Fátima do Rosário dos Santos Vieira Fátima Maria de Mello Affonso Fátima Martins Moreira Cacau Fausta Sordi Battistella Fausto Alvez Lucena Júnior Felícia Albino de Sousa Feliciano Evangelista dos Santos Feliciano Parente Feliciano Pires Barbosa Felicidad Salazar de Patino Felipe Pedrosa Filho Fernanda Caiuby Novaes Salata Fernanda Torres Fernando Antônio Queiroz Gomes Fernando Cezar Costa Mendonça Fernando Claudio Antunes Rezende Fernando da Paixão Botelho Fernando da Rocha Pantoja Fernando de Freitas Fernando de Lima Pereira Fernando dos Santos Virgilio Fernando José Silva Freire Fernando Lima Pereira Fernando Nascimento Fernando Sampietro Fernando Segtowick Gomes Cardoso Fernando Soares da Costa Filipe Roberto Conde Fiorentino Di Bello Firmino Guimarães Flávia Aparecida Francisco Negri Flávia Lira Fonseca Flávia Rosane Castro de Carvalho Flaviana Silva Antunes Flávio Freitas Flávio José Barreto Belo Flavio Montenegro Cordeiro Flávio Prestes Loronha Flávio Rouvier Filho Floraci Gonçalves da Silva Florencio Nunes Neto Francelina Ferreira Francis Lawrence Morais de Veiga Francisca Barbosa de Souza Francisca Braga do Nascimento Francisca Cionilde Andrade Carneiro Francisca Cleo dos Santos Menezes Francisca Cleomar dos Santos Menezes Francisca das Chagas Correa Francisca Dutra de Souza Francisca Fátima Dias dos Santos Francisca Ferreira Coelho Francisca Gomes de Oliveira Francisca Jarina Farias Francisca Maria da Conceição Vieira Francisca Maria Dantas Barbosa Francisca Olga Nucci de Moraes Francisca Rodrigues de Brito Francisca Romana Souza Chaves Francisco Agamenon Maceda Oliveira Francisco Araújo Francisco Araújo de Souza Francisco Azevedo Francisco Calicchio Netto Francisco Carlos Rangel Pereira Francisco Cláudio Nascimento da Silva Francisco Cleytom da Silva Amora Francisco das Chagas Santos Francisco das Chagas Oliveira Francisco das Chagas Pereira e Silva Francisco das Chagas Silva Francisco das Chagas Sousa Francisco de Almeida Viegas Francisco de Assis Saldanha Siqueira Francisco de Assis Vieira Francisco de Faria Torres Francisco de Holanda Lopes Francisco de Oliveira Francisco de Paulo Teixeira Braga Francisco de Souza Rego Francisco Edno da Silva Francisco Edvane Matias Vieira Francisco Epifânio Francisco Fernandes Caminha Francisco Fernandes dos Santos Francisco Ferreira de Menezes Francisco Ferreira do Monte Francisco França Machado Francisco Fredson da Silva Pinto Francisco Galdino Filho Francisco Gama Da Silva Francisco Gelli Francisco Ivã Ribeiro Maquiné Francisco Joaquim Irineu Francisco José Ferreira Sousa Francisco Lázaro Pinheiro Francisco Leandro Carvalho de Jesus Francisco Lima Duarte Francisco Luciglaucio Rodrigues de Almeida Francisco Maia Nascimento Francisco Marcelo Souza Rosas Francisco Melo Soares Francisco Moacir Castelo Branco Carvalho Francisco Moacir de Assis Farias Francisco Mota Ribeiro Francisco Nogueira Francisco Océlio Alves Farias Francisco Pantoja de Melo Francisco Pereira da Silva Francisco Pinheiro da Rocha Júnior Francisco Rafael Agostinho Araujo Francisco Raza Filho Francisco Roberto de Sousa Francisco Rodrigues Camargo Júnior Francisco Rudson Rocha Aquino Francisco Silvério de Carvalho Francisco Tomaz de Aquino Francisco Valdeci de Oliveira Vieira Francisco Valmar Oliveira da Silva Francisco Victor de Holanda Francisco Wilson da Silva Francy Jane Silva Carvalho Frederic Jota Silva Lima Fredy Callanaupa Huarhua Gabriel Araújo de Lacerda Gabriel Martins Galdino Nogueira da Silva Galia Bespaloff Gasparino Damião de Oliveira Gastão Dias Júnior Gecival Matias da Silva Genário da Silva Paiva Genésio Caetano de Oliveira Geni de Macedo Arimura Genita Costa Genival de Mendes Aiden Genivaldo Galindo da Silva Genizarete Justino dos Santos Genny de Caires Máximo George Laurence Kuplich Moraes Geovane Reis Corrêa Rocha Geraldina Teodoro Geraldo Almeida Geraldo Barateli Alves Geraldo Cândido de Figueiredo Geraldo Francisco da Silva Geraldo Magela da Silva Folgosa Geraldo Marques Pimenta Geraldo Martins de Paula Geraldo Nogueira Lira Geraldo Pinto Almeida Geraldo Sávio Gercina Pereira Dias Gerino José dos Santos Germana Maria Patrício da Costa Gerson André da Silva Gerson Carvalho Gerson da Silva Sampaio Gérson Lacerda de Souza Gertrudes Maciel Melo Gesmar Serafim Giduvaldo de Souto Lima Gil Soares de Araújo Gilberto Alca Gilberto de Souza Aleixo Gilberto Henrique Monteiro Gilberto Olímpio Filho Gilberto Palesi Gilda Speridião Barreiro Gilmar Araújo Gilmar do Carmo Carvalho Gilmar dos Santos Gilmar Ribeiro Munhos Gilson Marinho de Oliveira Gilson Rodrigues Gilson Souza de Jesus Gilvan Luiz da Silva Giselda Gusman de Lima Gisele Bringuel Giucelina Ferreira Carneiro Givaldo da Silva Givanildo Edson de Lima Gláucio Adriano Antônio de Souza Glaucio Manoel de Oliveira Bueno Gleci Eleni Baum Dias Gledson Cristiano Reis Barauna Glória Ferreira Mezes da Silva Graça Maria Fernandes dos Santos Gracinda de Castro Neves Gracinda dos Santos Grecelio Gurgel Garcia Guido Nelson Coelho Leal Guido Olegário das Neves Guilherme Coelho Guilherme Gonçalves Landin Guiomar Guerreiro Alvares Spedo Gutemberg da Silva Barbosa Hailton de Andrade Hamilton Menezes Neves Haroldo Macedo Fontoura Heitor Ramos de Carvalho Filho Heládio Ferreira de Sousa Helen Dias Helena Conti Guimarães Helena Evanildes Alves Costa Helena Maria da Silva Helena Plastino Azevedo Helena Souza Soares Hélio da Motta Veneno Hélio de Assis Barreto Hélio de Souza Furtado Hélio de Souza Soares Helio Jugurta Silva Lima Cabral Hélio Sampaio Hélio Sampaio Pereira Hélio Vieira de Freitas Heliomar Matos de Araújo Hely Gomes da Costa Henrique Celso Avelar de Jesus Herbert Pereira Bruzaca Hernan Enrique Ruedlinger Veja Hilario Ab Reta Awe Predzawe Hilda da Conceição Silva Hildebrando Brito da Silva Hildo da Silva Homero Rodrigues Silva Neto Horacia Coutinho Caliri Horácio José Silva Hugo Dutra do Nascimento Silva Hugo Emanoel Vieira Hugo Ricardo Conceição Eloy Humberto Castelo Branco Humberto Ferreira da Silva Humberto Leite Medeiros Humberto Luiz da Silva Humberto Marinho Humberto Vitach Gambaro Iarione de Souza Amorim da Silva Iasmin de Albuquerque Cavalcante Duarte Idalgo Moura do Santos Idê Figueira Ferraz Rocha Ideilton Bezerra dos Santos Ignez Branco Baptista Ignez Rossato Ilaide Souza Pereira Ildiko Êmese Holfinger Farias Iloivaldo Araújo Rodrigues Junior Ilza Garcia Ilza Teixeira dos Santos Ilzelina Sá Pereira Inácio Konmarson Pessoa Sousa Iracema Amorim Iracema Diniz da Conceição Iracema Rissatto Iracema Rizzardi de Oliveira Iracema Tuan Sterzza Iracial Mendes da Conceição Iracy Ferraz Herrmann Iracymar Corrêa Ferreira Iramar Carneiro de Oliveira Iramária Ramos Ataide Irani de Lima Dias Irapuan Salles Iremar Severino de Souza Irene Angela de Macedo Irene Antônia de Melo da Silva Irene Azevedo de Jesus Irene Barbosa da Silva Souza Irene Lopes de Carvalho Irineu Bertevello Isabel Cristina Dangelo Sianga Isabel Delfina Ferreira Isabel Lendengue da Silveira Isabelle Soares Feitosa Isaías Bezerra Cavalcante Isaías Polinario Isaura Maria Ramos Nascimento Isavan Wolgrand Barros Lira Ismael Afonso Costa Ismael de Almeida Ismael Pires Costa Filho Ismael Raimundo Isnaldo Pessoa Cavalcante Israel do Amaral

Manifesto-Mosaico: como suturar com fios desencapados?

"Ao teu encontro, Homem do meu tempo,
E à espera de que tu prevaleças
À rosácea de fogo, ao ódio, às guerras,
Te cantarei infinitamente à espera de que um dia te conheças
E convides o poeta e a todos esses amantes da palavra, e os [outros,
Alquimistas, a se sentarem contigo à tua mesa."

Esses versos de Hilda Hilst integram o conjunto "Poemas aos homens do nosso tempo", publicado em 1974, no livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. Escritas nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira por uma autora que não filiava sua literatura a nenhuma tendência política em voga no período, nem aderia sua obra à determinada corrente ideológico-partidária, essas linhas poéticas abrem a inquietação e o desejo de produzir um curto-circuito pela diferença que estão por trás deste Manifesto-Mosaico.

Tomado por uma situação, no mínimo, extraordinária, o ano de 2020 se revelou, logo no início, um marco histórico para a humanidade. Do ponto de vista planetário, um vírus respiratório se espalha em progressão geométrica

dizimando muitas vidas; no Brasil, a pandemia do Coronavírus traz à tona as contradições mais profundas da nossa realidade socioeconômica e cultural, e evidencia um projeto político de morte articulado pelo governo federal. Escancara-se o abismo entre ricos e pobres, o racismo estrutural, e o desprezo pelos povos indígenas.

Por encararmos a produção acadêmica, artística, cultural e poética como parte da construção simbólica de nosso tempo, e implicados em nossa contemporaneidade como agentes que afetam e são afetados, atuam sobre o seu entorno, e, nessa medida, movimentam os sentidos do existir e do reexistir, propusemos a pesquisadores, críticos, escritores, poetas, ensaístas, editores, professores duas questões-provocação como disparadoras de reflexões acerca desse instante-já da humanidade:

Qual a possibilidade da ficção e da poesia diante da urgência do real e dos limites escancarados de nossa civilização?

e

Qual a revolução ou resistência pode ser encampada em nosso tempo?

As indagações atiçaram fogo nos imaginários de nossos convidados que, amantes das palavras e das imagens, tal qual alquimistas, criaram formas poéticas, desenharam

pontos de fuga, intentaram respiros, remontaram a outras fontes e temporalidades, mobilizaram insurgências, vocalizaram revoltas e resistências, tatearam perguntas-sem-fim, e, sobretudo, não se furtaram de expor seu estado de presença quando tudo o mais parece um fundo oco abissal e vazio.

Nas páginas que seguem, tecidas pela artista têxtil Valéria Aranha[1] e organizadas pelas propositoras Aline Novais de Almeida e Juliana Caldas, fios entrelaçam e bordam o Manifesto-Mosaico, que intenta resgatar a tradição das mulheres tecelãs, desde Penélope, Ariadne, nossas avós, mães, tias, as quais, diante de um evento inesperado, ordenam o caos em retalhos, tiras, vestígios, pistas enquanto tramam saídas.

Em torno de cinco verbos que condensam as textualidades trazidas pelos nossos convivas. Conectar. Relacionar. Inventar. Sonhar. Transitar. Planos de ação estendem a língua para o ato em si. Imaginários se ligam pelo desejo mesmo de amar o mundo e todas as coisas apesar de. É uma pós-utopia para onde nos movemos, impermanentes, não em direção ao futuro-sem-fim do progresso, mas à ocupação onírica do presente a céu aberto, como já o fazem os poetas, os loucos, os

1 Designer têxtil, executa projetos criativos em tricô, crochê, bordado, costura e modelagem. Instagram: @matriochka_lab. Email: valeriaranha@gmail.com

tristes, os alquimistas, os artesãos, os andarilhos, os sem-teto...

Aline Novais de Almeida[2]

Juliana Caldas[3]

2 É mestra e doutora em Letras pela FFLCH-USP. Atua como professora de língua portuguesa e literatura, e pesquisadora, com experiência em crítica genética, literatura brasileira e modernismo. E-mail: alinenovas@gmail.com

3 Professora, editora e artista-pesquisadora intermeios (literatura e artes visuais/ performance). Atualmente, é doutoranda na área de literatura brasileira da USP com pesquisa sobre poesia e performatividade. E-mail: jubscaldas@gmail.com

conectar

Literatura como resposta ao real: uma possibilidade

O que há de urgente no chamado real? As notificações das redes sociais a brotarem ininterruptamente? A mídia e as séries de *streaming* a sugerirem comportamentos, atuando como protagonistas na formação da subjetividade, saciando nosso desejo de ficção? Estaríamos numa crise da palavra frente à imagem, ou seja, numa passagem de um horizonte mais grafocêntrico para um mais imagético? E o discurso político?... Como ele se faz urgente? Se antes o cenário já parecia intenso com as chamadas "Jornadas de junho", Copa do Mundo, Olimpíadas, Petrolão; como lidar com o agora em que o presidente da república ameaça entrar em guerra com país vizinho, comete gafes ao citar parceiros econômicos, elogia torturador, fica ao lado de um vírus? Vírus esse que também intensificou o senso de urgência, mudou globalmente a maneira de lidar com o entorno. O que pode a literatura frente a isso tudo? Ela não impediu Auschwitz. Não foi cura para todo mal. Talvez o que ela tenha a contribuir é o trabalho com a linguagem, com a palavra. O tempo mais lento que ela demanda, o investimento sobre o modo de dizer algo pode contribuir para que o leitor veja

de modo distanciado esse entorno trágico e pulsante; algo como o que Ítalo Calvino, ao falar da leveza, sugere ao citar Perseu: lidar com o monstro de modo indireto, sobrevoando-o, vendo-o no reflexo do escudo – uma possibilidade[4].

Paulo Caetano - doutor pela UFMG e mestre pela Unicamp. É professor de literatura e outros sistemas semióticos na Unimontes e autor de *Achados avulsos* (Fi Editora, 2019) e de *Sul do chão* (Excelente produções,2010).

4 Versão completa do texto encontra-se no link: https://www.academia.edu/43008380/Literatura_como_resposta_ao_real_uma_possibilidade

Como tudo, literatura e palavras de ordem são mercadorias. Afirmar isso significa mais do que ressaltar que elas têm um valor de troca. No mundo das hashtags, espécie de radicalização da forma slogan, as palavras (literárias, panfletárias) custam a significar algo. Parecem não ser nem transparentes nem opacas: são etiquetas cujas substâncias de ordem mais profunda raramente são auscultadas.

Há um chavão que, entre variantes, volta e meia escutamos por aí: *a literatura pode ser política, desde que não seja dogmática nem panfletária*. De saída, o enunciador da frase defende a literatura de algo abstruso. Parece desejar, sobretudo, a palavra-etiqueta: *político*. Mas não quer carregar o fardo substancial de ter uma posição política. Recusa-se, de saída, sem se refletir sobre nomes ou partidos ou organizações ou movimentos, um passado (ou presente?) em que a interação entre política e literatura produziu o *dogmático* (o que é dogma?) e o *panfletário*, retirando – de saída, não custa repetir – a dignidade do panfleto. O enunciador do chavão se esquece de que uma das formulações mais contundentes acerca da modernidade – *tudo o que é sólido se desmancha no ar* – integra um panfleto escrito em 1848. O panfleto não recusa, necessariamente, a complexidade

que momentos históricos decisivos demandam. Na recusa abstrata do panfleto há mais simplismo do que o senso comum pode supor. Na ação de dar a extrema-unção a determinadas discussões pode haver um tanto de dogma.

No medo de nosso enunciador metonímico se encerram alguns dos problemas que precisamos superar: as palavras e as ideias não são coisas; têm história e precisam ser debatidas. Podemos recusá-las ou aceitá-las, mas precisamos tecê-las antes de puxar um fio que as desfaça, ou que as transforme em outro objeto. Recusar a hashtag, a etiqueta, o abracadabra que podem envolver as palavras: eis o desafio de nosso tempo. Apenas com o verdadeiro pensamento, que envolve um tanto de alma, poderemos encampar uma verdadeira revolução (no sentido moderno). Observar, pensar e construir: fios de lã entrelaçados, verbos em movimento.

Carolina Serra Azul - doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. É pesquisadora e professora de literatura.

O mundo passa por seu colapso simbólico mais dramático. A massificação na produção do sentido social via redes digitais precipitou uma hiper reorganização nos processos de significação e interpretação. O impacto dessa "remexida" na linguagem na experiência de ler o mundo é colossal.

Há processos agônicos em curso, como a literalização excessiva do enunciado e seu respectivo contrário: a metaforização exacerbada. Parafraseando Hobsbawm, é a era dos extremos, mas dos extremos linguísticos. Esses extremos permitem a emergência da ideia de pós-verdade, no fundo, mais um simulacro da desorganização semântica que pressiona as interpretações bem comportadas.

O processo de reacomodação histórica da linguagem e da subjetividade é labiríntico. Sua própria leitura técnica é afetada pela dominância de uma linguagem em colapso. O exercício de metalinguagem se torna mais difícil, exige mais ousadia e, ao mesmo tempo, responsabilidade ética.

Essa "entropia linguística" responde, tragicamente, pelo reaparecimento do fascismo e todo o seu aparato de esmagamento do sentido e do humano.

Para se reacomodar em novos parâmetros, a linguagem - em toda a sua complexidade histórica composta por memórias, fragmentos, traumas, narrativas e repetições - acaba por permitir a emergência de seu pesadelo máximo: a aniquilação do sentido via dessubjetivação, na ânsia das polarizações ideológicas (lembrando que a ideologia, nos termos de Althusser, é o que possibilita uma língua pública - ou de uma língua social, permeada por sentidos consolidados no tempo e nas instituições).

O fascismo não quer apenas aniquilar pessoas de carne e osso: quer aniquilar a linguagem, a possibilidade mesma de enunciar, a mera palavra. É falso dizer que o fascismo trava uma disputa narrativa com a civilização. Se houvesse disputa, estaríamos na experiência histórica pré redes sociais, em que o contraditório subsidiava mudanças de visão de mundo e licenciava a existência de um debate.

O momento agora é de esmagamento, de aniquilação do humano em toda a sua estrutura mais delicada e sutil: a própria linguagem.

Este momento, no entanto, é um corolário da reorganização massiva de toda a nossa atividade linguageira, que se projeta nos dispositivos eletrônicos e retorna para nossas práticas de subjetivação. O celular, o WhatsApp, o Twitter e todo o processo de enunciação que ali se desenrola de maneira coletiva fazem parte da nova economia psíquica imposta pelas contingências históricas.

Nesse contexto, o gesto ficcional se estilhaça e se fortalece, com um infinito ainda mais amplo - sic - do que aquele postulado pelas narrativas "individualizantes" do passado recente. A possibilidade do romance coletivo (escrito a milhares de mãos), da combustão narrativa digital, da ressignificação dos processos de autoria (tão frágil e tão recente) passa cumprir o novo desafio de modalizar uma linguagem em colapso.

As buscas românticas por aceitação intelectual, pelo sonho joyceano de se tornar um autor espetacular e pela inocência de pertencer ao cânone para poder ostentar sorrisos inteligentes na cambaleante cobertura cultural deste tempo que se vai caem por terra diante de missão muito mais interessante que é a experiência de dialogar com a coletividade narrativa

PULSANTE e com a linguagem em processo pleno de redescoberta.

A catástrofe da realidade presente transcrita com requintes de crueldade técnica (leia-se precariedade técnica ou acanhamento técnico) pelos escribas do relato que habitam este tempo de trevas está prestes a dar lugar a uma nova safra de leituras do mundo e do humano (e da própria linguagem).

Não consigo ver cenário mais vibrante.

Gustavo Conde - músico, linguista e desinfluenciador digital. Mestre em Linguística pela Unicamp, é jornalista do site Brasil 247.

Horácio

Conheci "Horácio" (nome fictício) pelas redes sociais. Eu fazendo um curso on-line. Ele também. Sua etnia é bem diferente da minha. Ele mora há 8 horas de diferença em um país patriarcal, organizado por um sistema de castas. Parecido em certos aspectos com o Brasil. Com altos indicadores de violência contra a mulher: 40% da taxa mundial de suicídios femininos; casamentos precoces antes dos 18 anos. Um dos quatro países mais perigosos para as mulheres, conforme o deus Wikipedia. Entramos em contato algumas vezes. Seguindo os protocolos dos estágios a que a cultura civilizadora impõe. Passados alguns dias, o gelo foi sendo quebrado, com Horácio me esclarecendo a finalidade do contato. Entro em um grupo de trabalho e ação on-line, criado por Horácio. Em uma mensagem por aplicativo me informa que lá em seu país, já é madrugada. Em outra mensagem durante a semana me indaga o que tive para almoço. E eu respondi na língua universal: "chicken, rice and potatoes". Horácio silencia por alguns dias. E eu sigo acreditando que o momento ápice ainda não havia chegado. É domingo. Em uma nova troca de mensagem Horácio me deseja um bom dia. E que todos em casa estejam bem. "Eu estou sempre muito bem", adiantou. Eu respondi que também ia bem, não quis deixar nada

a perder. Nem pensei em acrescentar que estamos em uma pandemia. Mas, que morava sozinha. Horácio me indaga sobre questões profissionais. E pergunta em seguida a minha idade. E eu respondo secamente: "56". Alguns segundos, imensos segundos se passam. Contei na tela: 180. Parecia uma eternidade. Horácio responde gentilmente que "teria muito o que aprender comigo". E eu respondo agradecendo. Horácio em seguida me questiona se tenho "marido", se sou "solteira" ou se tenho "filhos". E eu respondo: "No kids, no husband. Just ex-boyfriends". E desculpa-se em seguida pela intimidade que invade. E eu lhe peço que responda as mesmas questões. "I am 33". "I am marry and living with my wife". I had a baby born, but he passed away", disse. Naquele momento cruzei mentalmente os dados com imagens e fotos encontradas em seu perfil numa rede social, nos quais aparecia, na maioria das vezes, sozinho. Seguimos por mais 1 minuto. Eu acreditando que o pouco de romantismo que talvez existisse já havia evaporado. E Horácio me pergunta: "Since how many years… without boyfriend please?". "6 months", respondi, enquanto pensava no tempo passado com um amigo beniano, com o qual flertava e me encontrava quase diariamente. Ao que Horácio me devolveu: "okay".

Rosa Meire Carvalho de Oliveira - mestra e doutora em Educação, Comunicação e Cibercultura pela UFBA. É jornalista, feminista, pioneira nos estudos sobre blogs no Brasil e professora universitária. Integra o Núcleo 3 - Grupo de Pesquisa de práticas e produtos discursivos da cultura midiática (Pós-Cultura/UFBA).

As palavras, muito cedo, se desgastam. Uma arte que as tome integralmente, como matéria e instrumento, não pode perder isso de vista. Cada signo verbal está aberto aos mais sinuosos usos ("a contribuição milionária de todos os erros"?), o que, por sua vez, impede que expressões cristalizadas permaneçam incólumes às transformações objetivas no mundo. A associação, por exemplo, entre "literatura" e "resistência", quando celebrada em termos imediatos, sem atritos, se converte em seu oposto: na vaga indulgência do microcosmos literário, a naturalização de um suposto caráter político inerente à escrita parece desobrigar os produtores de textos (ficcionais ou não) a uma pesquisa consequente com relação à(s) linguagem(ns) deste tempo, no qual expedientes violentos, como a bravata, têm se banalizado como uma espécie de dicção compartilhada – o que é, obviamente, terrível.

Por outro lado, a projeção superlativa das redes sociais, nas quais tudo parece indistintamente urgente, também comporta uma enorme armadilha à literatura: ao tentar acompanhar o ritmo ditado pela timeline (em que todo post tende, em questão de dias, ao desaparecimento), a linguagem se torna ela mesma diluente. O escritor que, de maneira automática, produz

dentro dessa lógica de alta demanda sem acúmulo, talvez não perceba que seu esforço esbarra num limite formal: concorrendo, por exemplo, com um meme, um poema é sempre duplamente defasado, já que não viraliza sua "estrutura-conteúdo" (para além do círculo estrito de produtores), nem instaura um outro tempo de interação (fundamental na criação de um espaço coletivo para a literatura). O artigo polêmico da semana, promovendo um debate esvaziado, ou o textão ensaístico, propondo uma reflexão bem meditada, desaparecem da mesma maneira, sem a ancoragem das remissões que, em linhas gerais, constituem aquilo que se chamava "sistema literário".

Não quero sugerir, com isso, que o escritor deva abdicar das redes sociais que regem hoje boa parte da vida cultural – sobretudo num país de espaço público escasso e restritivo, como o Brasil. Todavia, reconhecer as próprias limitações é uma condição fundamental a qualquer atividade criativa que, num momento de acelerada desolação, queira instituir alguma resistência. Uma primeira tarefa – impossível, como todas as tarefas realmente importantes – seria resgatar o diálogo ativo entre escritores (internalizado nas obras) ou, no caso da crítica, arriscar um exercício comparativo que possa, aos poucos, ENTRELAÇAR as obras

já existentes (definindo semelhanças e diferenças entre as propostas estéticas hoje em curso).
Isso não resolveria nada, efetivamente
– mas daria forma a nossa própria irresolução.

Renan Nuernberger - doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. Autor de *Mesmo poemas* (Sebastião Grifo, 2010) e *Luto* (Patuá, 2017), organizou *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011) e coorganizou *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas, 2018).

Dos desconcertos dos dias

Até então a mais devastadora pandemia do século 21 atesta e renova a força da Arte. Ainda que novas configurações se imponham nos cenários pós-apocalípticos das relações humanas, a exemplo das *lives* de rede social, da difusão de conteúdos via *podcasts*, das configurações profissionais via ferramentas digitais, do famigerado trabalho de aulas remotas – imposto a professores e estudantes–, da naturalidade dos fascistas que invadem botequins e passam a defender a derrocada das instituições à luz do dia, os sinais de esperança e alento me rodeiam: nos livros obrigatórios para a conclusão de uma tese, nos discos difundidos em plataformas de *streamings*, nos movimentos de uma bailarina do Bolshoi, nas surpresas de Banksy, nos encontros explosivos entre Sandra Oh e Jodie Comer, nos monstros marinhos de Theo Jansen, na assertiva de Tom Zé, encaminhada aos meus alunos numa sexta-feira eu quase fui vencido pelo desespero. Amanhã de manhã, a felicidade vai desabar sobre os homens.

Se a evolução tecnológica afastava a humanidade da consciência da morte, o ano de 2020 veio para

bagunçar, mais uma vez, o jogo, reimprimindo a face da catástrofe e a ideia de finitude da vida humana. Eterna e revolucionária, a Arte impera. Os versos de Aldir Blanc, os contos de Sérgio Sant´Anna, a guitarra de Moraes Moreira, as camadas de Abraham Palatinik, as cores de Daniel Azulay, os sons de Manu Dibango, entre tantos outros artistas que perdemos neste ano, não me deixam mentir.

Luciano Gonçalves - doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP. É professor de português e suas literaturas no IFTO.

inventar

Fragmento de um diário da quarentena

Adentrado mais de um mês da quarentena, ajudei minha companheira, que estava ficando comigo no isolamento desde o seu início, a trazer as suas coisas do seu apartamento para minha casa. Chegando no prédio, apesar de estar só pouco mais de trinta dias longe, ela não conseguia saber por qual portão entrar. Não era distração, nem esquecimento ou nervosismo, mas algo de outra ordem sobre a qual logo conversamos: na medida em que não há mais rua, mundo, fora, em que estes foram suspensos ou postos sob suspeita, o lar, o dentro, também em certo sentido foi perdendo seu sentido, se esfumando. Pois casa, ou interioridade, é algo relacional, e depende, portanto, da exterioridade do mundo para adquirir seu sentido (em todos os sentidos). Comentei com ela que também estava sentindo certa desorientação na casa em que vivo há mais de um ano, repleta de coisas que tenho há décadas e que perdera o ímpeto de remodelar certos ambientes que me acometera no início. Se não há fora, não há dentro, e o que vejo me acometer e acometer pessoas próximas oscila entre o desejo de resgatar uma sensação perdida

de lar pela memória (passado), e a ânsia de mudança (futuro), pruma casa, prum sítio, prum lugar quente, pois o presente também foi suspenso.

***

Muito se fala da vigilância chinesa, e de como ela converteu lares em prisões. Mas um fenômeno, ao mesmo tempo muito mais brando e não comparável, mas que igualmente me incomoda, é o policiamento privado do espaço público. Não falo aqui da privatização estrutural da vigilância pública, mas do vigilantismo que acomete a todos, incluindo a mim mesmo, e que se traduz em juízos apressados sobre quem está na rua, ou pior ainda, postagem nas redes de fotos de vizinhos, etc. Na quarentena, cada um tem direito a seus cinco minutos de vigilante.

***

No sexto dia da quarentena, fui buscar meu filho. O caminho, com as ruas desertas, se parece com um cenário pós-apocalíptico, de tipo específico, aquele das ficções em que a espécie humana, de repente, desaparece (quase) por completo, como se a humanidade tivesse desertado,

como se a única solução da humanidade para si mesmo e para o mundo fosse desertar do mundo para não tornar o mundo um deserto.

***

Aproveitei pra trocar mantimentos, entre eles, cigarros por bebidas. Evidentemente, a quarentena não é uma situação carcerária, mas faz brotar práticas análogas. O escambo, como demonstram diversos exemplos de crise econômica, entre os quais o da Argentina do começo dos anos 2000, não está na origem do capitalismo, nem no seu fim, mas em suas FRESTAS.

***

No twitter, alguém posta, a respeito de alguém que ocultava ter sido contaminado algo como: “Tem sempre algum idiota que esconde que foi infectado”. Tratava-se de uma referência aos filmes de zumbi, os quais vi tanto, mas não o suficiente, já que não me prepararam para essa pandemia.

***

Há um conto de fadas consagrado pelos irmãos Grimm e mobilizado seguidamente por Walter Benjamin que se chama "O menino que saiu de casa para aprender o que é o medo". O título remete a uma operação psico-sócio-física fundamental da vida, e que, do dia pra noite, se tornou impossível, ou melhor, que virou do avesso. Não é possível mais sair de casa, e o medo, por meio da ameaça invisível do vírus, atravessa a porta, deixando o seu gosto no álcool que utilizamos para higienizar as bebidas que deveriam nos fazer esquecer dela.

***

Que o medo atravesse as portas e não esteja mais - junto com a verdade - só lá fora, percebe-se através dos relatos daqueles que, como eu, têm filhos pequenos que passaram a ter pesadelos ou acordar no meio da noite. O familiar se torna infamiliar. Tudo se torna *unheimlich*.

***

Por muito tempo, tive um pé atrás com a insistência de Déborah Danowski de situar o medo como um afeto

fundamental diante da catástrofe ambiental. Eu insistia em ver essa operação como sendo da mesma ordem daquela de Hobbes, que fundamenta o Estado no medo. Continuo achando que o medo não deve fundamentar nenhuma pólis, mas está mais do que claro que, quando ele adentra a casa, é chegada a hora de reavaliar e refazer os próprios fundamentos e distinções entre pólis e casa, dentro e fora. Pois estamos precisando ficar em casa pra aprender a lidar com o medo.

***

"Sair de casa para aprender o que é o medo" talvez seja um bom nome para o que chamamos de ficção. Não é um acaso que as estórias preparem as crianças para o que chamamos de mundo, para longe do conforto domiciliar, para uma existência autônoma (é preciso sair de casa para aprender o que é o medo, pois o medo se liga àquilo que é desconhecido, mas, mais do que isso, é preciso aprender o que é o medo para viver, para lidar com o outro que nos constitui). Por meio da ficção, por meio dessa experiência de outrar-se, refazemos constantemente o interno e o externo, o dentro e o fora, nós e os outros, o que somos e o que podemos ser, nosso ser e o que (não) queremos ser. Válvula de

escape ou caminho pra transfiguração, ela abre as portas da percepção, possibilita, nas palavras de Ortega y Gasset, uma di-versão, uma outra versão, uma dobra do nosso cenário familiar, perigosa e amedrontadora porque outra, porque capaz de nos transfigurar. Jamais saímos os mesmos quando lemos um romance, vemos um filme. Mesmo que externamente não mudemos, tudo terá mudado. Um outro possível terá se integrado ao que somos - pois não somos jamais nada além de um conjunto de possíveis. O que somos é a resultante de tudo aquilo que não somos. O dentro, o interior, não é senão uma combinatória de exterioridades. Precisamos sair de casa para aprender o que é o medo, precisamos nos defrontar com o fora - pois esse contato é o que somos. Não somos nem uma interioridade nem uma exterioridade, mas a *pele entre um e outro que habitamos*. Mas entre o dentro e o fora há um terceiro incluído, o vírus. E ele corroi um e outro, ou melhor, o espaço entre um e outro, o único espaço possível para a existência, o espaço que chamamos de mundo.

***

Como muitas pessoas que trabalham com literatura, tenho tido uma dificuldade cada vez maior de ler

- especialmente, literatura. Ultimamente, nem séries ou filmes consigo ver. Isso não quer dizer, porém, que a ficção tenha perdido seu poder em mim. Ela apenas mudou de lugar. Pois, assim como a fronteira entre o dentro e o fora se esfumou, aquela entre cotidiano "real" e "ficção", ou seja, entre a operação familiar e a de desfamiliarização, também se borrou. A minha própria vida se tornou, de algum modo, uma ficção, um espaço de refazimento das fronteiras entre o dentro e o fora, um espaço de refazimento do que (não) sou.

***

A pandemia tem sido pra mim um tempo de muita tristeza, de muito medo, mas, apesar disso (e dos culposos e dos culpados), e por causa disso, também de muita alegria. Alegria de reinventar a vida, alegria de redescobrir coisas da vida, alegria de INVENTAR uma relação de um jeito altamente inesperado, alegria de *construir* com meu filho, verbo que ele não cessa de usar, brincadeira (?) que ele mais gosta de fazer, fazer projetos, construir máquinas, veículos, pra si, pros gatos, pros cachorros), como se ele, que não cansa de ver vídeos sobre animais perigosos nessa quarentena, soubesse que é só inventando um mundo, que é só na coragem e

na alegria de construir um mundo que se pode vencer o medo. E conversando com a Marília, me dei conta que um dos momentos mais alegres da minha vida foram algumas horas no velório da minha avó, com parentes (alguns dos quais pouco convivi, outros que não vejo há anos) que contavam histórias e piadas, a maioria das quais não relacionadas à minha avó. Porque fazer o luto e reviver é isso: é encontrar a alegria, é inventar a alegria. Só assim salvaremos a vida (e não a morte) dos mortos. Salvar os mortos é salvá-los da tristeza da morte, é salvar a sua vida.

***

Quando saímos de casa e aprendemos o que é o medo, quando - e é disso que se trata - saímos de casa para nos defrontarmos com a morte, nossa e alheia, há sempre a esperança de voltarmos pra casa - com alegria. Quando, porém, essa operação foi pervertida de tal maneira (e por ação antrópica, pelo que se saiba), talvez, como dizia Kafka, haja esperança, mas não para nós. Mesmo assim, se não ficcionarmos, não restará vida para que haja esperança, não haverá esperança capaz de criar a coragem de sair de casa para aprender o que é o medo.

Imagem: Roberto Pitella[5]

Alexandre Nodari - professor na UFPR, colaborador dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Filosofia da mesma instituição. Editor da revista Letras, coordenador do SPECIES e bolsista do CNPq - Nível 2.

5 Roberto Pitella - mestre em Artes Visuais, pesquisa fotografia e arte relacional e coordena grupos de pesquisa em processos criativos em imagem. É fotógrafo e curador de fotografia.

§ Para mim, a poesia tem possibilidades infinitas de lidar com as tensões do real. Claro que não é qualquer poesia. De qualquer modo, temos uma geração de poetas muito interessante, muito forte. Olhando bem (e todos que amam a coisa fazem isso), sabemos que há, no meio do balaio de gato da hiperpublicação, poesia de alta voltagem sendo feita hoje. A poesia não muda o mundo, mas muda as relações com o mundo. E isso me parece ser o mais importante: dar relevo a espíritos inquietos e de recusa, que questionam, que tateiam e pensam as trevas do seu tempo. A poesia, a grande poesia, nos mostra o abismo, não o esconde. E isso ilumina os caminhos.

§ Toda resistência é possível agora. Há muitos modos de resistir ao sucateamento da vida, aos tempos de PESTE e fascismo. E eu prefiro todos. Nas ruas, nas redes, nas pequenas ações do dia a dia. E também fazendo poesia.

§ Agora, neste instante, minha intuição diz que a resistência deve se pautar numa união de forças em torno da derrubada da demência fascista que assolou o país. É muito difícil prever – vivemos, particularmente no Brasil, tempos absolutamente imprevisíveis –, porém

algo deve ser feito, porque a miséria gerada por essa situação é real e bate à porta de todos. Ninguém está a salvo.

§ O Brasil pós-pandemia se tornará um lugar ainda mais horrendo para pobres e humanistas (intelectuais, cientistas, artistas). O neoliberalismo (capitalismo tardio) nos cercou por todos os lados: o capitalismo globalizado (não existem mais lugares onde a peste capitalista não tenha chegado); a devastação causada pelo capital fictício (a grana erguida imaterialmente por aplicativos); a total mercantilização da vida e do conhecimento (e mesmo dos ativismos); a completa precarização das relações de trabalho; o fascismo como forma de gestão estatal. Tem que haver alguma maneira de parar isso.

§ O estado policial está armado até os dentes. As instituições estão apodrecidas. A desvantagem é brutal. Ninguém é tolo de achar o contrário. Como fazer? Não sei. Só acho que não fazer nada é uma péssima opção. O estado de espírito humanista e a carne insurrecional devem convergir para o enfrentamento veemente desse estado de coisas.

§ No meio de uma pandemia que já matou quase 40 mil pessoas (10/6/2020), as coisas se tornam mais difíceis. Talvez o país passe o resto do ano lidando com o coronavírus. Talvez derrubemos Bolsonaro antes de derrubar o vírus e tenhamos que lidar com Mourão. Não se sabe. Talvez aconteça o que todos tememos: nada. Esse é o terror.

§ Não sou otimista, mas também não sou pessimista, afinal, continuo acreditando, continuo fazendo poesia. Como aqueles clássicos versos de João Cabral, "[...] entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer". Ou, como Godard, sou um pessimista alegre ou um otimista triste. De qualquer modo, não desisto. E meu desejo é que sigamos resistindo enquanto pudermos. Até o fim. O jogo só termina quando acaba.

Fabiano Calixto - doutor em Letras pela USP. É poeta, editor e professor. Autor de Algum (edição do autor, 1998); Fábrica (Alpharrabio Edições, 2000); Música possível (CosacNaify/ 7Letras, 2006); Sanguínea (Editora 34, 2007); A canção do vendedor de pipocas (7Letras, 2013); Equatorial (Tinta-da-China, 2014); Nominata morfina (Corsário-Satã, 2014) e Fliperama (Corsário-Satã, 2020).

NAPË WORËRI PË

a Davi Kopenawa

a fumaça amarela que aflora do meio
da terra
envenena a floresta fere
a esfera celeste
o peito do céu não resiste
à fumaça de epidemia
xawara tosse contínua
ronco de máquinas do povo
da mercadoria

tatus canastra queixadas toupeiras
escavam o chão
em busca do minério
que *Omama* escondeu no solo
terrestre
o progresso avança depressa
atropela
conspurca o curso do rio

motores cortam os corpos
e almas de árvores esguias
estremecem a coluna

vertebral do mundo
e do solo recolhem lascas de estrelas
xitikarixi
fragmentos do céu outrora caído
metal reluzente
duro perigo invisível

e os comedores de terra
gente de *Yoasi*
devoram a carne materna
e assim seguem
dia após dia
contaminados pela cobiça
avidez pandemia
e o homem branco cava cava cava
espalha a doença
incapaz de ouvir o saber dos antigos

Izabela Leal - doutora pela UFRJ e mestra pela PUC-RJ. Atualmente é professora de Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA.

MANIFESTO DA ONÇA

Villa-Lobos me sussurra: *saudades das selvas brasileiras.*

a terra.

a rua.

os outros.

saudades do brasil, alguém viu ele por aí? sumiu e nos abandonou numa suruba antropofágica da banheira do Gugu kafkiana + García Márquez alucinando com LSD + Gilead só que com figurino da tiazinha porque né, *a culpa deve ser do sol* + eternamente à espera de Godot.

(ENEM 2020) Por que o Brasil não vai pra frente? Analise as hipóteses abaixo.

Porque temos medo de quebrar

a) vidraça

b) estátua

c) tradições

d) silêncio

e) alianças

Porque não conseguimos

a) construir

b) lembrar

c) perguntar

Porque gostamos mais de

a) destruir

b) esquecer

c) fazer piada da desgraça (como eu fiz agora)

~~além da morte, presença diária nos jornais,~~ a certeza única é:

A FICÇÃO & A POESIA

nada. tudo.

de repente os artistas são importantes *pq alguém tem que me entreter enquanto eu tô em casa né?!*, depois voltam a ser vagabundos, depois viram importantes de novo, mas só se forem famosos, *a gente gosta é de fama, não de arte, vc ñ entende?*

[...] a minha própria existência no mundo, se é que ainda existo. o real, lá fora, sim é urgente. corpos em sacos vedados aos montes, enquanto o circo de brasília é ovacionado pelos cegos. coitados dos cegos, eles não têm nada com isso.

a culpa é nossa

?

por estar lendo e escrevendo, vivendo no mundo da fantasia, enquanto eles tomavam o poder? fazer um poema pela manhã e ir em manifestações à tarde não adianta. a literatura não freou o autoritarismo, não freará o vírus. não serve pra nada. mas

~~há o direito ao mas?~~

serve pra tudo – é ilha de salvação no horizonte. estamos nos afogando, não há respirador para todos, não há tábuas nem portas nem Leonardo DiCaprio – que fazer senão tocar o violino?

~~sinceramente só não me matei ainda porque~~ há sempre um livro para ler. um filme para assistir. uma música para ouvir. é isso que define a humanidade. a sua memória cultural.

falando com Ernest Becker, *a arte é uma forma de adiar a morte.*

ler.

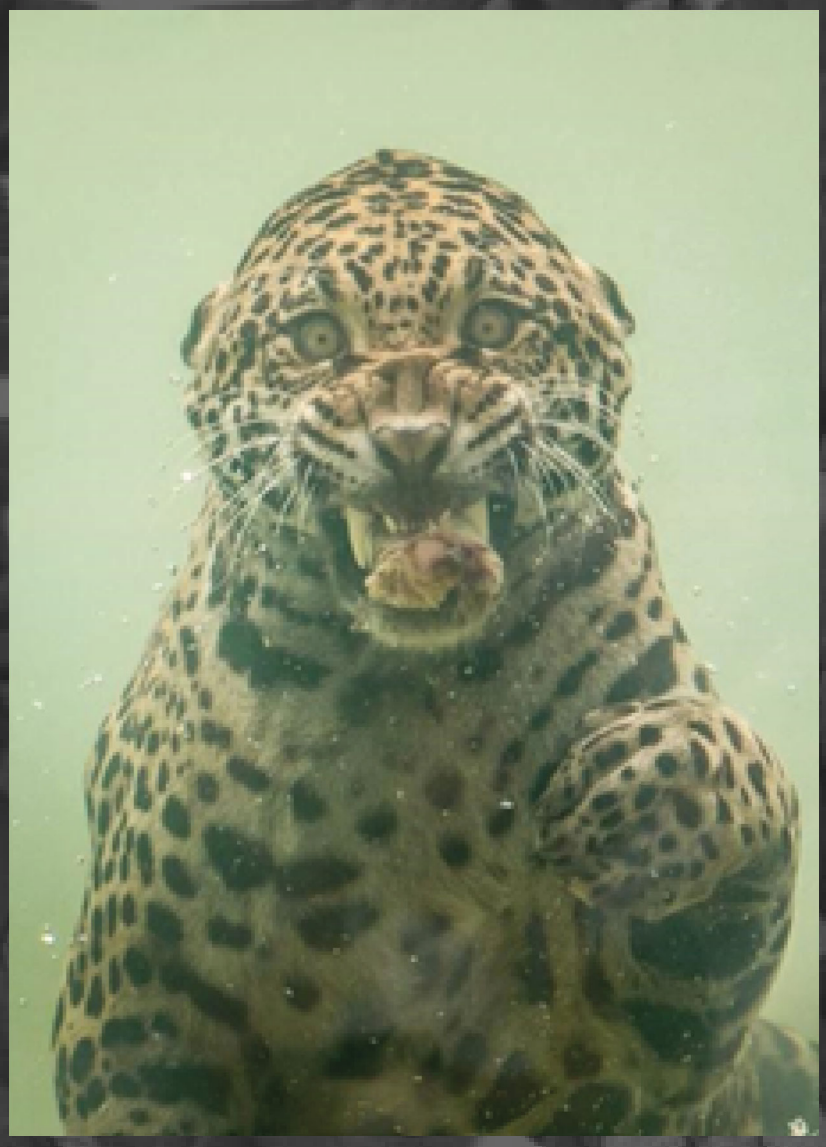
escrever.

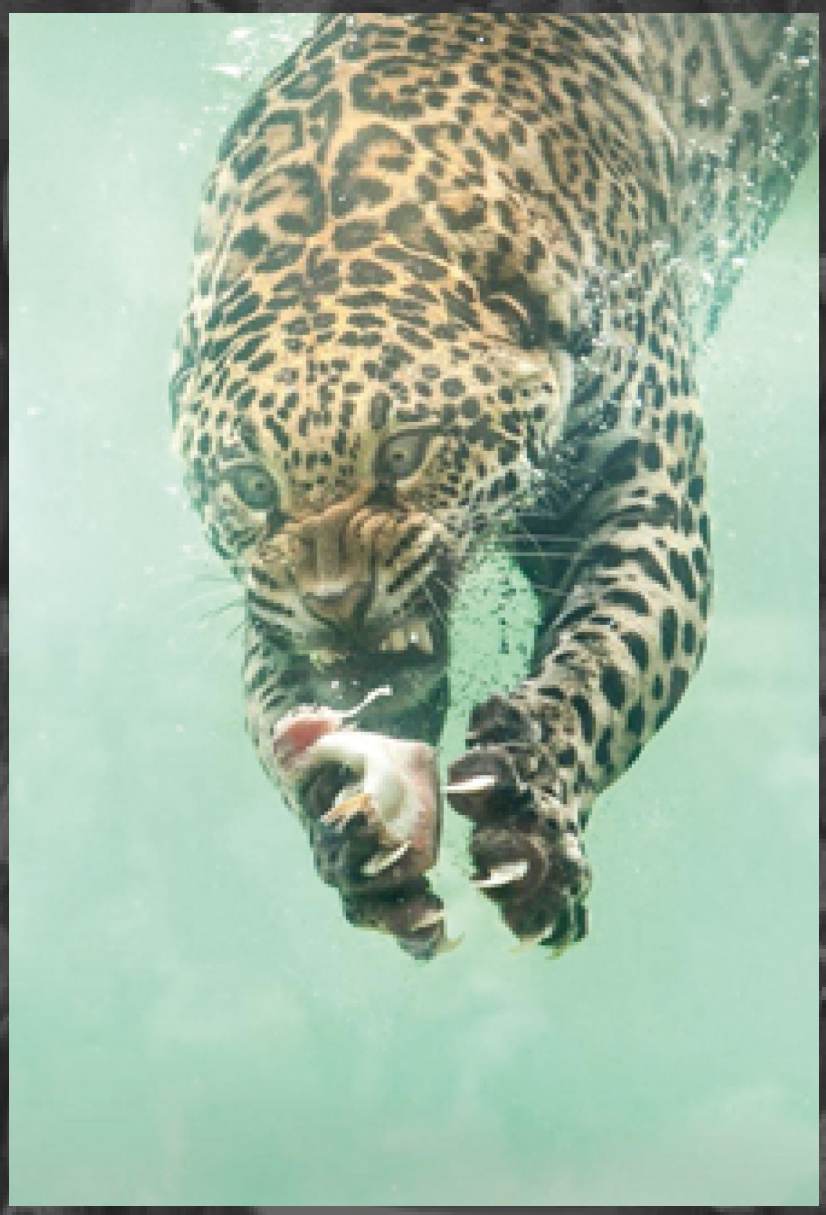
se emocionar.

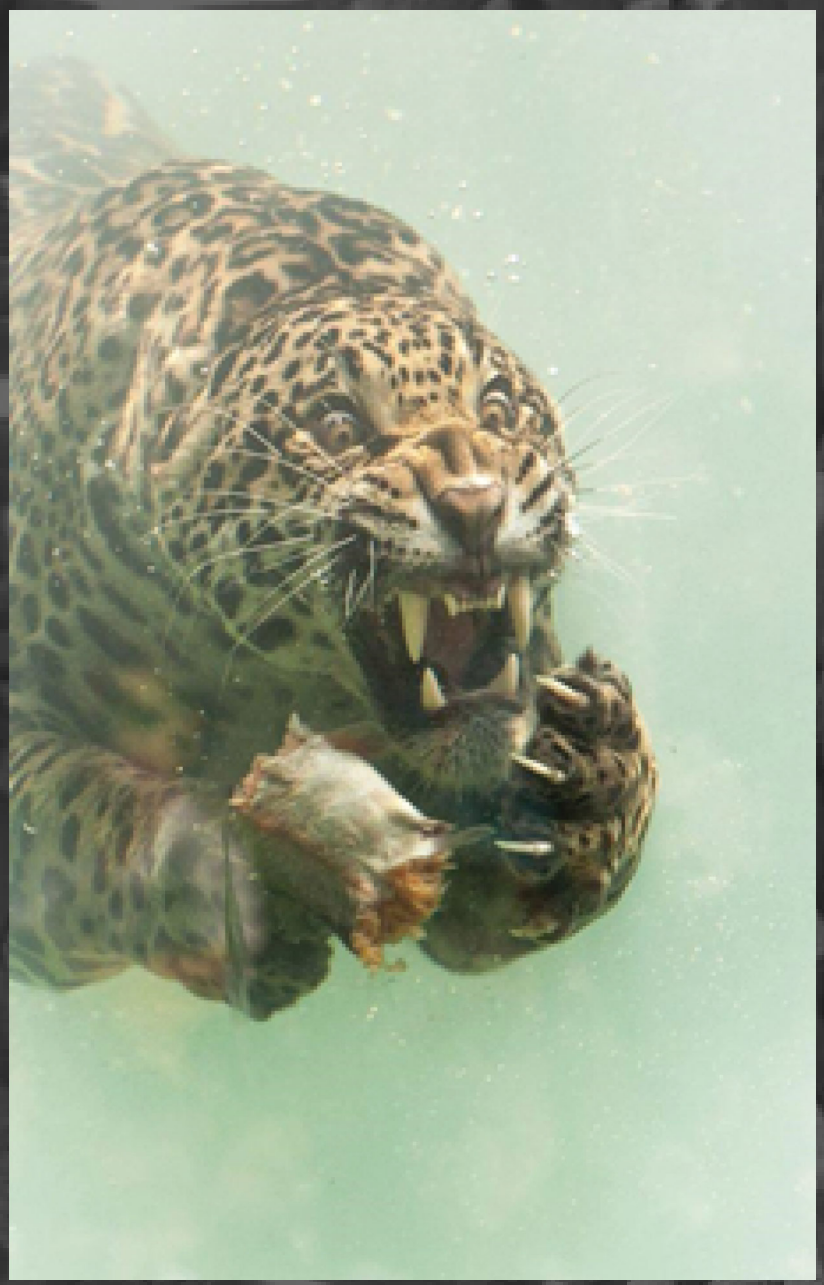
quebrar tudo, queimar carros e bancos e emitir gritos guturais que nos lembram: estamos vivos.

será que a literatura não pode frear o autoritarismo mesmo não? a sua revolução, por ser íntima e subjetiva, não é imensa e poderosa? ler Carolina Maria de Jesus é

recusar o fascismo. celebrar Machado de Assis e vibrar com Brás Cubas ganhando o mundo é recusar o fascismo.
não dá pra responder essas perguntas, USP. só dá pra perguntar mais.
vi umas fotos de uma onça comendo um peixe debaixo d'água. **AGORA**, ó, gente tão alta no olimpo, meus irmãos, **AGORA** – sair do gabinete sem olhar pra trás. tirar a roupa. pisar na terra enfiar os dedos na grama. de pé descalço. pensar sim sentir também. olhar ao redor.
não ser amigo da onça tornar-se
a onça. desejar o incêndio que existe na visão
da onça. o ódio o sangue a fúria na mirada
da onça. a predadora
com olhos de fogo. porque agora
poesia e cinzas
são irmãs.







Fotos: Herbert Van Der Beek.

Bruna Kalil Othero - mestra em Letras pela UFMG. É escritora e performer. Organizou *A porca revolucionária: ensaios literários* (Quintal Edições, 2018) e é autora de *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas* (Letramento, 2019); *Carne* (2019); *Anticorpo* (Anticorpo, 2017) e *Poétiquase* (Letramento, 2015).

relacionar

Confio que, em tempos assim, de um desalento imenso na política, na economia, na ecologia, mais do que uma possibilidade, o dever da poesia (onde incluo a ficção) é o de forjar precisamente o impossível, isto é, o de reconfigurar violentamente o campo espácio-temporal, destruir o mundo dado e, ao assumi-lo como um mundo já-acabado, propor inúmeros novos mundos, nem que seja por uma mera fresta do impensado/impensável. E não estou nem um pouco preocupado com o inefável quando assim proponho. Para que isso aconteça, a literatura (como todas as artes) precisa primeiro fundar os próprios destroços em que vive, porque eles não são óbvios, logo não estão tão disponíveis quanto se possa imaginar e o fim já-dado do mundo é uma recusa perene do senso comum; ela precisa assumir, portanto, a sua cota de fracasso. Isso não quer dizer que os novos mundos por fundar sejam sempre melhores que o mundo dado, nem mesmo bons; daí a força do risco, e a necessidade mesma desse risco, não por fuga ao comodismo ou, para usar expressão da moda, "sair da zona de conforto". Esta é, para mim, uma contínua missão fertilizadora e sacralizante (sem qualquer necessidade de transcendência ou institucionalização

religiosa) que só pode se dar sobre o adubo das ruínas, que nunca cessam de se construir. Dou então um exemplo que me move: não basta, para reconfigurar mundos, apenas apontar para a seca dos grandes rios, ou para sua poluição crescente, com os resultados previsíveis, como faz a melhor ciência; mais que isso, é preciso resgatar os rios soterrados pela urbanização, reaver seus percursos, refundar nomes e sacralidades do espaço, resistir o tempo todo à mera praticidade do lucro etc. Nisso há dois grandes aprendizados com os vários grupos indígenas ao nosso lado (e de cujo lado devemos sempre estar): em primeiro lugar, inverter da posse da terra, para que nós sejamos sua posse, atrelados à terra em que vivemos e morremos num ciclo que abandona os mitos do herói isolado, do subjetivo atomizado; em segundo lugar, perceber que o mundo pode acabar por séculos a fio sem nunca terminar seu fim, porque construímos novos mundos nos ombros dos mundos mortos, carregando a ancestralidade impossível nos ombros. Tudo isso poderia ser trocado por uma injunção mais simples, embora menos clara: fazer que a vida valha vidas.

Imagem: Roberto Pitella[6]

Guilherme Gontijo Flores - poeta, tradutor e professor da UFPR. É autor de *brasa enganosa* (Patuá, 2013) e *Capim::carvão* (Ed. 34, 2018), entre outros. Traduziu os livros *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton (2011-2013); *Elegias de Sexto Propércio* (2014) e *Safo: fragmentos completos* (2017).

6 Roberto Pitella - mestre em Artes Visuais, pesquisa fotografia e arte relacional e coordena grupos de pesquisa em processos criativos em imagem. É fotógrafo e curador de fotografia.

Escrever hoje sobre "a possibilidade da literatura perante a urgência do real" é apenas mais um lance de uma história descontínua mas insistente de experimentação da literatura e do real como *possibilidade* e *urgência* - palavras em que se combinam interrogação e demanda. E a vontade de deflagrar juntas essas duas forças tem movido a prática artística sempre que a instabilidade e a incerteza tensionam a vida e o pensamento.

Reativar hoje essa vontade - no confinamento imposto pela destrutividade de uma marcha civilizatória marcada pelo excesso de urgência sem interrogação - é reencontrar também uma condição de solidão compartilhável que acredito tê-la sempre constituído. E se manifesta em procedimentos que através de diferentes redes - também uma metonímia daquela civilização - conseguem nelas abrir algum espaço de aproximação distanciada de formas por demais assertivas da subjetividade e da socialização.

É assim que a escrita e a leitura podem servir para suspender o fluxo-espetáculo ininterrupto de imagens, opiniões e informações nas redes virtuais hoje hegemônicas e nelas exercitar tentativas de busca, encontro e reencontro por meio do gesto fragmentário,

ao mesmo tempo singular e endereçado, que une poema e página e se reatualiza também no vínculo entre poema e post.

Busca, encontro, reencontro são os topoi mais fundamentais dentre os que procuram dar sentido à vida. E nesse estar em página do poema pode ter lugar uma forma-habitação do mundo com a potência paradoxal do reconhecimento do nosso sempre contingente e precário caráter de "bicho da terra tão pequeno". Este que Drummond fez retornar, ainda em 1974, em crônica-poema, entre jornal e livro, sobre as viagens humanas, dos versos camonianos que desde seu início afetam a epopeia lusíada: "Onde pode acolher-se um fraco humano/ Onde terá segura a curta vida,/ Que não se arme e se indigne o céu sereno/ Contra um bicho da terra tão pequeno?"

Diz-nos de novo e bem desta forma-habitação um pequeno e intenso poema surpreendido agora em um post do facebook, em que Michaela Schmaedel, prenunciando a próxima publicação pela editora Penalux de seu livro Coração cansado, nos fala do retorno à casa. E o faz abrindo essa casa, esse poema, a um retorno à epopeia fundadora de Homero, e ao mesmo tempo a um endereçamento

a um leitor que pode ser qualquer um, mas é, antes de nós e conosco, aquele a quem ela dedica o texto, Ismar Tirelli Neto.

Sugere assim um encontro com texto inédito desse poeta, "Notas a partir de Elpenor", e também com esse personagem que em sua fragilidade mesmo está sempre retornando, através da odisseia de Ulisses. Ativando memória e ficção como móveis da história que vivemos – enfatizada aí a dupla temporalidade, passada e presente, dessa forma verbal – o poema-habitação ativa também a proximidade entre diferentes poetas, textos e tempos, entre o afetivo e o político e, principalmente, entre a pequenez e a grandeza. E configura o possível e urgente no retorno à casa e no convite a fazer de Elpenor "uma espécie de lente através da qual o mundo onde caímos se procura durante a queda", segundo Ismar, que a partir daí também nos pergunta: "Que mundos poderiam surgir de uma fundação-Elpenor, em oposição, por exemplo, a uma fundação-Aquiles ou uma fundação-Ulisses?" Pois, segundo Michaela, neste seu poema "Elpenor",

A Odisseia, rapaz,
não é sobre viajar

ver Circe ou voltar de Hades
nem sobre contar as glórias das guerras
ou os infernos do submundo.
A Odisseia, rapaz,
tem a ver com sair de casa
e voltar vivo.

Celia Pedrosa - pesquisadora I-C do CNPq e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na UFF. É autora de *Ensaios sobre poesia e contemporaneidade* (EdUFF, 2011) e *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EdUSP/EdUFF, 1994).

Nesse momento de caos mundial, verdades tornam-se mais relativas do que nunca. Razões que se dizem absolutas pairam, contudo, em posições antagônicas. Em densidade conjunta, o sentimento de um perpétuo desajuste. O panorama pandêmico a tudo torna mais feroz, adornando tragicamente a fragilidade do ser. Guimarães Rosa atesta sua sabedoria atemporal, pois viver nunca soou tão perigoso. Adoecemos na esperança. O isolamento social faz, então, da quarentena um convite, inescapável quase, à leitura. Assim, por ela estava com o artigo "Kant, Hegel, Foucault e a desrazão na história: o cânone filosófico de *História da Loucura*"[7] e um trecho de seu autor Tomás Prado chamou-me atenção; cito-o: "*História da loucura* é um amálgama heterogêneo de objetos produzidos por discursos alheios uns aos outros, mas que Foucault reúne num só objeto, a loucura, o qual não pode ser senão fragmentado e, por isso, talvez mais bem revelado por uma imagem que por um conceito - objeto que é, destarte, heterotopicamente situado, que é como uma "constelação" (s/p). Prado prossegue, atestando seu raciocínio pelas letras do próprio Foucault: "Para a consciência ocidental, a loucura surge simultaneamente em pontos múltiplos,

7 PRADO, Tomás. In: *Trans/Form/Ação* vol.37 n.2 Marília Apr./Aug. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0101-31732014000200011 Acesso em: 08/05/2020.

formando uma constelação que aos poucos se desloca e transforma seu projeto, e cuja figura esconde talvez o enigma de uma verdade. Sentido sempre despedaçado"[8]. Por fim, para o momento, um ARREMATE sobre a citação com um retorno a Prado: "Não [há] um conceito e uma definição de loucura, mas uma constelação e o enigma de uma verdade – enigma que pede por uma decifração, mas que, finalmente, não cederá senão à justaposição de imagens. A trama que vemos desenrolar-se entre tantos domínios e através dos séculos envolve um objeto disperso em diferentes experiências" (2014, s/p). Daí, retomo o fio reflexivo para compartilhar uma percepção: encontramo-nos num auge de desrazão. Enlouquecidos ou enlouquecendo estamos; foucaultianamente, ninguém me parece sair incólume. E, em meio a tantos desconcertos, incertezas, desilusões, um respiro oxigena a vida: a literatura! Pela prosa e pela poesia, um pequeno eixo de lucidez, de sensatez... Pela ficção, a convicção de um amparo. A esperança nutre-se pela flor que nasce do asfalto drummondiano. O esfacelamento de perspectivas se conforma diante da inevitável fugacidade do tempo e da brevidade da vida já propagados nos versos de Cecília Meireles. Os medos, os pânicos se abrigam na Pasárgada banderiana ou buscam alento em uma "Terceira

8 FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*, 2005, p. 165, apud PRADO, 2014

margem do rio” roseano. Seja como for, em tempos de discórdias reinantes como o nosso, a resistência, o levante, a trégua, o consolo, o amparo, o suporte, a sobrevivência jazem na e pela literatura. Aproveitemos enquanto ela ainda nos resta.

Ana Lúcia Branco - doutora em Letras pela FFLCH-USP. É professora, pesquisadora, revisora, parecerista e consultora pedagógica de língua portuguesa.

"Quando as teias de aranha se juntam, elas podem amarrar um leão"

Provérbio Banto.

Venho refletindo sobre isto que chamamos de "civilização". O próprio fato do oposto desta palavra ser definido como "primitivo", mesmo quando se refere a uma cultura que atua de forma gregária, organizada em comunidade, me faz questionar este termo. Associo a palavra "civilização", principalmente quando é empregada no coletivo, como um sinônimo de "colonização". Acredito que "nossa civilização" vem nos adoecendo porque nunca considerou os muitos lugares que vivem em nós. Taye Selasi, escritora e fotógrafa nascida na Inglaterra e criada nos EUA, de origem ganense e nigeriana, se define como "local" de Accra, Berlim, Roma e Nova Iorque, ou seja, ela não é definida pelos lugares, mas determina os lugares aos quais acredita e sente pertencer. Ela se define como "multilocal". Penso também em Beatriz Nascimento, poeta, historiadora, intelectual, que se definia como "Atlântica". Eis um de seus poemas:

"A terra é o meu quilombo,
o meu espaço é o meu quilombo.
Onde eu estou,
eu estou,

quando estou eu sou
[…] Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação numa história fragmentada.
África e América e novamente Europa e África. Angola. Jangas.
E os povos do Benin de onde veio minha mãe.
Eu sou atlântica".
Esta inversão da lógica linear, binária, maniqueísta, redutora, territorial, destitui o poder de estruturas aparentemente imutáveis. Taye Selasi questiona: "Como um ser humano pode derivar de um conceito como Nação?". É dela o artigo "O que é um afropolitano?", em que esboça a ideia de que para uma identidade a cultura é mais importante que o país. Neste sentido, questiono a ideia de civilização como algo nosso, mas como um conceito que serviu e ainda serve como base para apagamentos e silenciamentos históricos de várias culturas. Além disso, temos muitas corpas diaspóricas no Brasil, algo problematizado pela pesquisadora Beatriz Nascimento em suas reflexões. A sensação de ser estrangeira tendo sido criada numa civilização que nunca levou em conta minhas origens indígenas, negras ou ciganas, é recorrente. O que chamamos "Civilização", me parece ser realmente uma invenção, que atende a interesses econômicos. Tenho me dedicado a ler

materiais considerados contra-hegemônicos, fruto do pensamento de pessoas pertencentes a grupos vistos como "os outros, as outras", que também implica em um conceito inventado por uma estrutura que se coloca como universal e dona de saberes, erguida, porém, sobre muita violência e apropriação de conhecimentos. Acredito que a poesia e a ficção atuam como uma espécie de cartografia para vários mundos, múltiplos, pluriversais, que nos convocam a habitar muitos lugares diferentes. Escrever como quem tece, evocando aqui algumas obras de Rosana Paulino, por exemplo, que trabalha elementos do BORDADO em suas obras plásticas como uma tentativa de reconstruir memórias, de saber de onde viemos. Pensar a ancestralidade como um lugar de saberes que habita nosso próprio corpo. Pensar este corpo como território, geografia poética. Não submeter seus conteúdos a nenhuma forma, mas entender o que estes conteúdos exigem. São eles que determinarão a forma. Neste sentido, bordar, tecer narrativas que partem de múltiplos imaginários, TECER de falar, pensar, agir, são exercícios de autonomia criativa, que estabelecem uma relação constante com o passado e o futuro. Não deveríamos mais reproduzir imagens que não consideram a multiplicidade de várias culturas. A poesia é um instrumento poderoso de desordem, a tal "ilha de

desordem", que nos permite não naufragar em um mar de dogmas, ideologias, certezas absolutas e ímpetos de controle. "Não saber" como forma de criar, o que envolve pesquisar e viver com intensidade. Precisamos do estranhamento, de uma prática artística que devolva ao olhar a capacidade de enxergar inclusive onde não se vê refletido, aliás, para onde mais deveríamos olhar (E escrevo aqui como uma reflexão autocrítica também). Para saber onde estamos interiormente, talvez precisemos nos perder em lugares e pontos de vista os quais nunca visitamos, nunca pensamos. A própria percepção do tempo, que ainda é colocado como uma experiência linear, que envolve acúmulo de informações até certo ponto e depois despreza o que é considerado velho, obsoleto, ignora as muitas formas de apreensão e partilha de saberes. Creio que devemos olhar para estes conhecimentos com especial atenção. Antes de inventarmos, precisamos nos reinventar.

Acredito em nossas heranças culturais e filosóficas, em que "o estado lírico", por exemplo, é constante, natural. O corpo escreve, o texto dança, a voz desenha. Há muitas formas de resistir, de não se transformar naquilo que precisa lhe apagar, silenciar, exterminar para existir. Em qualquer manifestação cultural você

percebe o poder de integração que impera nas relações, no ambiente, em que um país é construído dentro do país, com regras que você não encontra em um cotidiano repleto de verdades absolutas e decisões indissolúveis. Como descendentes de povos com cosmogonias indígenas e negras temos em nossos próprios corpos as muitas heranças de memórias celulares que nos dotam de uma enorme capacidade de sobrevivência. Creio em micropolíticas que modificam comunidades a partir das ações de quem está inserido nelas. Me refiro às figuras próximas, não as heróicas. Não há nada mais colonizador do que o mito do salvador, do Messias, do escolhido. Diante de uma pandemia como esta que estamos vivendo, com uma parte da população há meses em isolamento social, a outra sendo obrigada a se colocar em risco para poder sobreviver e alguns em negação ou praticando "necropolítica", penso que precisamos entender que tipo de ritmo vinha nos impedindo (falo de quem pode estar refletindo sobre isto agora, de quem pode seguir a quarentena), de dormir, por exemplo. O sono como um momento de reparação neurológica e elaboração dos nossos pensamentos. A quem interessa que não durmamos mais, não sonhemos mais? Isto me parece uma inquietude válida e uma questão que vai muito além de um distúrbio causado pelo stress. O excesso de informação impede

que o conhecimento seja desenvolvido. Neste sentido, talvez precisemos buscar inspiração em figuras como o poeta Manoel de Barros, em seu "Livro sobre nada", onde fazer nada é uma forma de apreender o entorno, de se integrar ao que desconhecemos, mas que, de alguma forma, nos conhece. Vivemos um momento em que precisamos ouvir o silêncio e, paradoxalmente, não podemos silenciar diante de autoritarismos, sejam eles quais forem. Reafirmo que podemos e devemos agir como multiplicadores em nossas áreas de atuação, a partir de nossas aptidões, desempenhando um papel agregador e comunitário. Creio que precisamos modificar os espaços a partir da nossa presença, transformar "o lugar de fala em um lugar onde sejamos ouvidas e vistas". Sonhar é um bom começo, partir das relações próximas também. Mais do que uma revolução, precisamos, creio, de uma evolução, em laços não coloniais, não escravocratas, onde escutemos e enxerguemos onde não nos vemos. Isto, as periferias, as margens já praticam há muito tempo. Precisamos aprender com quem sobreviveu e sobrevive há milênios, centenas de anos. Que possamos aprender com as tecnologias de nossos, nossas ancestrais.

Dione Carlos - dramaturga e orientadora do Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André

(ELT). É autora de 11 peças – entre elas, *Oriki*, *Sereias e Revoltar*; sua peça *IALODÊS* foi publicada pelas Edições SESC na antologia *Dramaturgias Negras* (2019).

Desconfio que nosso humanismo falhou quando descambou no discurso.

E uma ideia tão evidente por si mesma, o simples fato de que vidas humanas são preciosas, importam e merecem ser preservadas – essa ideia, parece, não é, nunca foi e nunca será um conteúdo suficiente por si próprio. De fato, é no limite mesmo entre o conhecimento e a capacidade de aplicá-lo que reside o conflito.

Refletindo sobre o que tornou o nazismo possível em uma Alemanha de grande efusão artística e intelectual, na primeira metade do século vinte, Teixeira Coelho suspeitou que todo esse conhecimento, no entanto, não se projetava internamente, de maneira subjetiva, em grande parte da sociedade, mas era apenas um conteúdo objetivo e formal. Um conteúdo distante, que não tocava, não movia.

Sempre penso que aqueles que veem o mundo por meio de um crivo moral, como um lugar vicioso que precisa ser consertado, mesmo que à custa das vidas alheias, ou aqueles dóceis que se creem capazes de legislar os caminhos do mundo, seus valores e suas soluções, tornaram-se prisioneiros de um lugar desagradável

e infeliz, do qual por grande justiça não se pode mover, independentemente das circunstâncias externas. Tomaram veneno, e no seu engano esperaram que outros morressem.

Mas íamos falar de literatura! Daquilo que poderia ter acontecido.

A literatura por si mesma não evita as grandes tragédias, e como poderia? Ela é assim na mesma medida em que observar sentados à prática de um *personal trainer* não nos trará um corpo musculoso e saudável.

Se bem utilizada, a literatura é um exercício rico em (auto)descobertas e criações indefinidas. Se mal utilizada, é apenas conteúdo, pedantismo, intelectualidade frígida e inútil, permissiva à violência. Deste último tipo, nenhum mundo jamais precisou, e não persiste, por pura inutilidade.

A literatura, que buscamos, e que nunca fez grande coisa... a não ser uma: levar adiante nossas memórias e esquecimentos, nosso incrível conhecimento e nossa aterradora ignorância, nossa estranheza e conformidade, nossa afetividade e insensibilidade, nossa esperança,

nossos erros e preconceitos, nossa desistência, nossa violência, as pequenas e grandes histórias, mesmo as histórias inexistentes. Por vezes, expansão do real, por vezes aproximação extremada, esse "um olho no telescópio e o outro no microscópio", como se disse certa vez da obra de Galeano.

Jéssica Cristina Jardim – mestra em Teoria da Literatura pela UFPE e doutoranda em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. É professora e pesquisadora.

Naquele tempo, nenhuma ruína irrompeu na paisagem por acidente. Cada ataque e o extermínio foi calculado. Num outro, numa BORDA do mesmo século XX, eu era apenas uma criança e intuía maldades, alheia ao histórico como algo que se vivesse e presenciasse. Morávamos, um punhado de parentes, nem sempre em paz, em casas ao redor de um mesmo quintal, quando feridas eclodiram na pele de meu tio e um vizinho foi morto pela polícia. "Houve a guerra e vimos desmoronar muitas casas e agora não nos sentimos mais seguros em casa como antes, quando estávamos quietos e seguros. Há algo de que não se cura, e os anos vão passando, mas não nos curamos nunca", escreveu Natalia Ginzburg tanto tempo antes de eu poder lê-la em outra língua, tanto tempo depois de a tv, tal mundo dentro da sala onde eu estava menina, arremessar explosivo o noticiário: "um vírus fatal", "o mal do século". O que matava e era invisível tinha qualquer associação com algo enigmático, que os adultos cochichavam, em meio aos ruídos do anúncio de uma epidemia global.

Ambas temporalidades se aproximam recentes em mim, sem critério e sem comparação, quando pesquiso ou quando escrevo a partir da memória, a minha ferida aberta, mas sempre no encontro com a dos outros que vieram

muito antes de mim e guardaram em palavra o que não podia ficar escondido. Além do silêncio que vem depois do que nunca cessa de espantar e não sossega.

Há algo de continuidade e que permanece mesmo quando se insiste em repetir que é “sem precedentes” a crise sanitária, a crise política, o mal, tudo o que em intervalos acredita-se que bastava esquecer para não se repetir, quando de fato é preciso sempre lembrar. A escritora italiana nunca esqueceu que para alguns a guerra começou muito antes, desde os primeiros anos do fascismo, um mal que segue matando neste outro século, longe de estar contido nos dias que correm. Mais fatal que o outro vírus que pontuará o início da era. Início?

O esquecimento é muito maior que a memória, mas reside nela o imperativo de dizer a verdade, como é com toda grande ficção. Está nela o caminho para uma narrativa-sentido no tecido esgarçado dos limites. Insisto nisso mesmo falando a partir deste terceiro tempo, não previsto, não imaginado, enquanto me volto para o passado quando me perguntam sobre o futuro.

"O problema real de Auschwitz é que aconteceu, e isso não pode ser modificado", escreveu Imre Kertész, para quem a escrita sempre se tratou de um assunto pessoal a partir da descoberta de si mesmo como a única realidade que deveria ser retomada da história. E porque Auschwitz aconteceu, Adorno formulou a impossibilidade de se escrever poemas, jamais como um ultimato aos versos, mas no modo como concebidos até então. Nada mais pode ser como tem sido até então já faz muito tempo.

Quando cruzei a fronteira da porta do quarto do tio naquele início de noite, ficou perdida em algum canto lá dentro o que me restava da infância. Talvez rolado para debaixo da cama onde minha avó trocava as fraldas dele. Essa perda se deu quando eu disse: "Vai ficar tudo bem, tio". E ele respondeu que sim. Mas nós dois sabíamos que não.

Luciana Araujo Marques - mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp.

Vislumbres de um mundo por vir

O real, às vezes, é tanto, por demais, que beira ao absurdo, à ficção. Pois não parece que estamos vivendo um filme de ficção científica? A ameaça de um vírus ao mesmo tempo invisível e tangível e de um governo completamente inescrupuloso cria uma realidade incerta, "na qual uma atuação recíproca da verdade e da ilusão torna-se uma força social fantasmagórica", nas palavras do antropólogo Michael Taussig (1993, p. 126) diante dos relatos de tortura contra os índios por ocasião do ciclo de borracha, em Putumayo, na Colômbia. Um real assombrado ou uma realidade alucinatória, em que tudo é possível.

Como viver, então, essa distopia que acontece aqui e agora? Quanto de incerteza conseguimos tolerar? Se os testemunhos de TRAUMA, como sobreviventes de guerra e campos de concentração, viveram o pesadelo de não conseguir falar diante do horror vivido, aqui também nos falta o ar. Não conseguir respirar é uma expressão tanto metafórica quanto literal para tempos tão sufocantes. E não dá pra falar nem ouvir nem ver quando estamos sufocados.

É aí que a poesia pode abrir frestas, cavar FENDAS, perfurar BURACOS, dobrar a linha mortal para que possamos viver, pensar, respirar, como propõe Deleuze. Onde parece ser impossível imaginar e pensar, é aí que devemos pensar e imaginar, apesar de tudo, convida-nos o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. "Apesar de você, amanhã há de ser outro dia", já cantou Chico Buarque. Ao irromper o submerso, o poeta é o sismógrafo de outros tempos. A poesia ensaia esta ou aquela possibilidade, experimenta esta ou aquela situação, pensa o impensável, imagina o inimaginável.

"Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira", disse-nos Proust. Ao "levar a língua a delirar" (Deleuze, 2011), a poesia inventa uma linguagem quando ela não mais parecia possível e, com isso, um outro modo de ver e viver. A poesia não descreve o já visto, mas o próprio processo de olhar, de descobrir aquilo que se quer descobrir. Quando Manoel de Barros diz escutar a cor do passarinho, ver a tarde correndo atrás de um cachorro e que sapo é um pedaço de chão que pula, ele faz uma torção de perspectiva, desvia o sentido, muda a posição entre os seres. Tal transmutação é uma potência inventiva para abrir caminhos, com outras coordenadas, como Alice ao

atravessar o espelho; suspender o próprio mundo para entrar no mundo do outro e, com isso, alargar o nosso.

Ao invés de fixar as coisas, o poeta deixa-as fluir, busca as conexões inesperadas entre elas, o segredo íntimo, o mistério. Como movimento, a poesia nos cura do sufoco que paralisa, devolve-nos o fôlego, o grito. Em um tempo tão obscuro, ela nos leva a ver mais, ver além, ver o invisível, ver em meio a névoa, ver em câmera lenta. No fim de um mundo, a poesia vislumbra um mundo por vir.

Daniela Feriani - doutora e mestra em Antropologia pela Unicamp. Atualmente é pós-doutoranda na área de Antropologia na USP, com o projeto "Como narrar a perda do narrar: autobiografias de pessoas em processo demencial", financiado pela Fapesp.

Para que exista vida é necessário que possamos sentir. Ao longo de nossas trajetórias somos convocados a exercitar a racionalidade, negligenciando outro pilar que também nos compõe: o sensível - o exercício de ver, ouvir, saborear o mundo no qual estamos a todo momento nos relacionando. Certamente há motivações para que em nosso tempo essa parte esteja embotada. Vivemos na era da objetividade, da velocidade na difusão das informações, dos discursos que buscam muitas vezes nos direcionar para escolhas perigosamente dicotômicas, de um suposto bem-estar adquirido pela adaptação a uma norma do que se entende por "sucesso". No entanto, fomos surpreendidos por uma evento, uma disrupção em meio à uma ilusória ideia de estabilidade: a pandemia. Com ela, muitas de nossas crenças se enfraqueceram ou caíram por terra, e passamos a tentar colar os fragmentos dessas experiências em busca de uma retomada do sentido da existência. Talvez seja o momento de repensarmos sobre esse sentido, e aqui quero falar um pouco sobre a importância da poesia. Metamorfose: eis um conceito que trago para pensarmos juntos. Ele foi belamente explorado no discurso proferido em 1976 pelo escritor búlgaro Elias Canetti, intitulado O ofício do poeta. Suas palavras nos levam a pensar que, em um mundo dominado pela especialização, os homens

deveriam exercitar a sua capacidade de metamorfose, que contemplaria tanto a sua escrita quanto a sua postura diante do mundo. Trata-se de nossa potência de tocar uma outra vida, de manter aberto o canal de contato com outros seres, sustentando a nossa permeabilidade. Esse contato se dá pela via sensível e pelas palavras, mas não por aquelas que estruturam os discursos utilitaristas, e sim através daquelas que inauguram formas de percebermos o mundo. A literatura não seria isso? Sim, uma forma de conhecermos uma outra vida por meio de uma personagem e torná-la parte de nós; um meio de desestabilizar nossas crenças para dar-lhes outros sentidos; de revermos nossos preconceitos e predicarmos menos, nos aproximando mais.

Como dizia Canetti, o poeta nunca se afasta do mundo, precisa carregá-lo ainda enquanto caos, ainda que ele se encaminhe para a destruição. Ali, nas palavras, na relação sensível, há a chama de uma vela que podemos chamar de esperança. Em meio a tantas perdas, dificuldades econômicas e desesperança na política que se instalou em nosso país, fomos convocados a testar muitos de nossos limites – de dor, angústia, solidão – mas, também, de reafirmar que, acima de tudo, a vida

persiste, resiste e se renova nas relações de afeto e na força da linguagem que nos aproxima.

Ariane Alves dos Santos - doutoranda no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP (bolsa Capes) e mestra pela mesma instituição. É professora e pesquisadora das artes visuais, comunicação, processos criativos e semiótica.

A sociedade contemporânea atingiu seu limite civilizatório. A barbárie cada vez mais se apresenta a milhões e milhões de pessoas em todo mundo como expressão da normalidade em suas vidas cotidianas. A literatura, como objeto estético, imagem e transfiguração da vida – e jamais representação! –, também chegou a este limite. Embora possamos ter obras literárias de qualidade produzidas pelo mano da quebrada ou pelo pequeno-burguês considerado escroto pelos literatos, é evidente que sua configuração interna, que a invenção em literatura, que a radicalidade e a criação do novo encontram uma barreira estrutural, sendo a literatura, como sabemos, parte da superestrutura. Do ponto de vista dos temas e assuntos tratados a partir desse arranjo especial de palavras que propõe sentido que é o objeto estético, gosto muito de uma expressão utilizada há muitos anos pelo Antonio Candido ao se referir à crônica: hoje em dia, diferente do que o mestre apontou naquele tempo, o material bruto em literatura no geral – e não apenas na crônica – a ser trabalhado por autoras e autores *é a vida ao rés do chão*. Isso não é nenhuma apologia ao realismo rasteiro, mas a defesa e constatação de que o cotidiano – seja aquele que podemos observar indo ao bar da esquina ou aquele outro que se expressa a partir de um devaneio – é e

deve ser peça central como uma das últimas trincheiras para a literatura de hoje. No que se refere ao universo fabulado, pra conversar com Antonio Candido em um outro momento, não se pode jamais justificar nenhuma finalidade alheia ao plano estético, e é aí que tá o nó da questão: as relações sociais de nossa época, a nossa barbárie cotidiana, apresenta-se – e só assim pode ter relevância e resistir – como forma, não como tema. Pra usar uma máxima marxista que vem lá de *A ideologia alemã*, a consciência não determina a vida, é a vida que determina a consciência, e a literatura, que possui um alto grau de autonomia, não se reduz a uma expressão da luta de classes, mas também dela não pode fugir nem se esconder. Pessimista em relação ao presente e ao futuro da literatura? Jamais! A humanidade superará o atual estado de coisas, e a tal da flor nascerá na rua. Acreditar e lutar por isso, resistir ao massacre do dia a dia, é o único modo de sobreviver com um pouco de SANIDADE nos dias de hoje.

Ubiratan Bueno - bacharel em Letras pela USP e especialista em História, Sociedade e Cultura pela PUC-SP. É revisor e diagramador de livros que não são seus há mais de 10 anos e escreve histórias mentirosas sobre o cotidiano.

Poesia e fresta

As questões propostas pela revista pedem a reflexão em torno da literatura, no que concerne à sua vinculação ao real, convocando-nos a pensar na maneira como a escrita se liga à urgência do momento, marcado por problemas políticos e de saúde, fazendo-nos lembrar, dessa forma, da pergunta de Drummond – "posso, sem armas, revoltar-me?" (ANDRADE, 2002, p. 118-9)[9]. Para respondê-las, pensando na poesia, retomo, inicialmente, ensaio de Marcos Siscar, em que o estudioso mostra como a definição da poesia moderna como texto afastado da realidade é "um dos clichês mais antigos e [...] dos mais devastadores para nossa experiência do poético" (SISCAR, 2017, p. 16)[10]. Sem contestar que, no final do século XIX, houve um "esvaziamento mimético", Siscar acredita que "a reivindicação de autonomia [...] é parte de uma estratégia crítica e não uma modalidade de renúncia ao real" (SISCAR, 2017, p. 34). Assim, mesmo no mais rigoroso hermetismo, a poesia não se afasta da existência, mas, ao contrário, é parte dela.

_____

9 ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: ___. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

10 SISCAR, Marcos. A "poesia pura" como paradigma de tradição poética. In: ___. *Poesia contemporânea e tradição:* Brasil – Portugal. Organização de Solange Fiuza e de Ida Alves. São Paulo: Nankin, 2017.

No início da pandemia no Brasil, foi possível acompanhar, nas redes sociais, relatos de poetas que, num primeiro momento, deixaram de escrever, talvez sentindo, como afirma W. B. Yeats, em versos sobre a guerra, que, num tempo difícil assim, é melhor não dizer nada. No entanto, o que vimos, depois, foi o aparecimento intenso de produção artística, mesmo a partir do confinamento, mostrando que, "aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres" (BOSI, 1977, p. 192). Assim, o ato de criação, por existir, constitui-se, num tempo de barbárie e de vírus, como ato de resistência, interferindo ainda no contexto social e político, na medida em que modifica profundamente o ser e em que traz, "sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar" (BOSI, 1977, p. 192)[11].

Dessa forma, a resistência da poesia é movimento que não cessa, "forma insegura" (ANDRADE, 2002, p. 119) capaz de ROMPER o asfalto ou ato que procura fendas, sem cessar, não em busca de certezas, mas se configurando como uma "vaga ideia de liberdade".

---

11 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.

Fresta
Pense na poesia
como o dedo cavando a fresta onde
há ainda uma pequena chance,
algo semelhante à colher numa cela
de presídio investindo contra
o chão de barro: um túnel,
a vaga ideia de liberdade.
(LISBOA, 2014, p. 14)[12]

Cristiane Rodrigues de Souza - doutora em Letras pela FFLCH-USP, com estágio de pós-doutorado no IEB-USP. Atualmente é docente adjunta na UFMS.

12 LISBOA, Adriana. *Parte da paisagem*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

Vivemos um tempo de tormentos. Por toda a parte as incertezas se instauram, expondo os limites angustiantes da nossa civilização. Em meio a isso tudo, a literatura. No mundo inteiro há quem ainda insista em escrever livros, no mundo inteiro há quem ainda insista em lê-los. Por quê? É comum recorrer a clichês durante as crises, já que o chavão é potente e oferece sentidos simples e totais, apreendidos com a facilidade desejada como um respiro nesses momentos. Inúmeras vezes reiteraram-se as ideias de que a literatura é um modo de se movimentar sem sair do lugar e de que ler é tocar o outro – duas atividades interditadas pelo nosso agora pandêmico, a viagem e o contato. Por essas e outras o fazer literário compreende enfrentar o isolamento imposto pela contingência. Tais certezas fáceis valem de razoável justificativa às possibilidades da literatura diante da urgência do real, mas as especificidades do presente vão além e revelam outras perspectivas. Experimentamos o mesmo drama a um só tempo, mas não juntos, uma vez que a aproximação é contraindicada. Embora em termos de contágio funcionemos como um único organismo, estamos mais apartados do que nunca, e nessa solidão de indivíduos corremos o risco de desaprender a linguagem com que os homens se comunicam* – aí é

que entra a literatura. Talvez porque o presente se desdobra em dupla face e o que vivenciamos é não a pureza do real, mas o real-absurdo, a literatura então se apresenta como uma alternativa mais coerente do que a própria realidade. O que mais pode nos aproximar da parcela de humano que verdadeiramente nos une é a linguagem, com todas as suas possibilidades de elaboração do insólito, muitas delas vislumbradas exclusivamente por meio da linguagem literária. A literatura é a via de comunicação possível em tempos de linguagem ruidosa, obstruída pelos filtros abstratos do real. Como terreno livre, ela não obedece à lógica do capital que nos acua em becos sem saída em prol do lucro financeiro, ela é o reino da abundância e não da escassez, e por isso dela florescem formas e sentidos rivais à aridez murcha de uma realidade insensível e, portanto, insustentável. Porque ordenam o caos, a ficção e a poesia recompensam a entrega do sujeito-autor e do sujeito-leitor com doses de domínio necessárias à elaboração de novos sistemas, e é daí que podemos extrair o sumo da transformação: da criação de novos mundos, da fabulação revolucionária, da literatura por excelência.

* Referência ao poema “Mundo Grande” de Carlos Drummond de Andrade.

Tamlyn Ghannam - graduada em Letras (Português e Francês) pela FFLCH-USP. É responsável pelo LiteraTamy (https://www.literatamy.com/) e uma das juradas da etapa inicial do Prêmio Oceanos de Literatura 2020.

Se partirmos da visão muriliana de que a literatura nos ensina a "ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever", fica evidente sua importância para a experiência humana. E se encararmos o fato de que a despolítica promove um apagamento da literatura, então estamos diante de outro fato, o da capacidade de resistência da literatura. Afinal, mesmo bombardeada, ela não deixa de nos chegar, mesmo que despercebida, através de um sem-número de manifestações. Seja de forma erudita ou popular (com o perdão do maniqueísmo ligeiro), toda a nossa vida é perpassada pela literatura.

Da poesia de circunstância de Gregório de Matos e a longa tradição das mais diversas expressões populares até o "terrorismo literário" de Ferréz, a autoficção de Julián Fucks e a poesia engajada dos *slammers*, passando pela literatura de guerra (e pós-guerra), pelo testemunho dos momentos limítrofes da humanidade, o que percebemos é que a literatura, mesmo quando busca voos para além de seu momento histórico, não deixa de realizar um encontro plural com o humano e uma luta contra os barbarismos e (neo)fascismos.

Mas a barbárie é uma hidra, um monstro de muitas cabeças: são muitas as suas faces e as formas de encará-las. Quanto mais bárbaro é o tempo, mais a literatura parece nos convidar a uma urgência de participação mais engajada nesse tempo, não como mera resposta reativa a uma pura referencialidade, mas como gesto de salvaguarda do humano. Num mundo dominado pela mentira, a literatura comunica a verdade. Não a verdade das certezas imóveis, mas aquela de que nos falam Goethe e Novalis.

O ato de escrever implica em lidar com a tensa coexistência do presente-passado-futuro. Daí o diálogo (não menos tenso) com a filosofia, a história e a esperança, aquela de Bloch e Paolo Rossi, aquela dos vagalumes de Didi-Huberman: "nos tempos do fascismo histórico, RESISTIR, ou seja, iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento". Escrever é resistir à desumanização que nos abocanha os calcanhares enquanto nos abre um abismo de fracassos. Mas não nos enganemos: Quixote continua sua andança errante.

A literatura não procura um chão como princípio/fim, nem demarcação espaciotemporal nem bandeira. Assim resiste. O *topos* literário é movente; é a

sobrevivência dos lampejos na caminhada humana em direção à alteridade concreta, uma vitória contra o fracasso, uma "resposta ao tempo" (Aldir Blanc) ou, como escreveu Badiou — lendo Mallarmé e Lacan —, uma vitória sobre o desaparecimento.

Eduardo Rosal - mestre e doutor em Teoria Literária pela UFRJ, com doutorado sanduíche na UNS (França). Autor de *O sol vinha descalço* (Reformatório, 2016, Prêmio Maraã de Poesia). Traduziu *A bíblia da humanidade* (Nova Fronteira, 2018), de Jules Michelet; e *Os miseráveis*, de Victor Hugo (Nova Fronteira, no prelo).

Creio que, diante de tantos eventos avassaladores como os que temos presenciado nos últimos meses, seria presunçoso de minha parte tentar elaborar uma resposta que visasse uma reflexão abrangente. Irei, portanto, escrever aqui alguns pensamentos de cunho pessoal, impressionista, baseados não só na razão, mas, sobretudo, em meus sentimentos no que tange à importância da literatura em minha vida nesse período. A "urgência do real", me parece, guarda paralelos com o terrível canto das sereias da *Odisseia* de Homero: algo atraente, quase irresistível, mas que pode nos levar à completa ruína. E ler um livro – seja de prosa ou de poesia, seja impresso ou digital – funciona como o estratagema de Ulisses para evitar a perdição. Encontrar as palavras de homens e de mulheres de outros tempos e de outros lugares, ali, esperando por nós na superfície da página tem me feito, constantemente, lembrar que a vida não é apenas uma sucessão de "agoras".

Há os pequenos atos cotidianos e há os atos grandiosos, que excedem o limite da esfera individual. Em relação a estes últimos, assistimos a um exemplo deles com as manifestações em protesto à morte de George Floyd. Esses eventos escancaram o fato de que vivemos,

retoricamente, em uma era que preza a diversidade e respeita as particularidades de cada um, enquanto, na prática, a lógica da discriminação, do racismo e do preconceito contribuem para sustentar a dinâmica econômica de nossa sociedade.

Se eu tivesse que mencionar duas áreas nas quais devemos, realmente, agir para uma mudança, sobretudo no Brasil, essas seriam: 1) a conscientização de que o Estado é sustentado por todas classes sociais. Há uma ideia equívoca de que apenas os ricos pagam taxas, quando mesmo um pedinte que vai comprar um pãozinho está gastando o dinheiro de sua esmola, parcialmente, com impostos. Derivaria daí a visão da classe política como sendo constituída por servidores públicos que representam a parcela de seus eleitores, sem prejuízo dos demais cidadãos; 2) o enfoque em uma educação para o século XXI, que não desprezasse as disciplinas tradicionais (geografia, história e interpretação de texto são, aí fundamentais), mas que se preocupasse em fazer com que esses saberes dialogassem com os desafios extenuantes que a "era da informação" (e da desinformação) nos traz.

Andréa Cátropa - doutora e mestra em Teoria Literária pela FFLCH-USP, atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado (PPGDesign-UAM). É autora de *Homens adoram mulheres perfeitas* (Patuá, 2019); *Sem Sistema* (Patuá, 2017)e *Mergulho às avessas* (Lumme Editor, 2008).

Escrevo este texto em meu 87º dia de distanciamento social. O fato de parte de nós estarmos em casa, isolados, na tentativa de nos proteger de uma ameaça coletiva que, para outra parte de nós, não é mais assustadora do que as ameaças cotidianas me convida a usar a linguagem da sensibilidade.

Permaneci, durante alguns anos, paralisada diante da crise política brasileira – incapaz mesmo de acreditar na literatura e na pesquisa como um caminho. Repetia como um mantra uma frase de Hilda Hilst: "Teve gente pensante no planeta, mas tudo continua igual", sem me dar conta de que a havia colhido numa obra paródica escrita por alguém que jamais desistiu da literatura.

Agora que a crise política brasileira se torna mais aguda, curiosamente venho reencontrando o caminho. Quanto mais escuto vizinhos se agredindo na janela, quanto mais indiferentes ao sofrimento próprio e alheio as pessoas me parecem, mais eu acredito na literatura e na cultura como formas de capturar, ainda que por instantes, a atenção das pessoas e ajudá-las a tomar consciência de sua própria realidade.

A verdadeira razão da minha paralisia não era a crise

política, e sim o intenso conflito que ocorre no terreno da própria literatura entre duas concepções radicalmente distintas acerca daquilo que a define: de um lado, a aposta na dificuldade e na diferença, de outro, a reivindicação da representação e do reconhecimento. Sem ter consciência desse conflito, mas intuindo-o de alguma maneira, eu me colocava diante dos livros como alguém que perguntasse: "Que importância pode haver aqui nestes poemas, que deixam tanto mundo de fora?".

Continuo sem saber como definir essa importância, mas já sou novamente capaz de senti-la no tanto de mundo que cabe em cada livro. Desde que a própria literatura me ajudou a identificar e nomear um conflito, sinto-me mais corajosa para voltar a caminhar, inclusive nas minhas próprias sombras. Para dizer o mínimo, não tenho por que não acreditar que ela fará o mesmo por outras pessoas, e isso talvez já seja bastante por hoje.

Luisa Destri - doutora pela USP e mestra pela Unicamp. É coautora de *Eu e não outra - a vida intensa de Hilda Hilst* (Tordesilhas, 2018); *Por que ler Hilda Hilst* (Editora Globo, 2005). Organizou a antologia *Uma superfície de gelo ancorada no riso* (Editora Globo, 2012).

Em tempos de isolamento, a literatura torna possível, ao transpor as margens do texto, confrontar a solidão dos leitores, revelando-se como uma janela para o mundo e para si mesmos. Ao forjar imagens a partir ou acerca da realidade, a ficção pode ensinar a olhar novamente, uma vez que ocupa o lugar legítimo de desconstrução das certezas cristalizadas e de procura de novos sentidos. Diante da letargia e da cegueira embotada dos dias atuais, a literatura, para Tzvetan Todorov, "permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano". Assim, ela propicia o indispensável encontro com a radicalidade mais profundo do existir. A escrita carece de corpos despertos e pulsantes – a vida exige.

Para promover o ato de resistência, o exercício literário precisa decantar a palavra e, acima de tudo, manter a sua integridade em dizer o que mais do que nunca é necessário ser dito – o direito à vida e à liberdade –, não pactuar e denunciar as misérias e as injustiças sociais, visibilizar dissidências e corpos marginalizados. Na abertura para o novo e o impensável, a imaginação com a sua verve essencialmente criativa pode inaugurar o mundo no seu vir a ser constante e,

como imagens rebentando de casulos, gestar a promessa de um amanhã possível.

Andréa Leitão - graduada e mestra em Letras pela UFPA. Atualmente, é doutoranda em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP e professora de língua portuguesa do município de Belém, PA.

No tempo em que algo invisível, como um vírus, é o que mais atormenta uma espécie majoritária, como a nossa, podem a ficção e a poesia ser o açúcar – instilar seus caldos analgésicos e melíferos. Ou, em outro diapasão, continuar explorando as figurações sensíveis que negociam com o invisível.

Neste caso, estamos mais próximos ao cosmos xamânico, onde a forma do outro não é a coisa: A Forma do Outro é a Pessoa. Assim, o poético – da caverna de Chavet a Hilda Hilst, de Cervantes ao Rap em Guarani – está atravessado pelo animismo, ocupa vizinhanças de um *logos* originário, onde se negocia com a natureza em bases distintas das que suportam nossa civilização. A linguagem reside aí também entre pedras, plantas e animais. Não se trata de uma mistificação teológica do invisível a esterilizar a imanência. É uma permuta corporificante, entre o teluricarnal e o etericósmico, sempre inclusiva, sempre extensível a outras multiplicidades. Nesse veio, é incontornável recordar o quão provisório e recente é o nosso nariz afastado da terra; que a nossa mais alta ciência será sempre precária; que no claro-escuro das espécies nenhum trono ou camarote nos foi garantido, embora as religiões da terraplanagem apregoem o contrário.

"Crescei e multiplicai" disse o criador, a nós e a todos os seres, inclusive aos que não são vivos, como os vírus. Disse e logo nos demos as costas, mutuamente, como lembra Hölderlin. Se disso pode resultar um amargor na boca do humanista, ainda assim sabemos que é uma dádiva.

Em meio ao entrevero, revolucionário é fazer frente ao envenenamento psicológico capaz de desmotivar o coletivo a se constituir como comunidade. Donde resulta essa vida de padrão familiar, em que grassa o infantilismo moral: estamos sempre dependentes de um pai para nos salvar e de um bode expiatório para purgar nossa inércia. Resistir – como a memória acumulativa – talvez ainda esteja muito lastreado na reatividade, talvez seja preferível a resiliência, talvez seja preciso o esquecimento criador (em tudo avesso à amnésia cívica).

Abandonar os fósforos molhados, perseverar nas fagulhas que podem emperrar a máquina do ressentimento, que infecta – há muito e cada vez mais – a nossa vida social:

de tudo que dá na terra/ nos acinzentaram
a imaginação para as cores do desobedecer/
desobediência de rato e desobediência de leão/
desobediência de água-viva e desobediência
de mosca// ainda são bípedes/ os que vivem
de joelhos?

Marcus Groza - doutor em Artes Cênicas, escritor, dramaturgo e ensaísta. É autor de *e a lua como órgão principal* (Primata, 2017); *Sossego Abutre* (Patuá, 2015) e *Do Buraco à Poça* (Patuá, 2013). Seu ensaio "Hacia una poética del olvido" foi publicado em 2018, em Barcelona, na *Olvidar – Brumaria Works#9*.

Imersa em uma sopa de incerteza, no caldo tépido de uma distopia, tenho tendências niilistas, acusando o sem sentido da vida, invocando personagens clariceanas para dar respaldo às minhas sensações invisíveis.
Invento estratégias de superfície como em água viva: para não afogar usar uma boia de que tipo?
Reclamo um lugar em que a materialidade force um corpo a fazer sentido.
No entanto, não é sobre, mas sob o mundo que nasce a escrita.
A fabulação é uma via de dois níveis: nos leva para os mais belos campos ou para as paisagens mais sombrias, o que vale é que nos desassocia. Lá onde vamos – ali onde não estamos.
Ao mesmo tempo impalpável e imprevisível, cria mundos em sua dimensão gerativa: momentos de descuido onde talvez – incomodamente – viveríamos.
A boa arte, aprendi, deforma, talha, tira. Mas que jeito amargo de corroer enquanto tenta-se provisoriamente manter a vida.
O que pode a ficção? Provavelmente muito pouco. Sem valor no mercado, segue atacada em sua inutilidade. É preciso reivindicar que ela importa? Eis sua indomável tirania.

A literatura vai até o fim do mundo sem pretender salvá-lo.

Mas - e se imaginássemos que a literatura salva o mundo? De que mundo ela o salvaria?

A literatura não é nada sem a vida.

Adília Lopes:

Dia
sem poesia
não é dia
é noite escura
Mas a poesia é noite escura

Aline Leal, bolsista PNPD/Capes no departamento de Letras da PUC-Rio. É autora de *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille* (PUC-Rio/Azougue, 2018) e de *Caroço* (7 Letras, 2016).

sonhar

Sou um tanto cético quanto ao poder da literatura em transformar a realidade. Acredito que não é função da arte resolver esteticamente as contradições dadas no real; no máximo, dá para se pensar no papel da obra de arte no contexto de uma práxis abrangente. Nesse sentido, penso na mesma direção de Walter Benjamin, que, no ensaio "Sobre o conceito de História", afirma que "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie"[13], pois todo bem cultural se constitui sobre uma cadeia de explorações que possibilitaram as condições materiais nas quais esse bem foi gerado. Cabe à literatura, no meu entender, reconhecer-se como esse "monumento à barbárie", cristalizando esteticamente o horror contemporâneo, sempre renovado e, hoje, o mais horrível com o qual minha geração já se deparou. Não é que as circunstâncias que agora se apresentam, o avanço do populismo autoritário de direita, signifiquem um retorno à barbárie — não, pois a razão burguesa, liberal, que está nos fundamentos do Estado Democrático de Direito, sempre foi uma forma de administrar a

13 BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In: *Magia e técnica; arte e política.* Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

barbárie, de instrumentalizá-la. Contudo, o que se vê agora é diferente, algo análogo — se não idêntico — ao fascismo: a barbárie como técnica de administração da vida social e das práticas políticas.

Assim, o tipo de resistência ao alcance do texto literário, como monumento autoconsciente da barbárie, é chamá-la pelo nome e não permitir que se oculte sob o discurso da ordem, da lei, da moral e da pureza de princípios. Trata-se de desnudar a barbárie, não apenas a denunciando, mas também a fazendo falar e se mostrar como tal, isto é, apropriando-se ironicamente de sua linguagem e de sua gramática para vocalizar seus interditos, perceptíveis através das contradições de seu discurso. Isso tudo, entretanto, com base no lugar social que eu ocupo e que é, também, o da literatura como campo: o lugar do privilégio, dos detentores do capital cultural. À margem disso, mas de maneira cada vez mais imperiosa, despontam escritores das classes e dos grupos até então excluídos e que, por meio da formalização estética de sua experiência social, podem contribuir com a literatura, dotando-a de uma nova perspectiva crítica e de novas possibilidades de resistência.

Emmanuel Santiago - doutor em Literatura Brasileira e mestre em Teoria Literária pela FFLCH-USP. É autor de *Pavão bizarro* (Patuá, 2014) e *A ave Lúcifer* (Patuá, 2020).

O momento terrível e desolador que estamos vivenciando permite, por seu caráter radical de ruptura, perceber dinâmicas e valores que durante o circuito normal da existência tendem a permanecer menos evidentes.

Nós estamos, nesse momento, diante de uma aparente paradoxo. Se por um lado a arte e a cultura aparecem como algo secundário diante da gravidade da situação catastrófica pela qual estamos passando, por outro as pessoas reconhecem na arte um conjunto de práticas que guardam em si uma dimensão fundamental de nós mesmos enquanto humanidade, como se ela nos ajudasse a reconhecer a nós mesmos enquanto espécie. O paradoxo portanto é a percepção de que a arte comporta algo de essencial para a humanidade, ainda que isso seja, no limite, absolutamente inútil em relação a nossa sobrevivência mais imediata.

Entretanto, o aparente paradoxo se desfaz quando conseguimos compreender que a dimensão mais profundamente humana das práticas artísticas consiste justamente em sua inutilidade aparente. A arte, enquanto fenômeno da linguagem, é o dispositivo por meio do qual nossa espécie se inventa enquanto humana. Por isso ficamos tão ávidos por arte nesse contexto de

confinamento. Não fossem os artistas, nós estaríamos reduzidos a condição de zumbis. Desaprenderíamos o que é ser humano. Porque o que nos torna humanos é justamente esse vazio inútil, essa dimensão que se afasta da pura subsistência, da *vida nua* desprovida de significado simbólico. E o que nos torna humanos tem uma dimensão fundamental de inutilidade.

Porque nós procuramos desesperadamente por lives e romances e filmes e séries e poemas nesse contexto de pandemia? Essa necessidade não tem a ver simplesmente com uma necessidade passageira de afastar o tédio e se distrair. Nós não precisamos da arte porque ela pode ser útil. Ao contrário, é a sua inutilidade que nos é fundamental. É a ela que recorremos quando tudo o mais parece não fazer sentido. Não porque ela ofereça respostas práticas sobre o que fazer – esse é o campo realista dos prognósticos políticos e econômicos – mas porque ela nos lembra de nossa infinita capacidade de fazer perguntas impossíveis, e de imaginar respostas para questões que sequer foram formuladas.

Além disso, é a arte com sua capacidade de criar formas alternativas de uso da linguagem que torna possível imaginar formas de vida alternativas. Novas

formas de ser e sentir. A arte permite materializar sonhos enquanto dispositivos de linguagem, fazendo deles matéria para o pensamento. Ou seja, além de criar a humanidade em nós por meio da linguagem, a arte permite ao pensamento se questionar que tipo de humanidade nós julgamos digna de receber esse nome. Ela não apenas cria o humano em nós, mas o qualifica. Ao assistirmos ao noticiário político e econômico nós conseguimos reconhecer onde fracassamos enquanto espécie. Mas a arte vai além. Ao assistirmos a uma live ou ouvirmos um disco de Alceu Valença, Alcione, Aldir Blanc, Morais Moreira, nós somos capazes de imaginar possibilidades de beleza ainda não realizadas, e que podem ser impossíveis de conquistar no presente, mas que só podem ganhar vida no interior da experiência humana. E isso nos leva a compreender intuitivamente porque a vida humana merece ser preservada. Não por causa de alguma força transcendente que nos faça especiais diante do universo. Mas simplesmente para que aquele momento, aquela canção, aquela voz, sobreviva ao próprio tempo.

Acauam Oliveira - mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada e doutor em Literatura Brasileira pela USP. É professor e pesquisador da UPE (Universidade de Pernambuco).

A possibilidade da ficção é o que sustenta a chama do desejo. Num estado totalitário é preciso que possamos encontrar uma maneira de romper com o previsível, o explicável, com a ordem estabelecida. A poesia está aí tomando posição a partir daquilo que sempre excede, a partir do real.

Precisamos tomar a dimensão política da palavra no sentido de resgatar sua ESPESSURA. Em tempos de exceção em que é preciso lidar, com coragem e fulgor, com o intolerável, talvez tenhamos que perseguir as pequenas revoluções como um corte no totalitarismo do Um. Desse ponto mínimo e, no entanto, grandioso, um sentido de resistência pode fazer vicejar a subversão do sujeito, o ponto luminoso que preserva a possibilidade sempre em aberto de que um sujeito possa se contar fazendo do íntimo força política em direção ao comum.

Bianca Dias - mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e especialista em História da Arte pela FAAP. É psicanalista, crítica de arte e autora de *Névoa e assobio* (Relicário Edições, 2017).

Creio que as duas questões amarram uma única reflexão. Temos falado bastante – com razão – do potencial político da literatura e, em particular, da poesia. Tornou-se comum, assim, encontrar essas palavras na mesma frase: "literatura" e "resistência". Outras enquetes têm sido feitas – e são muito importantes – pensando essa relação. Lendo as questões aqui formuladas, no entanto, ao me deparar com outra palavra – "revolução" –, percebo algo que me parece central: a própria diferença existente, há bastante tempo e cada vez mais, entre a circulação dessas duas palavras – "revolução" e "resistência" – no campo amplo da esquerda, da crítica, do anticapitalismo, ajuda a explicar muito dos nossos problemas. Ouve-se falar muito mais em "resistência" do que em "revolução" (e aqui devo dizer que minha tese de doutorado traz a palavra "resistência" na capa, mas era 2011...), quando, a meu ver, as novas dinâmicas ainda mais destrutivas impostas pelo capital aos povos (bem mais do que as simples derrotas da esquerda em termos institucionais) demonstram, de modo mais e mais agudo, a insuficiência da ideia de resistência (resistir a quê? resistir com quê?) e a urgência de uma reflexão e de uma ação precisamente *revolucionárias*, capazes de refundar o que chamamos de "vida", nos mais diversos

sentidos, sociais, econômicos, políticos, culturais, ambientais etc. No entanto, nos acostumamos a falar de "revoluções" como modelos ultrapassados, como ideias incompatíveis com o presente e com o futuro, daí que, mesmo em ambientes acadêmicos, aqueles que ainda falam e sempre falaram em "revolução" tenham se acostumado a viver numa espécie de apartado com relação ao "mainstream" do debate; na mídia, o arco das possibilidades políticas, mesmo nos momentos em que mais se abre, como agora, vai apenas da extrema direita até os discursos da chamada "esquerda democrática", que assim é considerada justamente porque abandona a ideia de superação completa do sistema do capital, ou seja, afasta-se da vocação revolucionária para ser "progressista"; nos últimos tempos, até a excrescência do "olavismo", com sua natureza nazifascista, tinha (e tem e deu no que deu) direito ao microfone, mas o discurso revolucionário só é ouvido por aqueles que vão procurá-lo nos "nichos" em que luta para sobreviver. Curiosamente, vende-se a ideia de que o "marxismo" domina o mundo, as escolas, a cultura, tudo, e deve ser combatido, mas o nome de Marx praticamente só apareceu na televisão nos últimos anos quando foi citado por quem não leu sua obra; é coisa rara, mesmo hoje, que pensadores marxistas tenham suas ideias expostas e

consideradas com o mesmo destaque dos ideólogos do capital. Nem mesmo a palavra "capital" aparece na grande mídia; fala-se, genericamente, em "economia". Naturalizamos, assim, a ideia de que a tarefa de todos é a mesma: salvar o capitalismo de sua própria destrutividade, porque, segundo esse referencial, o capital está doente, não é a doença. Acho que foi Terry Eagleton que disse algo assim: a ideologia do capital se tornou tão forte que acreditamos em "fim do mundo", mas não em "fim do capitalismo". Dito isso, volto às perguntas: qual a possibilidade da literatura diante de um mundo desabando? Qual a revolução possível neste momento? Para as duas questões, o mesmo impasse: assim como não acredito que se possa antecipar o que a literatura vai fazer no momento seguinte (é sempre um novo poema que diz o que a poesia pode ser!), também a revolução é um processo imprevisível, que se construirá e aperfeiçoará no seu próprio movimento. O que não podemos abandonar é a ideia de que esse processo é necessário, vital, urgente. É preciso manter viva a ideia de que devemos colocar nossa energia – como indivíduos, como sociedade – a serviço de algo mais do que ser bombeiro dos múltiplos incêndios do capital. E, sim, acredito que a germinação da revolução pode começar em diversos campos, inclusive

numa literatura que tenha coragem de dizer as palavras que mais incomodam. E que mais precisamos ouvir.

Tarso de Melo - doutor em Filosofia do Direito pela USP. É poeta, advogado, professor e autor de Rastros (martelo casa editorial, 2019).

A escrita, seja a ficcional, a documental ou a poética, é uma maneira que encontramos de organizar o tempo e as impressões dele em nosso cotidiano, lembrança e na vida. Creio que nesse momento, escrever e ter contato com obras literárias sejam formas de alimentar a anima, a alma e continuarmos vivxs.

Eu tenho me debruçado na escrita autobiográfica. Portanto, acredito que a maior revolução, subversão e resistência que podemos fazer nesse tempo que vivemos é: escrever a história (real, ficcional, oficial) na primeira pessoa. Ainda que se invente uma *persona*, um pseudônimo, escrever na primeira pessoa. Assumir essa voz narrativa é um belo jeito de subverter a história que será e tem sido contada.

Maitê Freitas - doutoranda em Mudança Social e Participação Política na EACH-USP. É jornalista, atriz, produtora e gestora cultural. Criadora da editora Oralituras, idealizou o projeto Samba Sampa, da coleção literária Sambas Escritos.

Creio que a literatura está diante de um dos maiores problemas a ser enfrentados: o estatuto da verdade. Negacionismos de toda a ordem vieram à tona e não há o que os desfaça – e pensemos que para boa parte das pessoas, o termo "ficção" não está no campo da verdade. Isso, só para começar. No entanto, pensando sobre a urgência do real, há de se considerar a ideia de realidades. Se a ficção se dispuser a lidar com as tragédias de nosso tempo, ela terá de lidar com esse fato. Parece óbvio, mas podemos questionar, ao menos contemporaneamente: que obras estão considerando o olhar do outro (o "je est un autre", proferido por Rimbaud)? E aí entra o segundo elemento dessa questão, os limites de nossa "civilização". Por esse termo, entendo como "civilização" a civilização ocidental: capitalista, normativa, xenófoba, racionalista etc. etc... E onde nós, como artistas, estamos com nossos olhos diante dessa civilização? Não tenho dúvidas de que há muitos questionando esse tipo de civilização, exceto pelo terceiro termo do que listei: o racionalismo. Essa modalidade de pensamento é importante até certo ponto. Não que tenhamos que jogar fora a água da bacia com o bebê – mas qual é o limite dessa forma de pensamento? Aí entramos no campo do pensamento oriental, dos povos originários de diversas partes do mundo, considerar

categorias como intuição, sonho, imaginação... E aí, sim, ao pensar a partir dessas diferentes formas de conhecimento, poderemos nos arriscar a uma busca que amplia nossa percepção do real. Mas uma percepção sobre o mundo não pelo olhar do *mesmo*, mas do *outro*. Novamente, evocamos: *je est un autre*. Ao buscarmos – e busca aqui é uma palavra crucial – nos aproximar dessas alteridades, abrindo mão de nossos olhos e certezas, começaremos a dar importância para outro fator bastante negligenciado: a dignidade do ser. Lidamos muito abstratamente com a questão da dignidade, e raro os artistas que, apesar das adversidades, dão às suas personagens o estatuto da dignidade (para mim, o maior exemplo, na era moderna, reside em Chaplin, com seu Carlitos). Ao darmos espaço para a dignidade, mas não uma dignidade demagoga, começamos a oferecer um olhar para o mundo no qual as pessoas podem se perceber como seres que têm direito a habitá-lo e agir sobre ele. Somente com essa consciência, creio que possamos começar a pensar em revolução – o que não será já. Outras formas seriam possíveis, mas estaria me expondo para além de termos legais.

Diogo Cardoso - poeta e mestre em Filosofia pelo IEB-USP. É autor de *Sem lugar a voz* (Dobradura, 2016) e *Paisagens e pântanos* (Baboon, 2019).

Desde já, partimos da ideia de que uma revolução está em curso. E o mais paradoxal, para alguns de nós, é que ela se torna realmente visível somente quando uma pandemia global desafia a existência humana. O meio ambiente se encontra fora de perigo. O conceito "humanidade" não. Permitimos desigualdades sociais inimagináveis. Reencenamos estruturalmente a divisão de pessoas em hierarquias. Performamos com assiduidade relações fugidias e sem lastro. E apostamos, sobretudo, nossos patrimônios num desenvolvimento insustentável. Coros de descontentes na rua já se encontram: lutam por suas memórias, por dignidade, pelo princípio universal do trabalho, pelo exercício do amor e por condições de igualdade e oportunidade. Hordas de desobedientes já acusam o golpe a um sistema com sexo, rosto e cor de pele muito específicos no topo da pirâmide. E são pouco numerosos, aliás. Bem poucos mesmo, na verdade. São aqueles, os empreendedores da uberização da vida. Resta-nos abrir bem os olhos e sintonizar os ouvidos para encontrarmos como povo as estratégias, as formas e os conteúdos para desmantelar o que se insiste em chamar de "revolução tecnológica". Revolução verdadeiramente tecnológica é aquela que colocará a humanidade de volta nos trilhos, mesmo que seja com o auxílio luxuoso de recursos como a

linguagem ou a (corp)oralidade. Seja pela ficção ou pela poesia. Seja pela escuta originária, mas jamais pela obsolescência programada. A revolução chama-nos com um grito barulhento a ouvidos de muitos, mas ainda silencioso à escuta de muitos outros. E se perdermos esse bonde agora, quanto tempo mais precisaremos para por em prática o que Fanon nos diz em "Ô meu corpo, faça sempre de mim" alguém "que questiona"?

Savina João - bacharel em Artes Cênicas pela UnB, atriz, diretora e roteirista. Roteirizou e dirigiu o curta *A Mais Forte*, selecionado para o 17° Tirana International Film Festival/Albânia, 2019. Desde 2018, na Baubo Cia Performática, dirige e atua em *Pegadas Lamacentas* e *As fraquejadas: ao ponto, sangrando ou bem passadas?*

Há alguns anos atrás reuni textos em um livro intitulado *Das contradições do Capitalismo - ou: Metralhadora de chocolate* (MOTA & MOTA, Me Parió Revolução, 2017). O livro reúne textos publicados em um blog compartilhado com Eduardo, pai das minhas filhas, e versa sobre diversos temas, mas, sobretudo, sobre as contradições que são inerentes ao Capital e sobre as "metralhadoras de chocolate" que temos usado para combater esse sistema tão cruel e desumano.

O livro é tosco: não tem um cuidado maior com revisão gramatical, por exemplo. São textos nascidos da urgência, manifestos gagos, mas contundentes, com crítica e autocrítica inclusive a nós que, preocupados em cuidar da prole, não fomos para o campo da batalha física (embora, considerando que somos pretos, pobres e favelados, há controvérsias sobre estarmos ou não, fisicamente, em campo de batalha).

Retomo o livro porque, ironicamente, ainda acredito que as lutas contra o capitalismo e o combate a seus efeitos nefastos ainda perpassa o campo da arte. É por meio dela que ainda temos a oportunidade de reorganizar esse caos e propor rumos novos, utopias que nos direcionem a um mundo melhor. Retomo também pra

reforçar que a arte salva, infelizmente, não basta: estivessem os autores africanos de língua portuguesa ocupados apenas em escrever - e não tivessem, muitos, pego em armas, Moçambique e Angola seriam, ainda hoje, colônias portuguesas.

Vamos às ruas!

Dinha - pseudônimo de Maria Nilda de Carvalho Mota, doutora em Letras pela FFLCH-USP e, atualmente, pós-doutoranda em Literatura e Sociedade pelo IEB-USP. É professora e idealizadora do selo Me Parió Revolução.

A poesia, a revolução e a resistência estão sempre juntas. Não há como escrever, mesmo no mundo "normal", sem ser antimodelo. Os dias nos convidam à falta de atenção. E a escrita poética existe em estado de urgência. Em uma pandemia, isso se aprofunda. A poesia nunca é menos necessária ao mundo. A vida é exigente. Temos que comer, dormir, amar, sonhar, escrever. A dimensão da escrita nos ajuda a narrar o que vivemos. E narrar o que vivemos, é o que nos faz humanos.

Paula Autran - doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP. É escritora, jornalista e pesquisadora. Autora de *Amor que parte* (Patuá, 2017); *Manifesto de mim mesma* (Patuá, 2014) e da peça-romance *Nos países de nomes impronunciáveis* (Patuá, 2015).

transitar

a poesia é a possibilidade. neste tempo de agora, eu me pergunto ao escrever: como sobreviver? se pararmos para pensar, morrer tem tomado outra dimensão de verbo, não é mais desses que deixamos distantes o quanto podemos do organograma cotidiano. respirar é o limiar. tememos tanto o lugar em que estamos como o que já foi e não mais será quanto também o que pode se seguir. abismo? éden? dissolução? no que mais tenho pensado? no quanto escrever é um ato de resistência. não podemos sair às ruas, nossos corpos são o torniquete deste momento. e a nossa voz? onde mora? o que pode fazer? escrever, tenho tido uma convicção cada vez mais crescente e perigosa sobre isso, escrever – lê comigo –, escrever, de novo mais do que nunca, é resistir. ao barulho que escorre das ruas. ao espirro que escapa das mãos. ao pó que ameaça a história. à sujeira que se esconde nas togas. ao absurdo que assina o país. à dor das almas acima dos números. das estatísticas. das probabilidades. de sermos. escrever é a possibilidade não só para quem escreve, mas também para quem lê e para quem não lê. para quem pega na mão dessa linha e enfrenta a imagem seguinte, o pensamento seguinte, o instante. porque

tudo isto, vejamos bem, já é memória. e revolução. quem nos guia? quem nos assola? com quem contamos? por que morremos? dizer. escutar. quiçá precisemos repensar verbos, ações, estados. volteia comigo este: escrever. compor, gravar, corresponder, rabiscar, exercer o ofício, o registro. escrever é narrar. se paramos em frente à palavra, pensemos juntos: como convivemos com "distanciamento"? como dormimos com "insuficiência respiratória"? como acordamos com "e daí"? como elaboramos o mundo? como realizar, organizar, produzir esse conhecimento? assimilar fatos, dados? compreender uma metáfora. compartilhar uma notícia. sobreviver a humanidade. a arte, seja em que formato for, a poesia é a possibilidade.

Dheyne de Souza Santos - doutoranda em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP. É poeta e mestra em Estudos Literários pela UFG.

Não apenas a ficção e a poesia, mas a arte como um todo, são a única possibilidade de nos salvar. É pela arte que pensamos o futuro, que imaginamos novos cenários, novos caminhos – políticos, filosóficos, cotidianos. Em geral, a literatura (para ficar apenas em um gênero artístico) é vista como algo não utilitário, sem serventia para a vida real. Mas é um engano: isso só faz sentido dentro da perspectiva capitalista. Mas o ser humano em si não é, em sua gênese, um produto capitalista. É a capacidade criativa e crítica que a arte contempla o que nos transportará para outro mundo – melhor, tomara.

Não parar de imaginar novos cenários, soluções para sairmos do lodaçal no qual nos encontramos, já é pura resistência, pura revolução em si. A revolução e resistência vêm da capacidade de olhar o mundo e não o aceitar como ele é, ou como uma minoria opressora quer que ele seja. Amar e fazer arte: pura revolução. Quem ama verdadeiramente o outro, a vida, sempre vai imaginar possíveis modos de se viver melhor. E imaginar é a base da arte. Tudo se fecha

Livia Deorsola - formada em jornalismo na Unesp e em Letras hispânicas na USP. É editora e tradutora, entre outros, das obras *Grinalda com amores*, **de Adolfo Bioy Casares (Globo, 2019 e** *De duas, uma*, **de Daniel Sada (Todavia, 2017).**

Lembrei imediatamente de Clarice Lispector que, como ninguém, consegue fazer uma dobra fundamental entre literatura e vida quando diz, em *A paixão segundo GH*, "viver não é relatável". Esse, me parece, é um bom lugar para pensar a ficção porque a situa em um meio-dizer. Estar nesse lugar permite abrir algumas brechas no que a urgência do real nos impõe e ler a civilização de outra perspectiva: seus limites são nosso ponto de partida e não nosso ponto de chegada. A ficção, assim, nos ajuda a pensar que os limites dados pela linguagem são também nosso ponto de partida, e que se trata menos de falta ou incompletude, e sim de transformar a ausência de palavra num vazio onde se pode arriscar algo novo. Seu meio-dizer é a possibilidade de circunscrever alguma coisa que assola nossos corpos, pensamentos, nosso tempo, sem perder de vista que há o real. Digo isso para que a ficção permaneça com seu perigo, sua equivocidade, para que ela afete o corpo e não apareça, apenas, como uma forma terapêutica para conformar os dias. A ficção inventa uma língua outra, torce a língua para que, partindo do meio-dizer, se mantenha a enunciação vibrante. Isso, mais do que relatado ou ensinado, é transmitido. Portanto, acho importante tomar a ficção como o engendramento ativo de uma possibilidade de criação, se viver não é

relatável, “terei que criar sobre a vida”, continua Clarice. É nisso, me parece, que Ailton Krenak aposta como uma ideia para adiar o fim do mundo. É bonita essa ideia de adiar, porque é fazer com que esse encontro seja empurrado para frente o máximo possível, e para tanto, é preciso inventar uma série de gambiarras no espaço e no tempo que sustentem e transmitam a vida. Nesse sentido, a ficção não resiste ao real, mas aposta que, com ele, é possível tecer outros lugares. Talvez esteja aí sua potência de revolta que mobiliza os corpos. Esse momento que vivemos é mais uma chance, a chance de contar, mais uma vez, “era uma vez...” como começam as histórias infantis, mas sobretudo aquelas que improvisamos quando não há livros a mão, essas que, mais do que fazer dormir, despertam as crianças para um interesse no mundo. Já estamos advertidos de que o final feliz é controverso, mas podemos, partindo do impossível da linguagem, arrancar desse mar de horrores alguma alegria do porvir.

Flávia Cêra - doutora em Literatura pela UFSC, coordena o Núcleo de Pesquisa sobre Psicanálise e Cultura na Escola Brasileira de Psicanálise (EBP-PR). É psicanalista, membro da Escola Brasileira de Psicanálise e da Associação Mundial de Psicanálise.

Palavra de isolação

Atravessados pelo signo da morte, pela incerteza radical e vivendo o inimaginável estamos cada um de nós convocados, talvez como nunca, aos cuidados da vida. A poeira que se acumula com impressionante agilidade e volume, a despeito da intervenção ocasional de um aspirador de pó, ou dos corpos que, confinados, entram, saem, se esbarram, se abraçam e se estranham entre os cômodos deste apartamento em São Paulo, não parecem fazer frente à enxurrada persistente de indícios da calamidade que estamos sofrendo na realidade específica do nosso país, mas não só. Teto, chão e paredes ruidosas fazem casco a céu aberto para aqueles que podem seguir em trabalho de casa. Enquanto pessoas em hospitais relatam a convalescência avassaladora de corpos por uma partícula invisível e de ininteligível funcionamento, Miguel cai seguidas e ininterruptas vezes de um 9° andar, João Pedro é morto ao redor do Globo, os golpes de estado na América Latina se perpetuam em compulsiva repetição. A realidade se apresenta mais impensável do que as mais impensáveis construções ficcionais. A TRAMA que nos vemos enodados parece tão ou mais improvável que qualquer artifício já inventado. Contra a realidade dos fatos incontornáveis, a negação e as

fakenews seguem a contorcer a verdade e a multiplicar a violência. A poesia parece poder cavar uma PAUSA, um silêncio, uma suspensão. Um movimento raro no frenético e paralisado mundo da pandemia. Frente a crueza do desamparo da frágil vida humana, um encontro com a poesia abre o tempo para cozer algo para fora da série bárbara. Alargar o tempo diante do abismo, despistar aquilo que nos espreita, espreitar nossas tormentas, faz talvez vislumbrar o FIAPO de palavra que resiste e insiste em pulsar vivo. Além de lavar as mãos, medir as distâncias dos corpos, avaliar leigamente sintomas clínicos próprios e dos próximos, lavar compras, apoiar, incentivar, contribuir, vibrar pelas pessoas que estão com seus corpos e trabalhos nas trincheiras da pandemia e do fascismo, desse confinamento lembra-se também que de palavras pulsa o corpo humano. Poder articular as artimanhas das palavras nos mantém no insólito terreno em que se pode respirar e olhar para a sobriedade da realidade quase que ao mesmo tempo. Ao menos entre uma respiração e a seguinte. E assim por diante.

Roberta Bechara Ventura - bacharel em Ciências Sociais na USP e em Fonoaudiologia pela FMU. É fonoaudióloga

clínica; aluna do curso Clínica Psicanalítica Conflito e Sintoma do Instituto Sedes Sapientiae. Atualmente, é membro associado da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia.

Pandemônio cinzento

A possibilidade de criar realidades ou sonhar futuros caracteriza a humanidade. O ato de caminhar pelo espaço propicia a criação e o sonho. Os privilegiados da pandemia puderam ficar em casa. Os desprivilegiados foram obrigados a continuar se movimentando pela cidade, como reflexo de sua extenuante rotina do trabalho. Ao medo de morrer pela mão dos policiais defensores das propriedades privadas dos homens brancos, somou-se o medo de morrer pelo invisível, pelo novo coronavírus em suas mutações brasileiras.

Vivendo na cidade, a proibição mais dura é aquela que não nos permite encontrar. A circunscrição à cidade-megalópole se tornou um aprisionamento pelo cinza, um abafamento pelos arranha-céus, uma visão reticulada a partir de varandas protegidas. Fica evidente que ver bustos em telas digitais não sacia nossa porção gregária. Os encontros virtuais são simulacros de realidade. Sentimos falta não apenas do movimento pela cidade, mas do mover-se em direção ao outro. Um outro que podemos olhar verdadeiramente nos olhos. Um outro a quem podemos saudar de corpo inteiro. O isolamento nos tira a integridade. E as instituições continuam

tentando nos convencer de que o digital pode ser íntegro. Não pode. Ele é apenas aliado da inteireza que nos faz humanos. Ele não é seu substituto.

A maior universidade brasileira resolveu fingir normalidade e anunciar que tudo continuaria à distância. *A USP não pode parar*. Precisamos continuar a formar alunos. Não há tempo de ver quem pode, quem quer, quem está vivo. A universidade não está aqui para dar o tempo necessário ao pensar. Ouvir a comunidade acadêmica dá trabalho, é melhor que poucos e sábios homens brancos de ternos cinzentos se reúnam e decidam por todos. Obedecer ao homem branco estadual é a ordem. Para eles, não é, nem nunca foi, tempo de revolução.

Engendrar a revolução e escancarar a resistência fechados em casa nos levou a produzir pontual e sistematicamente sons metálicos em janelas. Algumas foram atingidas por balas também metálicas. Houve o encontro dos medos da morte: o da morte pela bala fascista e o da morte pelo vírus invisível. E os negros, além desses medos, continuaram sentindo seu medo cotidiano e familiar de morrer simplesmente por serem negros.

A única revolução possível é aquela liderada pela periferia, pelas trabalhadoras e pelos trabalhadores, muitos deles uberizados. A derrocada do genocida que está no poder só poderá vir do clamor popular. A democracia liberal e burguesa em que nos metemos não pode mais ser nosso objetivo.

O pandemônio é lugar de risco em tempos pandêmicos, mas sonhar com a capital de Satã pode nos trazer infernais ideias sobre sua destruição.

Vanessa Martins do Monte - mestra e doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela USP. É docente na FFLCH-USP e coordenadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa (NEHiLP) e do Projeto M.A.P. (Mulheres na América Portuguesa. É mãe e tem dois enteados.

Vieira Itamar Cruz Braga Ivan Willians Lisboa Ivana Alves da Silva Ivaneide Silva Pereira Santa Barbara Ivanildes Marinho Batista Gomes Ivanildo Nogueira da Silva Ivens Rodrigues da Costa Ivo Maciel Diniz Ivo Tavares Ferreira Ivone Melo Ivonne Hunter Silva Ivor Demétrio Fossatti Ivson Carlos Vieira Iza Eleuza de Castro Silva Izaac de Souza Tavares Izabella Cortesini Izaias Lopes Cabral Izaias Wariss de Aguiar Izidio Jose Campina Neto Izolina Gonçalves dos Santos Jaci da Silva Belarmino Jacinto Vicente da Silva Jacir José Ferrarezi Jack Fernandes dos Santos Jackson da Silva Araújo Jacob Borenstein Jacqueline Hernandes Jacy Muniz de Souza Jacyra Pereira da Costa Goes Jadiel Reis e Silva Filho Jaime Natalício da Silva Jaime Sousa da Silva Jaime Takeo Matsumoto Jair Silva Ribeiro Jairo César Bezerra Jalbas Vitorio Cavalcante Janaína Silva do Nascimento Nicacio Jandyr Gomes Moreira Janete Bráulio de Souza Janete Eugênio da Silva Janete Oliveira Pessoa Janieire Pires Felipe Jânio Gomes da Rocha Jaqueline dos Santos Javier Guzman Heredia Jávier Martins de Oliveira Jean Carlos da Cruz Silva Jean Lombard Jeferson da Silva Rezende Jefferson Alves Jefferson Moncherino Jeová Carmo da Silva Jeová Xavier Rodrigues Palheta Jerlan Santos Jeruza Valença Barros Jesuíno Andrade de Brito Joana Constância de Oliveira Joana D'Arc Guimarães de Oliveira Joana de Sousa Reis Joana Lemos da Silva Joana Maria Silveira Joana Maria Sousa Coelho João Alves da Rocha João Alves dos Santos João Barbosa Neto João Barreto Bentes João Batista Bueno Filho João Batista da Silva João Batista Gama João Batista Ramos de Freitas João Batista Rocha João Batista Sales Sampaio Neto João Bosco Gaião de Queiroz João Bueno da Silva João Carlos Santos João Celso Zilio João Coelho Santana João Correia Vilella João da Silva Barros João de Lima João Diogo de Sales Moreira João dos Santos João Eduardo Vasconcelos Azevedo João Elisio Fonseca João Ernando Pinheiro Maia João Ernesto Mufalo João Evangelista Maia João Evangelista Ribeiro Filho João Francisco Arruda Silveira João Francisco de Melo João Gadelha da Costa Neto João Gerson Monteiro Alves João Gilberto dos Santos João Gomes Filho Joao Henrique Hoshter Nascimento João Jacob Nahum João José da Silva João José Gomes de Barros João José Hespanhol João Lucio Duarte João Luis Buarque de Gusmão João Luiz Alvarenga de Matos João Manoel Serri João Maria Bezerra de Souza João Nunes da Silva João Pereira da Silva João Rodrigues Neto João Rodrigues Souza João Santiago de Oliveira João Saraiva Monteiro João Soares Pinheiro Neto João Soares Pinto João Tavares João Teodósio da Cunha João Thony Fuly Joaquim Cardoso Joaquim Dutra Joaquim Gonçalves Paiva Júnior Joaquim Lizardo de Souza Joaquim Lopes da Silva Joaquim Pereira Neto Joaquim Siqueira Neto Joberto Anivanir Martins Coelho Joceli Dias Nunes Jocelina Silva Santos Jocival Marchiori Joel Andrade da Silva Joel Pereira de Alcântara Joel Primo Joel Raymundo Gomes Neto Joelma Pita Coelho Joílson da Encarnação Silva Joílson Silva de Medeiros Jony Henrique Garcia Jorge Alexandre da Silva Jorge Cravo da Silva Jorge Edson Castro Jorge Eli Pinto dos Santos Jorge Gomes Gonçalves Jorge Leão Tiziano Jorge Luiz Domingos Jorge Luíz Logello de Lima Jorge Luiz Vieira do Nascimento Jorge Manuel Ferreira Moreno Jorge Miguel Rodrigues Jorge Permaguani Valinha Jorge Saraiva Cardoso Jorléia da Silva Santos José Adalberto Ribeiro Soares José Alberto Ferreira José Alfredo Barros Vogas José Altamiro Almeida de Souza José Alves Coelho José Alves Filho José Alves Sampaio José Angelo Ribeiro Figueiredo José Antônio de Oliveira José Antônio Duarte Baptista José Antunes de Carvalho José Aparecido Amorim José Aparecido de Lima José Aparecido Linhares José Armando Louzada Leite José Arteiro Soares Rodrigues José Augusto de Souza José Augusto Nascimento Silva José Barboza da Silva José Bearari José Bráulio Sousa Ayres José Candido Ferreira Filho José Carlos da Silva José Carlos de Carvalho Teles José Carlos de Vasconcelos José Carlos Marcos dos Santos José Carlos Pereira Novis José Carlos Vargas de Oliveira José Castanha José Casturino Ferreira da Silva José Cavalcanti de Barros José Caxias José Cícero da Silva José Cícero da Silva José Cícero Nogueira José Cirilo dos Santos José Claudino da Silva Filho José Cláudio Ribeiro de Lima José Claudio Rodrigues Ferreira José Clenildo de Sousa Lopes José Cordeiro de Farias José Coriolando Beraldo José da Cruz Magalhães José Darci de Figueiredo José de Assis Agra Alves Jose de Oliveira Marques José de Ribamar Guedes dos Santos José de Sena José de Souza Lucena José Dejair de carvalho José Dias Palitot Junior José Djalma Vieira Amazonas José do Carmo Moraes Cardozo José Domingos da Silva Júnior José Donisete Xavier José Duarte da Costa José Edivaldo da Costa José Edson da Silva Junior José Eduardo Jesus e Oliveira José Edvaldo da Silva José Eronildo Alves Xavier José Estelito de Assunção Pires José Eugênio Vitor Filho José Felix Filho José Fernandes Cândido de Souza José Fernandes Souza José Fernando Pamplona Gomes José Ferreira Cambraia José Ferreira de Sousa José Francisco de Paula José Francisco Marques Neto José Germano Pereira José Gomes de Moura José Gonçalo de Araújo José Gonzaga Bezerra José Guilherme Henriques dos Santos José Henrique da Silva José Herculano da Silva José Hugo de Oliveira Alvim José Irandir Alves da Silva José Isaías Ferreira Caxias José Ivan Martins Guedes José Ivan Rodrigues de Lima Jose Josafá Rodrigues José Ladislau Filho José Leonardo Francez José Lima Cunha José Lionor Pereira José Lopes da Silva José Lopes de Oliveira José Lúcio dos Santos Bernardino José Luis Mota José Luiz da Silva José Luiz de Andrade Armigliato José Luiz Souza José Marcelino Nunes da Silva Jr. José Marcelino Nunes da Silva Júnior José Maria Brito José Mauri Freire José Mauro Brochado José Maximiano Duarte Neto José Mesquita Melo José Nelson Marsola José Nemem Jereissati Netto José Neris de Oliveira José Oliveira de Sousa José Onofre Reis do Nascimento José Orlando Gomes José Otávio Pacheco Teobaldo José Paula de Oliveira José Paulo Gomes José Paulo Gomes Ribeiro José Pedro Rossetti José Peinhopf José Pereira da Silva José Pereira Filho José Pereira Marinho José Pereira Mendes José Pereira Sales José Péricles Gomes Lopes José Pinheiro da Silva José Pinho Pereira José Pinto de Miranda José Plácido José Quelho de Souza José Raimundo Barauna Cardoso José Raimundo de Jesus dos Santos José Raimundo Nunes Lima José Raimundo Vieira Magalhães José Renato Pires do Nascimento José Renato Pires Nascimento José Ribamar Berredo Urbano José Ribamar Oliveira Silva José Ribamar Paixão Santos José Ribamar Pinto José Ribamar Pontes José Ribamar Ribeiro dos Santos José Ricardo Barbosa Rodrigues José Ricardo de Jesus Aguiar José Rinaldo Coelho Pereira José Roberto C. Iglesias José Roberto de Castro José Roberto de Souza José Roberto Ruz Requena José Roberto Sousa de Oliveira José Rodrigues Soares de Oliveira José Romélio Brasil Ribeiro José Romildo Nogueira da Silva José Ronaldo Menezes José Ronaldo Xavier Costa José Severino Luiz José Sinval de Carvalho Lima José Soares da Silva José Tadeu Tardochi José Tarcísio Rodrigues Mendonça José Valdir da Silva José Valdivino do Nascimento José Valiente José Vanderlei Bonanho José Vieira José Vieira Primo José Virgílio de Ornelas Freitas José Welington Barroso Carneiro José Wilson dos Santos Joseci Pereira de Andrade Josefa Dantas de Souza Josefa Maria de Jesus Mendes Josefa São Pedro Pinto Joselice Guimarães dos Santos Joselito Bomfim de Lima Joselito Nascimento dos Santos Josemar José de Lima Josenildo Medeiros da Silva Josenildo Mendes de Sousa Josias Batista Josias Luiz Pinto Moreira Josil Araujo Costa Josimar Arêas Barbosa Josinaldo Mendonça Josival Ferreira dos Santos Josué Dias de Alencar Jovita Rosa dos Santos Juan Beltran Gonzalez Silva Juana Naranjo Gallart Juann Carlos Gonçalves Cardoso Juarez Queiroz de Lima Julcivan de Araújo Silva Júlia da Silva Santos Julia Ferreira Neta da Silva Julia Maria Félix Nogueira Julia Nietto Parra Julia Silva dos Santos Juliana Amorim Marques Juliana Musse Chen Juliana Soares Juliano Élcio Fiori de Oliveira Juliano Reis Apolinario Julio Cesar de Oliveira Júlio César Mendes Silva Julio da Cunha Venâncio Júlio Ferreira da Silva Júlio Marinho da Silva Júlio Newton dos Santos Salgueiro Juraci Araujo Pinheiro Júnior Juraci da Silva Braga Juraci de Oliveira Nunes Juracy Dolacio Mendes Juscelino Costa Sousa Jussara Martins de Oliveira Neves Justino Borges Pinheiro Juvenal Pinheiro Teixeira Juvito Batalha Lucas Karollyne Mendes Ramos da Silva Souza Katia Cileni Maciel da Luz Kátia de Carvalho Martins Kátia Maria Martins de Oliveira Carvalho Kazuyoshi Wada Kleber Marques Paiva Kleyton Batista Gomes Laelia Ednaci Batista Laércio Antônio de Rosa Laerte Nazareno de Oliveira Quemel Landir Adriano Larissa Correia Larissa Tarouco Mello Lauane Monteiro Gentil Laudeâny Aparecida de Bueno Brandão Laudelina Fonseca Dias Laudenir Soares de Mello Pedrosa Laura da Conceição Cepa Laura da Silva Pinto Laura Fontani Machado Lauro Romano Lázaro Gomes de Moraes Neto Lazinha Targas Léa de Castro Oliveira Leandro Jorge Lima Del Aguila Leandro Oppedisano Avella Leandro Santana da Silva Leandro Santos de Oliveira Leda Annunciata Torloni Lêda Grafanassi Tranjan Leida Netto de Albuquerque Leila Maria da Silva Lelia Nazaret Xavier Lenira Machado Pereira Lenira Sales de Azevedo e Silva Lenita Maria Santhiago do Nascimento Leonaldo de Oliveira Lima Leonardo Farley Leonardo Ferreira de Lima Leonardo Montoril Oliveira Leonardo Ribeiro de Lima Leoni Barbosa Pereira Leonilia da Costa Araújo Monte Leonor da Silva Almeida Leonor Mota dos Santos Leontina da Conceição Pedro Moia Letícia Lins de Andrade Lia Tulmann Líbero Orsi Licurgo Alves Ferreira Neto Lidia Maria Constâncio Pagadigoria Lidiane Vieira Frazão Lídio José da Silva Lígia Tavares da Silva Lincon Luis Teixeira Gonzaga Lindalva da Silva Pinheiro Lindalva de Sousa Moura Lindaura de Oliveira Lindinete Ferreira da Silva Lindomar Lucena Lima Lindomar Marques Viana Lino Rodrigues

resenhas

o retrato de um corpo negro

RESENHA DE *UM CORPO NEGRO* (2019), DE LUBI PRATES

Patrícia de Paula Aniceto[1]

Publicada inicialmente em 2018 e tendo sua segunda edição em 2019, a obra *Um corpo negro* (2019), da paulista Lubi Prates, chancela o fazer literário da escritora negra na poesia afro-brasileira contemporânea. É perceptível a construção de um devir próprio que inaugura a representação e a figuração do corpo do sujeito lírico dos poemas que compõem a referida obra. Ao levarmos em conta a apresentação da autora, percebemos um ponto de encontro entre Prates e a voz lírica, como ela mesma afirma: "que fique aqui o retrato deste corpo, meu corpo negro, atual, no mundo" (PRATES, 2019, p. 11). Como podemos perceber, mais do que apresentar os reflexos da realidade, na obra em questão, Prates a define como sendo o retrato de seu próprio corpo. Notadamente, estamos diante do desapego da tradição que distanciava o autor do objeto artístico. Aqui, pelo contrário, há uma aproximação entre as vozes autoral e lírica que, sem dúvida, conferem ao texto um caráter confessional, memorialístico e, ao mesmo tempo, híbrido.

Apesar de, no primeiro parágrafo, indicarmos a presença da sombra de Prates na voz lírica, há um possível distanciamento a ser notado na obra em questão. Com isso, a provável experiência particular da autora passa, então, a ser associada a outros corpos coletivos de enunciação. Sobre esse aspecto, não podemos nos esquecer de que o fazer literário de Lubi Prates demanda uma denúncia demasiadamente coletiva e que provoca, mobiliza, impacta e anima outros corpos negros, bem como suscita o leitor a refletir sobre o passado e o presente do sujeito lírico. Desse modo, da perspectiva de recepção da obra, percebemos que a autora tenciona o leitor a revisar a história construída sob a égide da escravidão, subjugação e destruição cultural do grupo étnico negro.

---

1 Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), bolsista PBPG da UFJF. Mestre em Letras: Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Graduada em Letras: Português/Inglês pelo (CES/JF). E-mail: patricianiceto@yahoo.com.br

A partir de um processo de desconstrução e ruptura com a tradição literária em prol de um devir intrínseco à literatura contemporânea, Prates opta por uma escrita bastante subversiva ao criar estratégias de resistência às dominações do poder sobre o corpo negro da voz lírica. Logo, resistir implica na luta pela (re)existência, ou ainda, pela sobrevivência que, dessa maneira, incita o sujeito lírico a impedir o aniquilamento da sua própria vida:

> se me arrancaram pela raiz
> força uma cartografia
> desejando a terra
> pois sobraram as sementes (PRATES, 2019, p. 25).

No poema "mátria e/ou terra mãe", o sujeito lírico demonstra um conflito identitário e geográfico no que diz respeito à pátria em que nasceu. Mais adiante, em "como chamar de", é possível percebermos a crítica construída nos versos em que esse incômodo é revelado:

> como chamar de
> pátria
>
> o lugar onde nasci
> se parir é uma
> possibilidade apenas feminina e
>
> pátria traz essa imagem
> masculina & país traz essa
> imagem masculina & o próprio
> pai em si
> [...]
> mãe não cabe numa pátria (PRATES, 2019, p. 21-22).

Em "não foi um cruzeiro", sustentando a mesma postura crítica anterior, Prates apresenta uma sequência de elementos valorosos que constituem a identidade do eu-lírico e que foram esquecidas no navio. Convém mencionarmos que o poema "se me arrancaram pela raiz" fundamenta o poema anterior e reconstitui os acontecimentos conflitantes baseados na

denúncia que o eu-lírico faz por ter sido arrancado brutalmente pela raiz de sua própria terra. A resposta às atrocidades, sem dúvida, equivale ao anseio de resistência da voz enunciadora: "se me arrancaram pela raiz / forço uma cartografia / desejando a terra / pois sobraram as sementes" (PRATES, 2019, p. 25).

Em face desses acontecimentos, a memória individual e coletiva é ameaçada e condenada ao esquecimento. Todavia, o sujeito abriga os traços dessa memória em seu próprio corpo. Ademais, ela funciona como um instrumento consolador e ao mesmo tempo alentador, que motiva o sujeito desses poemas a criar subterfúgios para que ele não perca de vista seu passado e os elementos constitutivos da sua identidade.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari, a desterritorialização não se faz sozinha (2012, p. 45). Nesse sentido, verificamos que ela "relaciona-se com uma recusa em reconhecer ou uma dificuldade em definir o novo tipo de território, muito mais múltiplo e descontínuo, que está surgindo" (COSTA, 2007, p. 143). Assim sendo, observamos que tal assertiva pode ser confirmada, nos versos a seguir:

> se me arrancaram pela raiz
> força uma cartografia
> desejando a terra
>
> porque os mares já me falaram absurdos
> sendo apenas o caminho:
> jamais alguma pista de destino (PRATES, 2019, p. 25).

Entretanto, observamos que, diante da possibilidade de construção de um novo território, em "para este país", a voz lírica revela que ainda que trouxesse os elementos constitutivos do seu passado cultural, ainda assim, "só veriam / meu corpo/ um corpo/ negro" (PRATES, 2019, p. 27).

Diante do exposto, evidentemente, tal sujeito revela uma dificuldade e um estranhamento nessa fase de adaptação no novo território e, consequentemente, denuncia a violência que certamente ameaça, fere e viola seu corpo e sua identidade cultural. Em "diversas teorias", ao direcionar seus olhos sobre seu próprio corpo, a voz lírica observa que ele

"é formado / por violências", e questiona em várias estrofes, ainda que sem resposta, "quando / um corpo negro / está completo?" (PRATES, 2019, p. 62). Nessa mesma direção, em "perdi seu corpo negro", Prates demonstra uma relação de afetividade e de alteridade com o Outro que também possui o corpo negro e que foi vítima de violência por ter uma etnia diferente. Num tom nostálgico que demarca os últimos versos do poema, ela se inclui nesse contexto e declara: "e seu corpo negro / poderia ser meu corpo / negro" (PRATES, 2019, p. 76).

Significamente, cabe ressaltarmos que o genocídio e o memoricídio se constituem como sendo a razão desse processo que culminou na eliminação e na obstaculização do grupo étnico do eu-lírico e, principalmente, na diáspora. Reiterando a questão da territorializaçao, realçamos que Lubi Prates tem o cuidado de apresentar todo esse movimento de dispersão e de separação que é construído desde a memória do navio no mar, perpassando pela travessia e finalizando com a chegada que é marcada por sua presença no território e, coincidentemente, pela ausência da apropriação geográfica que é facilmente identificável quando o sujeito lírico se sente estrangeiro e exilado em sua nova terra. Isto podemos perceber em "condição: imigrante", único poema traduzido para o espanhol, pela autora, e para o catalão, francês e inglês por outros tradutores. Em vista disso, a experiência de mobilidade do imigrante pode ser entendida como uma prática da desterritorialização. Por conseguinte, diante dos aspectos observados, a tradução do referido poema em diferentes línguas sugere o processo de transição do sujeito lírico por outras culturas e legitima, portanto, o reflexo da duplicidade do sentimento de não pertencimento da voz lírica.

Estruturalmente, *Um corpo negro* esboça e reconstitui os conflitos e as fraturas advindas do processo de distanciamento e entrecruzamento das nações que dilaceram o sujeito lírico: "demorará séculos milênios / para alcançarmos a distância existente / entre África e América Latina" (PRATES, 2019, p. 73). Não nos surpreende, portanto, que esse sujeito se identifique muito mais com a África do que com a América Latina. Cremos que isso pode ser verificado quando o eu lírico declara: "minha pele não é casca / é um mapa: onde África ocupa / todos os espaços" (PRATES, 2019, p. 53). De certo modo, esse processo de ubiquidade da África estabelece a relação com o corpo e com a identidade da voz enunciadora que carrega em

suas costas a história e a memória contra uma possível ameaça de esquecimento. Por essa razão e por meio do uso de recursos poéticos, essa feição que Lubi Prates demonstra relativa à evocação da memória contrastando-a com o presente, consiste, mais ainda, numa tentativa de resistência contra o próprio esquecimento do passado cujos vestígios estão presentes em seu próprio corpo ou em *Um corpo negro*.

referências

COSTA, Rogério Haesbaert da. *O mito da desterritorialização*: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira. Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2012. v. 3.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. São Paulo: Nosotros, 2019.

hoje tem fumus boni iuris em chã: as vantagens de ser fluvial

RESENHA DE *CHÃ* (2018), DE ENOO MIRANDA

Vinicius Gomes Pascoal[1]

A menor distância entre quaisquer dois pontos é um poeta. Neste breve texto resiste uma tentativa de demonstrar como o poeta Enoo [Vinicius Bastista de] Miranda utiliza a metáfora do rio para a escrita de sua obra, *Chã* (2018).

Para tal efeito, utiliza-se *enoo* enquanto trocadilho etimológico existente no nome do autor de *Chã*. O rio Enns dá origem ao nome Enoo, em língua portuguesa. Esse rio nasce a 1.800 pés acima do mar. Se espalha por 518 mil metros de caminhada. Nasce pelo oeste Suíço de são Maurício. Passa imigrante pela Áustria. E por fim, chega na Alemanha.

Nesse trajeto de refugiado a única certeza é que a água sempre encontrará um caminho. É a descoberta de saber por onde a vida vai continuar.

A chave de leitura de *Chã* acontece pela compreensão da Zona da Mata Norte pernambucana. A cidade de Nazaré da Mata tem um décimo da extensão total do rio Enns que inspira o fluxo deste livro de poema. Na rota de aproximadamente 65km entre Recife e a Zona da Mata Norte, enquanto participante das sessões do Cineclube Azouganda e dos afetos vespertinos à sombra e calmaria do Espaço Mauro Mota entre 2009 e 2013, o escritor pesquisou a fúria sertaneja de Faulkner e Guimarães Rosa muito antes do advento *Bacurau* tomar os círculos de conversa. Hoje, o autor coordena o Cineclube Tela da Mata em paralelo às atividades de docência e produção cultural da cadeia do Livro Leitura Literatura e Bibliotecas por trás da aparelhagem de maçã retroiluminada por Steve Jobs e Tim Cook.

Pelas páginas de *Chã* o leitor vai encontrar um Enoo Flegetonte, que em águas flamejantes caminha pelas profundezas de Nazaré da Mata,

1 Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (2015). Atualmente é tradutor freelancer na APPEN, pesquisador no NELI-UFPE & WYDEN, além de professor convidado no Programa de Pós-graduação em língua inglesa da Universidade de Pernambuco – UPE e no Programa de Pós-graduação em Literatura da Faculdade Frassinetti do Recife – FAFIRE. E-mail: vinicius.pascoal@icloud.com

Paudalho, Itambé, Goiana, e por onde mais se espalhar a BR 408. Essa correnteza dos versos vai lentamente, página por página, punindo e cozinhando em sangue fervente aqueles que cometeram crimes de violência contra seus pares. Assassinos, tiranos, capatazes, milicianos, empreiteiros, cimenteiros, políticos, vigilantes de usineiros, senhores de engenho com suas arquiteturas patronais de privilégios e trocas de favores. Todos esses vão sendo afogados nominalmente, ficando submersos na profundeza de violência e sofrimento que causaram.

INALAÇÃO
labaredas mascam
as margens da BR 408

e o fogo fura a cor do céu
em brasa

lusco-fosco
pós-apocalíptico

quisera fosse solstício de inverno
dia de São João Batista
sobrenome do meu avô

e as águas do Jordão jorrassem
sem parar
para lavar os pés
de que lavra o eito
desde tenro leito
e devorar cabeças
de capatazes em motocicletas
que ainda não foram
decapitados
pela jihad raivosa
de pomposos califas caminhando
sobre o mármore negro de fuligem

enquanto o panteão incendiário da mata

assiste Vishnu adormecer
no seio de Zumbi.
MIRANDA (2018, p. 38-39).

De versos amolados, *Chã* apresenta um Enoo Lete & Estige de hipertrofia muscular às causas sociais e sobretudo leitor dos versos de Mauro Mota e de Oscar Brandão da Rocha, seus conterrâneos da literatura. Nesses versos honrados do mundo idílico transbordam a alegria e afetividade que pululam as questões cotidianas da Zona da Mata Norte. Supõe-se nesta resenha que tais diálogos sejam fruto de uma provável sinergia do combate entre os versos de Mota, de Brandão de Rocha e dos versos contidos em *Chã*, como se perguntassem:

— De onde vem essa chuva trazida na ventania?

— Que rosas fez abrir? Que cabelos molhou?

— Deus te salve, princesa da Mata, com teus campos virentes em flor; Nossas almas cantando, arrebata, manda dos céus nossos cantos de amor.

Para um momento de contemplação coletiva que mais parece um encontro das águas ácidas do texto com um oceano cheio de "Perfume":

[...] sem vandalismo é o caralho
e é provável que belzebu
tenha tatuado no peito
durante uma sessão da Universal:
gentileza gera gentileza

Mais amor por favor é pixo-poemeto
de elite branca alternativa
que nunca
levou baculejo
da polícia militar

o caminho
é mais ódio
sem pedir licença
e tem ódio aqui em

cada esquina
do país em que
pinho sol é
artefato bélico
ao sol a pino,
ativista vira
terrorista e Activia
virá
a
ser
café da manhã.
MIRANDA (2018, p. 45).

Essa doçura hipnotizante do mel de engenho, das rapaduras, do alfenim e canaviais da economia sucroalcooleira deve ser *muy* acolhedora nas Torres e Casas e Fortes do Pernambuco holandês escravagista, ou quem sabe talvez, em sua versão recheada de reformas neoliberais do capital financeiro contemplado por arranha-céus na Zona Sul. Esse gosto da Mata Norte também estoura os carburadores dos veículos que carrega trabalho humano em forma de gado para o poeta conjurar enquanto "transfusão *off road* de vermelho sangue em etanol" (MIRANDA, 2018, p.40).

Quando a essência de um Enoo, a forma da água, decide parar sua jornada, então se autoproclama aquífero. É sinalizado o desejo de ficar, para armazenar, reter, ceder, e um dia quem sabe partir. Nesse sentido, *Chã* parece um aquífero Guarani. Quando um Enoo decide seguir, logo se autoproclama Enoo Alísios. Diferente de um sufrágio universal, ao poeta a autodeclaração é a diplomação de sua chefia executiva estética, devendo assumir a missão de flutuar e provocar chuvas enquanto sopra de nordeste a sudoeste.

Esse brevíssimo apontamento que alcança leitores e leitoras pede permuta da função de leito para tornar-se margem esquerda do Enoo Tracunhaém que andou sobre o corpo pelo córrego Morojó, pelos Karamázov, Pacha Mama, pela imagem em movimento em *Trainspotting*, ou perto da escolha tropical feita por Bela Lugosi para gozar sua aposentadoria vampírica; Ainda sobre as vantagens de ser corrente fluvial, resta-nos outrora visita em *Tel Aviv* em busca de Tony Blair e quem sabe uma contaminação por ebola.

Quem se dedicou ao estudo de Faulkner e Rosa sabe que o Enoo Missisipi só se esgota depois de passar por três níveis: o alto, o médio e o baixo. O caminho desse poeta flutuante, sem credenciamento nos círculos armoriais, listas de influências, academicismos, clubes recreativos de escrita criativa ou passaporte oriundo de um sacro Pernambuco edificado em legado e laços sanguíneos, imprime a possibilidade de um caminhar sem tempo.

O rio de Enoo Miranda se chama *Chã*, e carrega consigo as vozes, lutas e memórias de um povo que insiste em se rebelar. São essas rebeldias que aclamam a obra enquanto vencedora do 5° prêmio Pernambuco de Literatura[2] e publicado pela CEPE – Companhia Editora de Pernambuco. Outras produções do escritor também podem ser encontradas em *Inquebrável: Estelita pra cima* (2014) e *Coletânea 1* (2015), da Mariposa Cartonera e Livrinho de Papel Finíssimo, respectivamente.

referências

MIRANDA, Enoo. *Chã*. Recife: CEPE, 2018.

_____. *Inquebrável: Estelita para cima*. Recife: Mariposa Cartonera, 2014.

_____. *Coletânea 1*. Recife: Livrinho de Papel finíssimo, 2015.

2 Em sua VI edição o Prêmio Pernambuco de Literatura foi renomeado para Prêmio Hermilo Borba Filho de Literatura.

um concerto para muitas vozes / e uma resenha a quatro mãos / em diálogo

RESENHA DE *CANÇÃO DE AMOR PARA JOÃO GILBERTO NOLL* (2019), DE LUIS ALBERTO BRANDÃO

Juliana Caldas[1]

Thiago H. Fernandes[2]

[Nota de abertura: esta resenha é antes um diálogo entre os editores-leitores-autores que a partir da repercussão do livro de Luis Alberto Brandão em suas subjetividades encontraram formas particulares de dizer sobre o livro. Inspirados pelo procedimento de cena aberta e *in progress* de *Canção*, decidiram apagar as marcas de autoria e embaralhar suas vozes resultando em uma resenha-conversa encenada no texto que segue]

*

Uma canção é um som. Antes mesmo de ser texto, ela é a emissão de algo que se pode ouvir e encantar. *Canção de amor para João Gilberto Noll*, de Luis Alberto Brandão, editado pela Relicário Edições em 2019, evoca essa forma entre a música e a literatura, que transborda o suporte do livro e das letras impressas no papel para ocupar uma espécie de concha acústica em que o texto performa e reatualiza a voz de João Gilberto Noll e daqueles que com ele ou a partir dele entoam suas próprias partituras para o encontro.

---

1 Professora, artista-pesquisadora e editora, atualmente, é doutoranda em Literatura brasileira pela Universidade de São Paulo com tese sobre a performatividade na poesia contemporânea. No mestrado pesquisou as relações entre artes plásticas e literatura a partir de um diálogo entre Hilda Hilst e Lygia Clark. E-mail: jubscaldas@gmail.com.

2 Professor assistente de literatura na Universidade estadual do Piauí (UESPI). Mestre e doutorando em Literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. E-mail: thiagohfernandesp@gmail.com.

*

Caberia perguntar: do que se fala então quando se trata do livro de Brandão? A pergunta ressoa o apontamento de seu proponente, ou seja, de a publicação constar num todo a que se atribui uma noção expandida de obra (2019, p. 213). É na seção de nome "Interlúdio" que Brandão nos situa nesta narrativa maior que transcende a matéria do livro editado; aparente ponta final de um projeto que, situado na instância acadêmica, se desdobrou enquanto ideia e simultaneamente enquanto práticas no espaço público e extra universitário. Diz-se aparente ponto final, pois, a interrogação que marca esta resenha pode ser entendida ainda como uma reverberação contida nesse arco expandido da obra resenhada.

*

Como um livro para ser tocado – em seu duplo sentido: ouvido e tateado –, *Canção de amor para João Gilberto Noll* é dividido em nove seções, sendo a segunda, "Participações especiais", a mais extensa e na qual Brandão parece trazer à cena um concerto de recortes, vozes e enquadramentos que montam um Noll multidimensional e multissensorial, posto que inapreensível numa perspectiva única, bidimensional ou definitiva. Transitam nesse palco com o escritor gaúcho autores-performers como Sérgio Sant´Anna, Luci Collin, Julia Panadés, Tarso de Melo, Ana Martins Marques, Ricardo Aleixo, Bruna Kalil Othero, entre outros, que, além de construírem o imaginário deles em torno de João Gilberto Noll, configuram-se também corpos em cena no movimento da literatura brasileira contemporânea. Ou seja, a participação de cada um deles no livro compõe duetos particulares como resultados de um encontro peculiar e exclusivo.

Em desfile de gêneros e textualidades, texturas e sonoridades, a *Canção* se apresenta sob o estilo de crônica, diário, conto, poesia, roteiro cinematográfico, cena de performance, fotomontagem, e-mail, conferência, memorial, entrevista etc., dando-nos o tom de que, se há muitas maneiras para falar de Noll, nenhuma delas sozinha é suficiente para abarcar sua face prismática e sua vida de escritor como "sujeito que está à procura"

(2019, p. 196). Não à toa, a certa altura, mais para o final do concerto de *Canção*, Luis Alberto Brandão revela justamente que ela

> [...] venha sendo experimentada como obra em transformação, como um ritual livre, um jogo em que as regras podem ser negociadas entre os jogadores, com retificações e incorporações de ideias e materiais, com a constante abertura de rumos [...] (2019, p. 213).

Assim, o caráter processual do trabalho – desde sua idealização até todas as leituras que o reencenam a cada momento – se coloca enquanto condição primeira para sua existência. Essa característica processual do livro configura-se um convite em aberto e anula uma direção única para a leitura que contemple todos os textos ali presentes.

*

Mirado em panorâmica, persiste a indelével marca de um *work in progress*, como também é sugerido por Brandão (2019, p. 212); ou seja, um trabalho que não apaga a memória de seu fazer. A mesma memória do processo que Theodor Adorno pontuou quanto ao ensaio, também as artes da cena nos fizeram íntimos. Por certo, o híbrido em que se conforma *Canção de amor* comunga junto a essas potências, a do ensaio, a da cena. Generoso à sua memória, que não deve ser confundida com lembrança tão somente, o livro é o resíduo que permanece das etapas de sua elaboração, como se cada uma viesse constituir uma estação. Conjunto de textos organizados, sumarizados, mas que não nos deixa perder de vista a sensação de acaso, de imprevisibilidade no gesto de passar/passear pelas suas páginas.

Passeio no qual parece inevitável nos sentirmos ora mais atraídos ao material proposto, ora nem tanto. Digo de uma sedução tipicamente instaurada pela exploração do possível que nos coloca em estado de suspensão quanto aos resultados. Face ao convite em aberto, nosso espírito leitor anseia por ser surpreendido. Nesse sentido, um brevíssimo depoimento parecerá menos ideal do que seu par seguinte, um conjunto de poemas, uma série de registros fotográficos, enfim. De todo, é ainda a

própria lógica disparadora do ato de abrir o livro que deve contornar esses átimos de preferências. Um modo operacional *convite em aberto* não pode mesmo conviver com expectativas formais de acabamentos.

*

Brandão já tangenciava esses procedimentos críticos. Em *Teoria do espaço literário*, publicado em 2013, já está declarado o tripé de uma investigação a um só tempo teórica, crítica e ficcional – passagens a que denomina como "excurso ficcional". Desdobrar a formalidade da investigação crítica, também segundo "o diapasão literário", representa, assim, a liberdade especulativa se expressando não por meio de conceitos, mas de imagens e cenas (BRANDÃO, 2013, p. 10).

No excurso de nome "Poeta na página", de *Teoria do espaço literário*, o autor se aninha no espaço mesmo da folha, enquanto materialidade incontornável, à caça do poeta. Fala-nos a seguinte voz que ali se forja: "[...] Há um poeta nesta página e tenho que encontrá-lo depressa, pois o prazo é curto. Implacavelmente só disponho do tempo que esta página durar" (BRANDÃO, 2013, p. 199). O interstício que se realiza entre teoria, crítica e literatura ficcional diz da experiência intelectual que reluta contra o recalque do espaço, do tempo, do suporte de seu fazer-se objeto no mundo. Se o espaço em que se conforma o texto teórico-crítico é silenciado, pois basicamente é prenhe de uma matéria da qual se ocupa por dever e obrigação de controle, fazer emergir esse mesmo espaço é um movimento escritural que antes de se exibir como forma apoteótica, deixa-se entrever como uma forma em busca de si mesma.

*

A função crítica interpelada por Luis Alberto Brandão é também a de um sujeito em busca de uma alteridade que lhe surpreenda ou lhe incite certa fusão amorosa e trágica que se projete ou como acontecimento ou como esquecimento de si mesmo. O crítico, aqui, é o ser que descobre em si e a

partir de si os sentidos da obra na qual ele precisa, antes de tudo, naufragar, uma vez que todo entroncamento entre obra e crítica pressupõe, também, certa dose de excesso e de fracasso que movimente a elaboração de vias de acesso e de saída, de tradução e de enigma insolúvel.

*

A resenha de *Canção de amor* versa também sobre a literatura de João Gilberto Noll. Curiosamente, esta parece ser a possibilidade menos óbvia. Claro, há materiais na composição do livro que tipicamente servem para os arquivos autorais, como a entrevista realizada por Pedro Maciel com Noll em 1999. No todo, mira-se a literatura do autor através desse esquema mediado, um entremeio similar àquele de revisão crítica, mas que se permite avançar por espaços mais experimentais à medida que valoriza a premissa fruitiva "ler escrever", enfocando, desfocando.

A partir dessa chave indireta, no entanto, o exercício de ressonância posto em prática parece tocar em alguns pontos vitais de seu elo primeiro, Noll. Nesse sentido, o livro contorna a possível acusação de que não se prestasse a um conhecimento literário a respeito de seu autor, objeto de análise. Isso é observado logo em seu texto inicial: "começo com a impossibilidade de um começo. Começo tentando preservar a força do silêncio, a ele me manter agarrado, como a um pedaço de madeira no mar alto e revolto e instável e perigoso das palavras" (BRANDÃO, 2019, p. 13). Ora, quão vasta é a dúvida do começo, da permanência, é a escuta do silêncio na literatura de João Gilberto? Quão vasto é nela um devir poético encrustado, caça obcecada pelo instante, pela ficção no instante, como também ressoa *Canção de amor*. E quando a *Canção* nos conduz em sua toada ao porto das imagens, ou antes, a considerar as nuances de diagramação, a heterotopia da página, trânsito entre cheio e vazio, claro e escuro [...] não estaria também nos conduzindo para a escuta da complexidade narrativa de Noll?

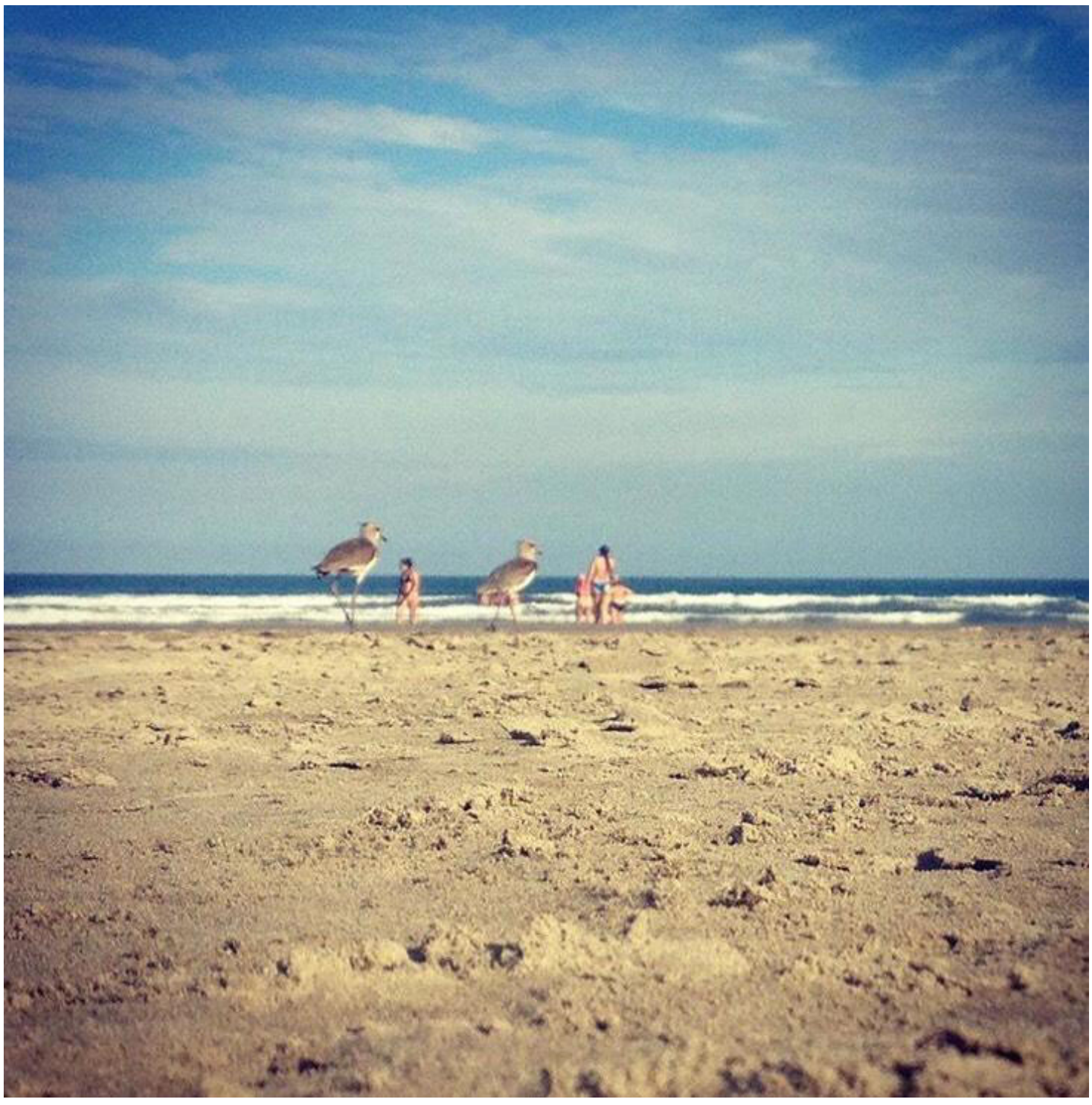
Canção de amor para João Gilberto Noll, por certo, é um movimento híbrido que parece sinalizar ao impasse que nos deixou João Gilberto em sua obra; uma literatura desejante, para a qual a crítica, a esta altura, arrisca-se acabrunhada, limitada a um mesmo padrão do olhar teórico. Se esta

resenha, ao questionar sua possibilidade de fala, parece entrar no arco do próprio título resenhado, este, por sua vez, parece despontar no arco dos impasses nolleano.

*

Finalmente, parece ser alcançado o desejo de Brandão de que seu "'Livro de amor' soasse infinito", pois, além de tudo, ele lança no campo cultural e literário uma espécie de pergunta-limiar sobre o estatuto da crítica na contemporaneidade, suas fronteiras e seus prolongamentos, iluminando outras possibilidades de aproximação e do autor e de sua obra. Essa proposição de crítica como experimento poético abre vistas a um devir inesgotável, posto que se trata, sobretudo, de transcriação e interpretação ativa e recriadora do arcabouço de imaginários, vozes, fantasias, ruídos, plasticidades e biografemas[3] que grandes autores mobilizam, como é o caso desse Noll cantado por Brandão *et alii* em *Canção de amor para João Gilberto Noll.*

3 Conceito cunhado por Roland Barthes, que propõe a tomada de um aspecto, um detalhe, um evento da vida de um sujeito como metonímia para narrar essa vida.



perspectivismo: humanos em escala animal (imagem de Juliana Caldas).

referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito crítico).

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte (MG): Relicário, 2019.

_____. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

Machado Linus Vidal Lionete Ribeiro da Silva Liriane Gaffo Lisângela Kelly Melo Ponte Avelino Lomelino Gomes Filho Lourenço Dias Monteiro Lourival Calazans Torres Lourival de Melo Lourival Goes Santana Lourival Sales Ramos Luan Djailton da Silva Lucas Cardoso de Almeida Lucas Elias Rodrigues Lucas Suzart Barbarino da Costa Luce Verônica Franco de Souza Luci Cléa Da Silva Luci da Silva Faria Lucia Aparecida Oliani Luciana Botelho dos Anjos Madureira Luciana Glória Gonçalves Luciana Loureiro do Nascimento Luciana Silva da Cruz Luciane Malko Freiberger Luciano Evaristo Barbosa Luciano Figueiredo Marinelli Luciano Santos Xavier Luciano Torelli Lucila Santana Alves Lúcio Fernandes Teles da Costa Lucivaldo Machado de Almeida Luís Alberto do Nascimento Barros Luis André da Silva Favacho Luis Antônio de Sousa Luis Carlos Linhares de Oliveira Luís Carlos Mendes da Silva Araújo Luís Carlos Nobre de Albuquerque Luis Carmo da Costa Luis Fernando Camargo Ribeiro Luis Hildo Brito do Vale Luis Roberto Dias de Lima Luiz Adriano Pedroso Luiz Alvaci Gomes Luiz Alves de Brito Sobrinho Luiz Antônio Elias Luiz Antônio Régis Luiz Antônio Soave Júnior Luiz Aurélio Lima Cerqueira Luiz Bernardo Da Silva Luiz Cantisano Luiz Carlos Aredes Duarte Junior Luiz Carlos Barbosa Luiz Carlos da Costa Menezes Luiz Carlos de Moraes Rego Ramalho Luiz Carlos de Oliveira Luiz Carlos de Souza Leão Antunes Luiz Carlos Farias Luiz Carlos Gomes do Couto Luiz Carlos Gomes do Couto Luiz Carlos Moreira Luiz Carlos Murillo Zamith Junqueira Luiz Carlos Paschoal Luiz Carlos Pereira Rezende Luiz Carlos Rodrigues Luiz Carlos Santos Silva Luiz Carvalho Bertholdo Luiz Cláudio de Sousa Rodrigues Luiz Claudio Pereira Luiz Di Souza Luiz Eduardo Ayres Ramos Luiz Eduardo Rodrigues de Loureiro Luiz Fernando Ferreira Santana Luiz Flávio Polucena Luiz Flor Luiz Florentino Luiz Gardiman Júnior Luiz Giroldi Luiz Gomes Andrade do Nascimento Luiz Gonzaga da Costa Luiz Henrique Dimas Luiz José do Nascimento Luiz Leite do Nascimento Luiz Machado Luiz Marcello de Menezes Bittencourt Luiz Nunes da Silva Luiz Osmani Pimentel de Macedo Luiz Paúra de Lucas Luiz Pazzini Luiz Ricardo Robotton Luiz Rogério Souto Porto Luiz Schifini Luiz Teixeira Santos Luiz Wilson Vasconcelos Duarte Luiza Caldas Vieira Luiza dos Santos Simão Luiza Maria da Conceição de Almeida Luzia Andrade Luzia Catarina Teodoro Degasperi Luzia da Silva Lopes Luzia de Melo Ferreira Luzia Oliveira Santos Luzia Ribeiro Paulino Luzia Sampaio da Silva Maciel Vicente da Silva Magali Garcia Magno Santos Manoel Alves Manoel Alves Moura Manoel Antonio da Silva Campos Manoel Bonafé Manoel Chaves do Nascimento Manoel Conrado Costa Manoel da Costa Pinto Manoel da Fonseca Sodré Manoel de Christo Alves Filho Manoel de Jesus Miranda da Cruz Manoel Durães Manoel Ferreira Manoel Ferreira Machado Manoel Francisco dos Santos Manoel José da Silva Manoel José dos Santos Manoel Marcos Ferreira dos Santos Manoel Mariano da Silva Manoel Messias Freitas Manoel Messias Freitas Filho Manoel Messias Silva Almeia Manoel Morais Filho Manoel Nazareno da Silva Manoel Nunes Monteiro Manoel Pontes Marinho Manoel Raimundo dos Santos Manoel Raimundo Marques Corrêa Manoel Teixeira Silva Manoel Terceiro Manoel Theodorico dos Santos Ferreira Manoel Trajano da Costa Manoel Zupo Manollo Manuel Raimundo Marques Correa Manuel Sion Costal Mara Elizabeth Rodrigues Fajardo Mara Rúbia Silva Caceres Marcel Seabra Marcelina Figueiredo Chagas Marcelina Oliveira de Souza Marcello Bittencourt Marcelo Antônio Tavares de Barros Marcelo Asnis Marcelo de Oliveira Mitidieri Marcelo Esteves Corrêa Marcelo Gonçalves da Cunha Marcelo José Cerqueira Marcelo Marcondes de Souza Marcelo Margaritelli Marcelo Ramos Bezerra Xavier Marcelo Silva Marcelo Wagner Prado Bueno Márcia de Freitas Márcia Maria da Silva Leite Márcia Maria do Nascimento Marcia Maria Leodino de Mendonça Márcia Nazaré Lima Câmara Márcia Regina de Oliveira Márcio Cleber Moreira Leite Márcio de Souza Neves Marcio Glauco Correa de Jesus Márcio Kitzberger Marcio Luiz Bastos Bomfim Marcio Luiz Trevisan Marcio Rubens de Almeida Ribeiro Marco Antônio Inácio da Silva Marco Antonio Piccolo Marco Antônio Ribeiro Marco Cirino Cunha Marcone Severino Silva Marcos Alberto de Carvalho Marcos Alin Marcos André Silva Marcos Antônio Barbosa de Paiva Marcos Antônio da Silva Frasão Marcos Antônio de Cezar Marcos Antonio Freitas Mesquita Marcos Aparecido Lopes Marcos Bauer Marcos Cesar Patricio Marcos da Cruz Faria Marcos Feldman Filho Marcos Luiz Rocha Marlière Marcos Machado de Oliveira Marcos Nifa Antonio Marcos Odair de Albuquerque Santos Marcos Pereira Peres Marcos Raimundo Silva Menezes Marcos Rolim Marcos Sobral Marcos Venício Borges de Oliveira Marcos Vieira da Silva Marcus Vinicius Martins Reis Margareth Nunes Figueiredo Margarida Lourêdo Margarida Mamoni dos Santos Margarida Rosa de Sousa Margarida Veras Campos Maria da Pena Tavares Maria Abigail Marques de Magalhães Maurício Maria Agape Guerreiro Maria Albani de Andrade Nunes Maria Amélia Fagundes de Macedo Maria Amelia Lauriano de Melo Maria Aparecida Oliveira da Silva Maria Aparecida Alves da Silva Maria Aparecida da Conceição Batista Maria Aparecida da Rocha Maria Aparecida da Silva Kecek Maria Aparecida da Silva Nascimento Maria Aparecida da Silva Sousa Maria Aparecida de Oliveira Holanda Maria Aparecida dos Santos Carvalho Maria Aparecida Leite Maria Aparecida Lourdes Pinheiro Maria Aparecida Modesto Maria Aparecida Silva Costa Maria Apparecida Pereira da Silva Maria Augusta Andrade Gonçalves Maria Augusta Brito Maria Augusta de Abreu Aragão Maria Augusta Linhares Maria Augusta Lopes Maria Augusta Rodrigues da Silva Maria Auxiliadora Ferreira de Souza Maria Auxiliadora Lima Maria Barbosa Rodrigues Maria Beatriz Ferreira da Silva Maria Becilda Nogueira Peixoto Maria Bernadete de Souza Maria Bonfim de Sousa Maria Candida Sanmartin Hermida Maria Carmelita Horácio Paludetto Maria Carneiro Moraes Maria Cavalcante de Lima Maria Cecília Xavier D'Elboux Maria Célia Vieira de Amorim Maria Christina Rey Silva Maria Cícera Correia da Silva Maria Cicera de Oliveira Maria Conceição Antonio Klezewsky Maria Conceição da Silva Maria Conceição Pereira da Costa de Santana Maria da Conceição da Silva Maria da Conceição Silva Jorge Mussi Maria da Conceição Viana Baptista Maria da Dores Silva Maria da Glória Maria da Glória da Silva Souza Maria da Glória dos Santos Silva Maria da Glória Gabriel Araujo Maria da Glória Oliveira da Cruz Maria da Gloria Xavier Alves do Nascimento Maria da Graça Alves Ferreira Maria da Graça Genaro Maria da Penha Mululu Barros Maria da Silva Almeida Maria das Dores do Nascimento Maria das Dores Lima da Câmara Maria das Graças Araújo Pinheiro Maria das Graças Barra Valente Maria das Graças Bezerra Maria das Graças Faria Gomes Maria das Graças Ferreira da Mota Maria das Graças Marques dos Santos Maria das Graças Paim Firmino Maria das Graças Pereira Maria das Graças Pinto Maria das Graças Rocha Maria das Graças Teixeira Lopes Maria das Mercês Rodrigues dos Santos Maria das Neves Santos Maria de Castro Silva Maria de Fátima Brasil Rodrigues Maria de Fátima da Silva Matias Maria de Fátima de Oliveira Maria de Fátima Milfont Rodrigues Maria de Jesus Ribeiro Frota Maria de Jesus Sosinho Santos Maria de Jesus Teles da Silva Maria de Lourdes Bentes Carneiro Maria de Lourdes Caldeira Maria de Lourdes Chaves Maria de Lourdes Cunha Machado Maria de Lourdes do Nascimento Maria de Lourdes dos Santos da Silva Maria de Lourdes Neto de Lima Maria de Lourdes Oliveira Lopes Maria de Lourdes Oliveira Santos Maria de Lourdes Santos Maria de Lurdes Lima Salvador Maria de Nasaré Mata da Silva Maria de Nazaré Cravo da Silva Maria de Nazaré de Oliveira Brito Maria de Nazaré Moura Martins Maria de Oliveira Barbosa Maria de Sousa coelho Maria do Carmo Batista Maria do Carmo Cavalcante da Silva Maria do Carmo de Jesus Maria do Carmo de Oliveira Maria do Carmo Magalhães Taveira Maria do Carmo Silva Sousa Maria do Carmo Souza Barbosa Maria do Livramento Lira da Silva Maria do Patrocínio Ribeiro Mascigrande Maria do Socorro Carvalho Bertoldo Maria do Socorro Cavalcante da Silva Maria do Socorro de Moura Coccaro Maria do Socorro Silva Maria do Socorro Silva Maria do Socorro Silva Maria do Socorro Wanderley Ferreira Maria dos Reis Gomes Maria dos Santos Corrêa Maria dos Santos Stival Maria Eneida Monteiro Maria Estela Alencar Vieira Maria Estelita Máximo Maria Evaneida Medeiros Silva Maria Ferraz da Silva Maria Ferreira da Silva Maria Ferreira de Castilho Maria Francelino de Sousa Maria Francisca Juvencio de Sousa Maria Geralda Mendes de Souza Maria Geraldina Pacheco Perrelli Maria Glair Tavares Lisboa Maria Gracy Barata da Costa Maria Helena da Silva Santos Maria Helena Gualberto Maria Helena Pereira de Souza Maria Hilda de Farias Maria Hilda de Medeiros Gondim Maria Hilma Repolho Serra Maria Holanda Ribeiro Maria Ignez Marques Procópio Maria Ignez Procópio Maria Inês Viana Maria Iolanda Barbosa da Cunha Maria Isabel Leocadia de Canha Perandre Maria Isabel Nascimento Maria Isabel Real Gonzalez Maria Izabel Lopes Dias Maria Izabel Luz Hoppe Martins Maria José Assunção Maria José da Costa Maia Maria José da Cruz Santos Maria José do Nascimento de Paula Maria José dos Santos Silva Maria José Lira Guerra Maria José Pereira da Silva Maria José Pereira de Arruda Maria José Pinheiro Costa Maria José Segundo da Silva Maria José Silva de Jesus Maria Leila Jereissati Midauar Maria Lira Lemos Maria Lizete Bezerra de Carvalho Maria Lopes de Souza Maria Lúcia Araújo de Sena Maria Lúcia Costa Freire Maria Lucia de Assis Brandão da Silva Maria Lucia Fernandes Cabral Maria Lucia Fernandes Paiva Maria Lúcia Mariano Alves Maria Lúcia Nascimento Daltro Maria Lucia Tolentino do Carmo Maria Luciana do Nascimento Silva Maria Lucy Teixeira Maria Luiza Augusta Maria Luíza Sena Maria Luz de Castro Maria Luzinete Guajajara Maria Madalena de Almeida Dias Maria Magalhães Costa Maria Marilza Ferreira da Silva Maria Marina Rodrigues da Cunha Maria Marlene Araújo Rodrigues Maria Marques de Moura Rodrigues Maria Miguel de

poéticas III

Iorca, um grão andaluz

Augusto Stevanin

lorca, um grão andaluz

Augusto Stevanin[1]

1. EXTERIOR. ESTRADAS DE FUENTE VAQUEROS - DIA/ AURORA

Fuente Vaqueros: detalhes das flores de laranjeira, pássaros cantam e voam. Vento suave.

VOZ 1 (voz over)

> Lorca, tenho sonhado contigo todas as noites. Neles, nos meus sonhos repletos de desejo, te imagino com vida, sendo criança e planejando ser poeta. Mas teu corpo é fugidio.

Alinhadas árvores de laranjeira se revelam lento e horizontalmente e parecem caminhar para algum um lugar pertencente a elas.

VOZ 1 (voz over)

> Enxergo teu corpo movente mas não vejo tua face, ela se mantém embaçada para meus olhos que estão fechados, para o meu corpo que está em repouso, para minh' alma que imagina tu, todo magnólia. Sigo te procurando.

Tela branca.

Título: Lorca, um grão Andaluz

---

1 É licenciado em Letras pela UFRGS e mestrando pela mesma instituição na área de estudos da linguagem. Integrante do grupo de pesquisa O rastro do som em Saussure: sob efeito da escuta e faz parte do grupo de estudos Linguística, literatura e arte, bem como também é colaborador e participante na extensão universitária Leitura em voz alta. E-mail: astevanin@hotmail.com

2. EXTERIOR. CAMPO ABERTO. DIA/ CREPÚSCULO

Campo aberto: à grande distância dez homens caminham. Caminham no limite do horizonte, no encontro entre o céu e a terra. Oito dos homens carregam junto de seus corpos armas de fogo, apelo de Tânatos. Um deles é escoltado, tem os olhos vendados, roupas esvoaçantes, leves. Marcham.

VOZ 2 (voz over)

La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

3. EXTERIOR. ESTRADAS DE FUENTE VAQUEROS - DIA/ AURORA

Mais árvores verdes corpulentas aparecem, as flores de laranjeira resplandecem e exalam seu perfume pelo campo aberto como se contassem histórias trágicas sobre o amor para o cosmos.

VOZ 1 (voz over)

Lorca, nos meus sonhos eu nunca te vejo por completo.
Porque tu foges de mim? Tua face sempre escondida guarda
enigmas, suponho e sinto.

As flores brancas levíssimas de laranjeira contrastam com o verde vivo das folhas das árvores. Pétalas brancas e folhas verdes são tomadas pela

suavidade do vento invisível e juntos dançam monumentalmente. Um ramo de laranjeira desmorona reto na terra.

VOZ 1 (voz over)

Te vejo todas a vezes de passagem, sendo cigano.

Vento do Norte e vento do Sul se encontram. Formigas e lacraias se lançam no ramo de laranjeira. Ramo e formigas e lacraias compõem um só corpo. Vento veloz.

4. EXTERIOR. CAMPO ABERTO - DIA/ CREPÚSCULO

Campo aberto: os oito findam o marchar. Os outros dois seguem caminhando. Um deles tem os olhos cobertos. Se ordena que os corpos parem e os corpos param. Se ordena que tiros sejam disparados e tiros são disparados. Detalhe: mãos e dedos se movimentam abruptamente. Oito tiros atingem as costas do homem dos olhos vendados. A roupa cor de areia se embebe de sangue e o corpo de joelhos cai no chão. O corpo todo toca o chão.

VOZ 2 (voz over)

El dia no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordida clavel.

Pero tu vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

5. EXTERIOR. ESTRADAS DE FUENTE VAQUEROS - DIA/ AURORA

Fuente Vaqueros: detalhes das flores de laranjeira, pássaros cantam e voam. Vento suave.

VOZ 1 (voz over)

Lorca, não queriam que eu te conhecesse, não. Não queriam que eu te lesse, te ouvisse, te sentisse. Mas eu te procuro mesmo sabendo que não vou te encontrar.

Alinhadas árvores de laranjeira se revelam lenta e horizontalmente e parecem caminhar para algum um lugar pertencente a elas.

VOZ 1 (voz over)

Te leio para que tu permaneças vivo em mim, para poder te encontrar em algum lugar livre dos sofrimentos e das amarguras humanas. Lorca, te leio sempre nas proximidades do mar para que tu possas repousar teu corpo suave sobre o meu corpo que se sustenta sobre as duras e largas rochas úmidas.

Tela branca

6. EXTERIOR. CASA DA FAMÍLIA LORCA - CREPÚSCULO

Lençóis estendidos no varal pululam ao vento. Uma chuva amena se debruça sobre a paisagem em saudade.

VOZ 2 (voz over)

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mi.

Tela branca

VOZ 1 (voz over)

Agora te faço um poema, Lorca, ele tem como título a data na qual do teu corpo arrancaram a vida e poderia se chamar talvez *A marcha da morte*:

1936

A lacraia desmistifica o corpo
dançam o ritmo do bandolim
Resignados ao peso da areia
dançam a dança da terra d'onde vim

Entre as flores de laranjeira e Tânatos
o farfalhar das folhas verdes rezam
Embalam a vida que vai
faz dormir os filhos da guerra

se faz vermelho ritual,
vermelho

ao ritmo do bandolim
a lacraia e o corpo dançam

Vermelho,
vermelho rubro

folha, raiz e carne voltam pra mim

Tela branca

"Em lembrança do corpo breve
e nunca encontrado
de Federico Garcia Lorca, fuzilado
pelas costas pelos tiros de Francisco Franco."

linhas para o interior de uma igreja, de pieter neeffs

Pedro Furtado de Oliveira

linhas para o interior de uma igreja, de pieter neeffs

Pedro Furtado de Oliveira[1]

Deus está na perspectiva:
onde o infinito é efeito
preciso, não perfeito,
fixo ponto de fuga.
O traçado não trai
a luz que atravessa no átrio
o caminho esquivo da curva.
No fundo, tem-se a impressão
de que o mundo inteiro habita
no interior daquelas linhas
(são caóticos reflexos
de uma falsa harmonia):
na contemplação da dor, ou
na dor da contemplação,
entre sedas e trapos persiste
o ritmo casual da vida
a tecer nos vazios a trama
por onde o nosso olhar transita.
Entre o círculo e a cruz,
entre o riso e a reza,
todo o universo nasce

1 Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Poeta e Escritor. E-mail: pedrofurtado.oliveira@gmail.com.

da edificação da nave

que a mão exata cria –

mas no ponto além

da cena, à margem externa

da moldura, o poeta

imagina se também

os cães não medem as formas

dessa ingente geometria.

Jesus Maria Miriam Machado de Souza Maria Molina de Sousa Maria Natércia Araujo Macedo Maria Nazaré Ataide Maria Nazarene dos Santos Maria Nilza Silva do Nascimento Maria Nilza Silveira Maria Odila Ferreira da Silva Maria Paulinha Vieira de Azevedo Maria Pereira Pressuti Maria Raimunda de Carvalho Costa Maria Raimunda Moreira Pessoa Maria Raimunda Souza da Silva Maria Rita Castanha Silva Maria Rita de Cassia Santos Maria Rosa de Freitas Maria Rosa dos Reis Berteli Maria Rosália da Silva Maria Santana Farias Maria Santana Farias Maria Sérgio Rosa Maria Stela Salustiano Silva Maria Suely Pereira Marques Maria Tavares Pereira do Carmo Maria Teixeira da Silva Maria Terezinha Zago Vicioli Maria Valdenice Luz de Azevedo Maria Valderes dos Santos Camargo Maria Volpe Maria Zilma Pinto Nogueira Marialva Valadares de Andrade Mariana Gonçalves Amâncio Mariane Aparecida Moutinho Costa Mariane Machado Capuano Mariano Mendes Mariêta Pereira da Silva Marilda Teixeira Lopes Gasparino Marilena Mattos Rosa e Silva Marilene do Prado Tavares Marilene Nanes da Silva Marilene Rita Bezerra Marilene Simões Silva Mariluce Ferreira Gonçalves Marilza Saraiva Marina Rocha Lima Marinalde Castro Costa Freitas Marinalva de Vasconcelos Marinalva Moura de Sousa Marines Braga Cavalcanti Marinesio Francisco de Souza Marinete Soares de Sousa Mario Antônio de Carvalho Mário Belém de Almeida Mário Bentes Braule Pinto Junior Mário Fernandes da Silva Mario José Andrade Mario Nogueira Filho Mário Onishi Mário Pais Arrais Mário Pereira da Silva Maritan Lima Gonçalves Marivaldo Brito Furtado Marivaldo da Costa Oliveira Mariza Therezinha de Almeida Barreto Marlei Martins Bianchi Marlene Almeida de Andrade Marlene Alves dos Santos Marlene Eunice Vanucci de Carvalho Marlene Josephina Silano Pinto Marlene Silva Costa Marlene Soares Marlene Teixeira Marlene Vinhal de Vasconcellos Marli Aparecida Teixeira Marlon Ferreira Marlucia da Silva Marlusia Gomes Viana Marsel Alencar Seabra Marta da Silva Guedes Martha Domingues Martinho Lutero Galati de Oliveira Mary Cavalcanti Ramos de Almeida Maryulda Thereza Fernandes dos Santos Mateus Zerbone Carlos Maud de Morais Cordeiro Maura dos Santos Seixas Maura Mendes Barros Maurício Barbosa Lima Maurício Carlos Martins Jr. Maurício Cavalcante Barbosa Maurício Domingos Gomes Mauricio Kazuhiro Suzuki Maurício Naoto Saheki Mauricio Vasconcellos da Silva Mauro Francisco da Silva Mauro Luís Marques da Silva Mauro Montanher Mauro Roberto Dos Santos Guimarães Mauro Sérgio Cataldi Mauro Sergio Cataldi de Almeida Max Kelli Motta da Silva Max Santos do Nascimento Mayara Cristina Cabral Mercedes Fernandes de Sousa Cardozo Mércia Francisco Alves Messias Solon de Carvalho Midian Guedes Maurício Miguel Aio Miguel Alves Miguel Arcanjo Correia Cardoso Milena Morais Paiva Milene Barcelos Milton Castelo Filho Milton Castro da Silva Milton Luiz Ciappina Milton Queiroz de Freitas Milton Tadeu Sterzza Miqueias Matias Fernandes Miriam Rodrigues de Andrade Haiashi Mirian Cardoso da Silva Mirian Rossettini Orlandi Mirtes Elvas Cordeiro Moacir de Barros Moura Moacyr da Silva Moacyr da Silva Filho Moema Haussauer dos Reis Faleiros Soares Moisés Nazareno Jaquino de Oliveira Monica Barbosa Mônica Cavalcante de Abreu Mônica Coutinho Medeiros Mônica de Lourdes Perez Prado Bezerra Mônica Ferreira Alves Mônica Moerbeck Mozart Maia Moura Mozart Ribeiro Nadege Lins da Silva Nahir da Luz Paes Nailda Vila Nova Melo Nair Ayres Fernandes Nair Bezerra Ferreira Nair de Souza Ribeiro Nair França de Mello Nair Maria de Arruda e Silva Nancy de Jesus Fróes Gomes Naomi Munakata Napulião Aureliano Machado Narcelio Wendel Marques Alves Narciso Cerqueira Dias Narciso dos Santos Vieira Narutoshi Matsune Natal Bacaro Natalia Barbaresco Vendrame Natalícia Sarmento Corrêa Natalino Inácio da Silva Natanael Silva Nathan de Carvalho Moraes Rego Nazaré Gama Nazaré Santos de Oliveira de Moura Nazareno Rodrigues Costa Nazira Silva Araújo Nealia Freitas Novais Nei Chaves da Silva Neida Santos do Nascimento Neide Aparecida Silveira Franco Neila Alves Bezerra Neith Barbosa da Silva Nelo Bocuto Nelson Alves Machado Nelson Buscarini Nelson Carlos Alves Nelson da Silva Pereira Nelson Monteiro Nelson Pereira dos Santos Nelson Vieira Teixeira Nelson Vitale Nelzimar Chagas Carvalho Neri Clementino de Oliveira Júnior Nerice Laura Eduardo de Mendonça Neusa Damião Baranauskas Neuza José Moreira Newton Ferreira Peçanha Newton Gondim Bezerra Nicelso Cândido Oliveira Santos Nicolares Osório Curico Nidalia Bezerra dos Reis Nide Najar Bazolli Barbosa Nikolaos Dimitrios Koufalias Nilce Pereira de Araújo Nilce Rodrigues Pontes Nilcéa de Almeida Moita Nilcélia Barbosa Ponciano Nilda Gouvea Nilson Rivorêdo Nilton César Forte Nilton de Lima Nilton Santos de Lima Nilza Jaquino da Costa Nilza Milharance Nilze Ângela de Carvalho Cabral Marques Ninon Rose Amorim Nivaldo Fernandes Barros Nivaldo Silvio Costa Ferreira Nívia Cordoni Nora Ney Maria Nascimento da Costa Norberto Eugênio Müller Norival Silva de Souza Norma Aciole de Souza Norma da Cruz Saldanha Franchin Norma de Siqueira Campos Normando Adriano Custódio Nunes Gustavo de Lima Nyelsen Wesley Ribeiro Arruda Octávio Pereira da Costa Odaci Ribeiro Adolfo Odácio Bastos Odair Mendes de Oliveira Odete da Costa Siqueira Odineia Souza da Silva Olgarina Pereira da Costa Melo Olimpia Marques de Oliveira Olinda Menezes Nascimento Olindo Piazzon Omar Andres Palacios Orellana Onédia Azevedo de Lima Orlando Alves dos Santos Orlando Costa Vilhena Orlando de Oliveira Neto Orlando dos Santos Miranda Orlando Furtado Orlando Gomes da Silva Orlando Guedes de Matos Júnior Orlando Lima da Cunha Orlando Walter Zani Ormenos Vieira Gomes Ornivaldo Soares de Almeida Oscar Dantas Júnior Oscar Vitor das Neves Osmar Lucena Martins de Medeiros Osvaldo Bento de Souza Osvaldo Broca Osvaldo de Almeida Osvaldo Ferraz Osvaldo Ferreira Borges Oswaldo de Jesus Otalice Araujo Cavalcante Otávio Luiz de Castro Romano Ozéias dos Santos Conrrado Pablo de Melo Dias Pablo Willian Ludolf Cabral Pasqual Stefano Patricia de Almeida Ribeiro Patrícia Dias de Oliveira Patrocínio Magno Portocarrero Naveira Paula Almeida Paula Raquel Machado Lessa Paulo Cesar Moura Ferreira Paulo Afonso Chamma Paulo Antonio de Moraes Paulo Arthur dos Santos Braga Paulo Bezerra da Silva Paulo Boccuci Paulo César de Melo Paulo César de Souza Paulo Cesar dos Santos Coscarelli Paulo Cesar Guedes da Silva Paulo César Mansur Couri Paulo Cesar Neves Furtado Paulo César Ribeiro da Silva Paulo Cesar Vieira Cavalcante Paulo Cezar de Medeiros Paulo dos Santos Paulo Fernandes Godinho Paulo Fernando de Campos Menezes Paulo Francisco Américo Paulo Henrique Oliveira Lima Paulo Henrique Pereira dos Santos Paulo Jorge Ribeiro da Silva Paulo José da Silva Paulo José Gomes Paulo Martins de Lima Paulo Maurício Gomes Dias Paulo Medeiros Lima Paulo Milesi Paulo Plácido Pereira Júnior Paulo Roberto da Costa Neves Paulo Roberto da Cruz Senna Paulo Roberto de Luna Paulo Roberto dos Santos Paulo Roberto Marques Velasco Paulo Roberto Ramos Paulo Roberto Ribeiro dos Santos Paulo Roberto Vieira Paulo Rogério Segatto Paulo Sergio Gonzales Paulo Sérgio Siqueira de Magalhães Paulo Sérgio Souza Pedro Almeida Pedro Antonio Zanni Pedro Bodei Pedro Cláudio Nunes Pedro Genuino Pereira Filho Pedro Geraldo Pinto Rodrigues Pedro Luiz Portugal Pedro Nolasco de Carvalho Pedro Pinto Pedro Rodrigues de Souza Pedro Rosa de Brito Pedro Valeiro de Negreiros Pelegrino Silva Pina Mantuano Tudda Priscila Lacerda da Silva Quezia Leite Batista da Silva Barros Quitéria Gueiros da Luz Quitéria Martins de Almeida Quiteria Melo Araújo Rafael Agostinho Araújo Rafael Boeing Silvano Rafael Capovilla Gusto Rafael Carneiro de Lima Rafael Gonçalves Pinheiro Rafael Lucas Ferreira Alves da Silva Rafael Michelson Rafael Ramos Rafael Rodrigues Pereira Rafael Silva Bueno Raima Tahine Macedo Raimunda da Silva Frade Raimundo Carlos Raimundo Carneiro Romeiro Raimundo Coelho da Silva Raimundo de Araújo Martins Raimundo de Sousa Pontes Raimundo dos Santos Pereira Raimundo Estelito de Souza Raimundo Fernandes Campos Raimundo Ferreira Alvarez Raimundo Lima Mendes Raimundo Moraes Cravo Raimundo Nonato Raimundo Nonato Carneiro Farias Raimundo Nonato de Castro Raimundo Nonato Ferreira Benjamin Raimundo Nonato Sales de Souza Raimundo Orimar de Brito Borges Raíssa Rolim Ramildo José dos Santos Ramon Barbosa Santos Ramone de Sousa Alves (Ramone Kaos) Ranulfo Pereira de Oliveira Raphael Freitas Raquel Monteiro de Albuquerque Raquel Pessoa de Oliveira Raquel Viana Moreira Raul Marcos Roberto Sabathe Raul William Barros da Silva Raymundo Damasceno Filho Raymundo Luiz Cavalcanti da Fonte Regina Aparecida Lima Regina Maria Meneze Leite Regina Marina Landeira Ferreira Regina Vieira da Silva Reinaldo da Silva Pacheco Reinaldo Hideo Akiyama Reinaldo Januario Occhiutto Reinaldo Oliveira dos Santos Reinaldo Vicente Ribeiro dos Santos Rejane Marques de Souza Rejane Pires Rêmulo Antonio Silva Renan Cavalcante da Silva Renan Daniel do Prado Renata Aparecida Valério de Lima Renata Sylvia de Oliveira Pereira Renato César Turque Coutinho Renato Gomes de Azevedo Renato Martins Renato Rocha de Sousa Renato Secreto Costa de Sousa Renee Genevieve Jorge Rennyl Nascimento dos Santos Ricardo Augusto Rodrigues Ricardo Benatti Ricardo Castanheira Gonçalves Ricardo Coimbra de Almeida Brennand Ricardo Gonzalez Santos Ricardo Halley Ricardo Portilho da Silva Ricardo Silveira Ricardo Veronesi Rildete Amaral Rilmar Paranhos Cerqueira Risomar Luis de França Rita de Cassia Cozzolino Rita de Cássia Sterzza Dias Rita Dias de Miranda Rita Loureiro Rita Pereira de Souto Freitas Rivaldina Maria da Silva Moreira Rizomar Dias Roberto Accioli Roberto Algarte Domenes Roberto Alves Dias Roberto Alves dos Santos Roberto Aparecido Ferreira Roberto Augusto dos Santos Roberto Bolotari Rezende Roberto César Souto Cavalcante Roberto Côrtes de Lacerda Roberto de Farias Onofres Roberto de Lima Costa Roberto de Souza Vigarinho Roberto Dias Roberto Fernandes Roberto Ferreira dos Santos Roberto Hilário da Silva

entrevista

persistência do não lugar literário:
ALGUMAS QUESTÕES COM JULIANO GARCIA PESSANHA

Thiago H. Fernandes[1]

Não rememoro quando se deu meu contato com a literatura de Juliano Garcia Pessanha; sei que, em termos cronológicos, se deu com atraso, descompasso que poderia desdobrar-se numa ansiedade leitora. Ao resenhar[2] *Recusa do não lugar*, título que o autor publica em 2018, pensava ser válido afirmar a necessidade de trabalharmos (leitores críticos da obra) junto aos termos mais ou menos contratuais que o mesmo nos oferece, um glossário mínimo de muita valia na travessia de um terreno que se pode árduo e movediço. Mas estes facilitadores da tarefa analítica e interpretativa me parecem circunstanciais e provisórios; se negativam quando das exigências de uma literatura que sai à caça, e que parece se mover, antes de tudo, no tempo e no espaço de se fazer. Em sua extensão e complexidade, é matéria também desejante (me dou aqui o direito de afirmar), escorregadia ao império absoluto da interpretação, avessa aos conceitos acabados se única medida, ou seja, à pretensão nossa de controle, do perigo de um olhar panorâmico e generalizante. Há um convite que se restabelece em cada título de Pessanha, convite a uma postura crítica mais apaziguada, e não apenas, mas aberta à dúvida, ao desconhecido. E isto sabidamente é informado pela persistência de um *não-lugar* literário[3].

A entrevista aqui registrada se deu especialmente para compor o número vigente da *Opiniães*. Na ocasião do envio das questões – por *e-mail* – a Juliano, antecipei um pedido de desculpas justamente pelo formato das mesmas; aproximaram-se de notas de leitura, o que assumi como intenção tardia. Por isso, me reporto numa redação menos precisa, às vezes dissimulando hipóteses, o que poderia antes coagir o entrevistado. Pela generosidade do autor a compor este diálogo, meu agradecimento; já pelo teste leitor dos enunciados, meu obrigado a Vinicius Garcia Pires.

---

1 Professor assistente de literatura na Universidade estadual do Piauí (UESPI). Doutorando em Literatura brasileira pelo DLCV/USP. E-mail: thiagohfernandesp@gmail.com

2 "Uma casa perto da casa dos homens para JP". *Em tese* (UFMG), Belo Horizonte, v. 24. n. 2, 2018.

3 Sabidamente o uso da expressão aqui é outro daquele que informa o conteúdo de *Recusa do não lugar.*

Pela iluminação/incentivo de propor ao autor uma entrevista, meu último agradecimento a Eliane Robert Moraes.

**

Juliano,

não dá para ignorar que a não especificidade na sua literatura é um traço marcante. E isto se constata, essencialmente, na recombinação entre registros que você opera, o que resulta num devir mútuo entre literatura e filosofia. Sobretudo, e similar a outros textos literários, é obra que gera uma força contrária a uma política de controle. O que parece tão mais latente quando estamos em posição de crítica.

Digo força para não dizer tendência, uma tendência ao inespecífico como é também muito apontado na arte contemporânea em suas muitas expressões.

Lendo textos que versam sobre a sua obra é quase um imperativo apontar para essa questão da hibridização de registros e de gêneros, o que me parece arriscar-se, a esta altura, a uma limitação descritiva.

Eu te perguntaria, devolvendo a você uma posição mediadora, por que não superamos isso? Por que precisamos falar desse traço inespecífico da sua literatura?

**

JGP: Confesso que tomei para mim os termos nos quais o Benedito Nunes prefaciou o primeiro livro, *Sabedoria do nunca* (1999), e em seguida um comentário excelente do Franklin Leopoldo e Silva aprofundou a análise da obra nesses mesmos termos. Eu adotei a palavra deles como explicitadora do que tinha feito. Eram dois críticos e filósofos que respeito. A partir daí fui apresentado e resenhado assim. E essa nomeação funcionou também editorialmente. Bem, em parte, porque ela também me excluiu de concorrer a prêmios literários que exigem a inscrição em um gênero determinado.

Recentemente, terminei de escrever um livro que quero publicar. É uma espécie de autoficção filosófica, na qual os momentos ensaísticos estão incluídos numa narrativa contínua. Neste caso, não haverá a quebra usual por diferenciação de gênero que sempre caracterizou meus livros. De todo modo, o que Benedito e Franklin viram no começo não havia sido algo programado por mim, não era um projeto formal, bem como este último livro ainda inédito saiu como romance ou novela sem uma determinação prévia.

**

Andei relendo algumas páginas de Paul Zumthor, seu *Performance*, *recepção, leitura* (2014). Pensando nos muitos impulsos e fluxos que formam o corpo da sua literatura, seria latente uma atenção demorada neste ponto do processo, ponto no qual se encontra o leitor em posição ativa.

Você conseguiria teorizar, digamos, ou fabular um pouco o leitor no além do que você escreve? Como se perguntássemos que leitor é esse que segura o seu livro, não num sentido sociológico, mas ideia de leitor. Ou seria talvez, que *gesto leitor* é esse requerido ao se estar diante da sua literatura?

**

JGP: Nunca imaginei o leitor e não escrevi para ele. Minha escrita nasceu do fracasso acadêmico em produzir textos limpos nos moldes dos *papers* americanos. Eu fazia um mestrado sobre Heidegger na Unicamp e estava interessado nas situações-limite e em filosofia existencial. Meu orientador dizia que meus textos não serviam para a academia. Diante desta situação, eu poderia forçar uma escrita sobre a experiência sem a experiência ou tomar os diários que fazia já há muitos anos e incluir-me na escrita. Fui pelo segundo caminho, afinal, eu mesmo me via como alguém atravessado pelas questões do extremo que estudava em Heidegger e seus herdeiros. Além disso, era mais "confortável" escrever usando os meus diários do que escrever nos moldes acadêmicos, visando um leitor que poderia me

acusar de incompetência. Ao usar minhas experiências, eu fugia dessa acusação, pois não poderia ser desmentido. Essa foi a gênese dessa filosofia existencial heterotanatográfica (o ninguém, o vazio) e heterobiográfica (o outro) que caracteriza o meu trabalho. O leitor pesou na hora de fugir, depois ele desapareceu.

**

Numa entrevista à revista *Teresa*, perguntado sobre a forma literária, você conclui sua fala com a constatação: "é uma palavra de travessia do instituído. Uma forma literária entre o *e-mail* e a oração (entre a captura da informação e o pressentimento do poema)".[4]

Este sentido de travessia, como algo que perfura, me parece ser uma constante força motriz da sua escrita. Isto me faz pensar se escrever para você seria essencialmente um gesto, gesto que se faz no momento presente, que é condicionado pela tensão do instante de se fazer gesto.

O que eu afirmo poderia ser antes uma pergunta a você direcionada; mas o ponto em que quero mesmo tocar é o seguinte: a sua obra se perguntou muito sobre como estar presente; a palavra "duração" retém um lugar especial nos seus escritos.

Você acredita que seria possível afirmar que esse questionamento também diz respeito à literatura? É possível dizer que a sua literatura é marcada pela interrogação sobre como estar presente, não sendo apenas isso matéria da "ficção" que você construiu ao longo desses anos?

**

JGP: Já não acredito numa travessia absoluta, numa migração do instituído para o aberto. Perdi esta mania revolucionária do *paradiso* terrestre e desloquei-me da posição profética. *Recusa do não-lugar* foi a marca dessa mudança.

4 PESSANHA, J. G. Juliano Garcia Pessanha. *Teresa* (USP), São Paulo, n. 10-11, p. 48, 2010.

Há travessias e perfurações, mas se vai de um lugar para outro e o lugar no qual se chega também já foi visitado. O próprio aberto, a dimensão alética, ou a indiferenciação mística são territórios já visitados e demarcados.

Ruminei muito sobre o estar presente e o estar ausente na cena do mundo. No registro psicológico, acredito que o gesto da minha escrita é indissociável do combate para chegar a si mesmo. Por isso há relatos heterotanatográficos, de quem começou como despencado, e heterobiográficos, de quem encontrou seres e coisas fertilizadoras e propiciadoras de incorporação. Daí o termo "testemunho transiente" – que batizou a reunião de minha tetralogia: nascemos e encontramos ou desencontramos a hospitalidade. Alguns ficam nutridos por fluxos de estabilidade, outros precisam lutar pela continuidade. De qualquer modo se pode relatar ou não. Talvez não seja necessário, mas alguns têm essa paixão de contar o que se passou ou o que não se passou. O testemunho é transiente porque há deslocamento. Eu, por exemplo, migrei de uma posição romântico-libertária de elogio da borda para uma tentativa de integração no mundo complexo. Nesse sentido, fui de uma heterotanatografia extemporânea para uma hetero biografia mundana.

**

Talvez o que eu diga aqui seja um desdobramento do antes pensado. A despeito da guinada operada por você em *Recusa do não-lugar*, num movimento de revisão, e ainda me referindo especialmente a prática de escrita.... quando você escreve, se dedica a um novo texto, a um novo conjunto de textos que pode vir a ser um futuro livro, é uma volta ao princípio do gesto de escrever? Ou você de fato estaria hoje, no dia de hoje, cinco e mais outros livros adiante neste processo da escrita?

Afinal, parece conviver na sua obra dois sentidos de movimento: há fluxo, há um giro de matéria, ao mesmo tempo há retenção, como numa espécie de reiteração.

**

JGP: Só posso subscrever a pergunta: há um giro de matéria (por exemplo, de Heidegger e Kafka para Sloterdijk e Winnicott) e ao mesmo tempo uma reiteração (o modo de dizer). Quando lancei *Recusa do não-lugar*, na Feria Plana, em 2018, aconteceu uma performance e em seguida o público formulou algumas perguntas. Diante de minha dificuldade em responder uma dessas questões, um amigo escritor, o Evandro Affonso Ferreira, que se encontrava na plateia disse: "Ele mudou de estrada, mas continua no acostamento". O gesto escritural continua plantado no mesmo lugar.

**

E em sendo o caso da pertinência do gesto de escrever calcado no instante, até que ponto esse mesmo gesto não se mistura ou se mistura com um romance não romance sobre o escritor (e não digo do sujeito biográfico, clínico) Juliano Garcia Pessanha?

**

JGP: Há um romance não romance sobre o escritor Juliano Garcia Pessanha, mas esse nome guarda também a impessoalidade poética. A assinatura remete a um lugar de onde se diz um sentimento do mundo. Preocupa-me menos a arquitetura de uma história, com suas técnicas de desenvolvimento, do que a explicitação filosófico-psicológica do "protagonista", entre aspas, pois, como já disse, ele transcende o sujeito empírico-autoral. O estilo perdura, mas se no primeiro momento a singularidade pensa ultrapassar o mundo e anunciar novas constelações (a tetralogia), no segundo, o mundo faz a singularidade ajoelhar-se para o efetivo (*Recusa do não-lugar* e o que está no prelo). Esse percurso filosófico de Kierkgaard e Chestov para Hegel e Sloterdijk, por exemplo, me interessa

mais que o literário e o romanesco, embora seja certo que tudo pode caber em um romance.

**

Existe um trecho na seção primeira de *Instabilidade Perpétua*, publicado em 2009 e que recobrarei daqui em diante, em que você fala sobre a casa. "Seríamos demitidos de nossa casa e nossa casa é o buraco branco"[5]. A imagem da casa segue ressoando na sua poética.

Por mais que a literatura já seja por si um espaço solitário, você consegue se ver em relação à grande casa da literatura brasileira? Quero dizer, em relação a essa noção de uma grande narrativa literária?

**

JGP: Se a explicitação psicológica-filosófica da situação do "protagonista" entre filosofias existenciais da singularidade e filosofias de diagnóstico epocal foi para mim o mais decisivo, então, autores como Musil e Gombrowicz e filósofos como Heidegger e Sloterdijk foram mais importantes que a tradição romanesca brasileira. Talvez por conta disso haja poucos aposentos perto do meu na casa da literatura brasileira. Entretanto, minha língua é a portuguesa, nunca morei fora do Brasil e todo o recolhido nesses livros poderia, sim, ser objeto de uma análise literária do tipo sociológica que, facilmente, poderia identificar questões de grupo social tipicamente brasileiras.

**

5 PESSANHA, J. G. Instabilidade perpétua. In:___. *Testemunho transiente*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018. n.p. (e-book).

> "Para cada "mundo" existe um antimundo e um contramundo. Para todo não mundo, uma passagem. Implosão e explosão contínuas, instabilidade perpétua." [6]

Esse é o grande parágrafo final da seção a que me refiro de *Instabilidade perpétua*; trecho que me faz pensar em ressonâncias, outro termo verificável no mesmo texto e que, aliás, tem constado como um modo possível de ser da sua literatura.

A sua obra ressoa algo que já foi muito latente em alguns "lugares" da literatura brasileira contemporânea, em especial ao rascunho de um "antimundo", de um "contramundo". Uma literatura que também se perguntou muito pela presença, pelo estar no mundo e acabou encontrando no corpo uma morada, como tão forte é nos escritos dos anos 80 (margeados pelo antes).

Você parece recuar ainda mais. Nunca houve bem um corpo possível. Sua presença mais marcante em *Recusa do não-lugar* já não foge a uma debilidade, ao assessoramento médico. Parece não haver então uma espacialidade possível para um "antimundo", um "contramundo"... seria isto agora apenas matéria da poesia que ficou para trás?

**

JGP: Como disse no início da terceira resposta, acredito em antimundos e contramundos, mas toda a multiplicidade deles estaria situada no interior do mundo enquanto sistema global consumado. O que não há mais é um antimundo para este "universal-planetário" em cujo interior existimos. Não há um outro começo além da técnico-ciência para ficar com a ruptura de Heidegger e nem um início além do monetário e da mercadoria para falar com Marx. A geleia geral do presentismo está estabelecida e, por sorte ou azar, a história resfriou. A questão que resta para nós é a de gerir os problemas climáticos e sanitários de modo que a civilização não termine neste século: o consumo terá de diminuir e os hábitos se transformarem. Dito

6 PESSANHA. J. G. Instabilidade perpétua. In:___. *Testemunho transiente*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018. n.p. (e-book).

isso, penso que a palavra poética em transição e carregada de afeto a torna diferente dos enunciados que circulam pelo mundo.

**

Pensando ainda em ressonâncias.... o João Gilberto Noll tem o conto de nome *Marilyn no inferno*, que consta em *O cego e a dançarina* de 1980. O protagonista é um figurante no primeiro *western* rodado no Brasil, de acordo com o narrador. Há uma imagem no mesmo que desejo destacar:

> "[...] lá vai o rapazinho agarrado ao pescoço do cavalo, **o céu e a terra são uma coisa só**, Caxias está perto, muito perto, quase chegando, o rapazinho já vê os primeiros prédios e chaminés, lá vai o rapazinho **com medo de que o céu e a terra se rasguem no ponto em que se encontram** mas nenhum medo de que nada se rasgue porque é boa a vertigem [...]."[7]

Por algum motivo, este ponto em que céu e terra se encontram, ameaça de seu rompimento, sempre me remeteu a sua literatura. O que se ameaça no conto de Noll como queda naquele espaço do após, me parece ser um lugar possível de se anotar em seus textos, lugar a partir do qual se moveria um "alguém" virtual, não biográfico que ali opera.

Isto me parece inclusive muito próximo do mote básico da seção primeira de *Instabilidade perpétua*, justamente a respeito de uma topologia nomeada: "[...]: há uma linha de horizonte, há um desfiladeiro frágil entre o buraco negro, onde zanzam os abismais, e o buraco branco, onde erram os figurantes."[8]

Penso numa proximidade entre topologias, do espaço da subjetividade e do espaço do espetáculo, ambos expostos a partir de um esvaziamento, não mais o grande teatro do mundo, mas o mundo exposto em sua artificiosidade.

---

7 NOLL, João Gilberto Noll. *O cego e a dançarina.* Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 40.

8 PESSANHA, J. G. Instabilidade perpétua. In:___. *Testemunho transiente*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018. n.p. (e-book).

Talvez eu deseje a sua mediação: quão impertinente ou possível seria uma aproximação como esta?

**

JGP: A literatura para mim é rasgo e transição: o lugar onde emerge a atmosfera e a imagem. É aí que o afeto eclode e o pescoço da palavra é retorcido. Se a literatura da competência narratológica é superada pelo historiador e pelo especialista que escreve bem e a literatura do pragmatismo americano termina no panfletismo do politicamente correto, resta o ponto do rasgo entre céu e terra. Neste espaço reduzido de transição entre o dentro e fora, a argamassa do afeto protege a palavra de virar mero signo e mero enunciado. A transicionalidade protege também a palavra do eu empírico e da voz autoral. Por isso, como está formulado na pergunta, há sempre um alguém virtual não biográfico. A transiência fora-dentro permite dizer a atmosfera do mundo e a experiência dele para além da subjetividade.

**

Encontrei há pouco uma dissertação de mestrado sobre a sua obra assinada por Francine Rodrigues e defendida na PUC de São Paulo. O título já é esclarecedor, *A escrita rítmica de Juliano Garcia Pessanha*. Me parece ser aquele tipo de estudo que nos surpreende por, de alguma maneira, desprogramar o modo como se tem mirado a obra de um certo autor.

Penso em primeiro.... qual seria o nível de controle [voltando a um termo do começo] aplicado por você a seus textos numa etapa pós-escrita?

E expandindo esse mesmo ponto, em algum momento você já se pautou pela intenção que antecipa um efeito a que deve a obra dar conta? Ou será sempre uma ilusão da arte se propor a isto, a antecipar não apenas efeitos, mas quem sabe, também afetos?

Além disso (longe de me referir a um trabalho direcionado ao dever do ritmo e da melodia, por exemplo), como se descortinaria para você a possibilidade do fazer literário se distender do racional, e jogar junto, digamos, da maleabilidade da palavra?

**

JGP: Creio que o passeio ansioso pela desconstituição do eu (transiência) garante a condensação da palavra e sua chegada súbita, vertical. Para um corpo exposto, com déficit de preenchimento, mesmo a palavra lida, quando transcrita, carrega uma atmosfera. Tem algo de grito ou de festa. A exaltação intensiva garante que o signo não caia no estado de enunciado. Para mim, não há uma pós-escrita. O escrever, ele mesmo, já é uma transcrição das palavras que ficaram encubadas muito tempo num corpo vazio. No que diz respeito ao tema da burilação e do enxugamento estético posterior, posso dizer que não pratico: já escrevo cada frase como se fosse o último recado que alguém pode enviar sem direito a rascunho.

Roberto José Alberto Roberto José Boechat de Souza Roberto José de Almeida Roberto Oliveira Roberto Ribeiro Martins Roberto Rodrigues de Lima Robson Amaral Amorim Robson da Mota Silveira Robson de Souza Lopes Robson Domingos Sousa do Nascimento Robson Grecco de Oliveira Robson Silva Bezerra de Almeida Robson Viana Campos Rocilda Soares Alves Silva Rodilma dos Santos Araújo Rodolfo Costa Pimentel Rodolfo Walter Garcia Arizmendi Rodrigo Camargo Vieira Rodrigo Gomes Luiz Rodrigo Joaquim Santana Rodrigo Liguori Rodrigo Podolski Rodrigo Reis de Oliveira Rogério Barra Amorim Rogério Fernandes Rogério Furtado Ozava Rogerio Moreira de Barros Ronald Lima Pamplona Ronaldo Belotti Ronaldo Bezerra Dos Santos Ronaldo Bonello Ronaldo das Chagas Silva Ronaldo Denys de Moura Ronaldo dos Santos Duarte Ronaldo Helvécio de Oliveira Ronaldo Missick Guimarães Ronaldo Pereira da Silva Ronaldo Rocha Lelis Ronaldo Seixas de Morais Ronaldo Sousa da Silva Ronaldo Souza da Silva Ronaldo Vale da Silva Roosevelt Guimarães Soares Roque Monteiro da Conceição Rosa Maria Bezerra Souza Rosa Maria da Conceição Silva Rosa Maria dos Santos Nascimento Rosália França Rosália da Silva dos Santos Rosália Maria de Lemos Mesquita Rosalina Borges Ferreira Rosalina Maria Pereira Chaves Rosalve Rodrigues da Silva Rosalves de Souza Rosana Gamboa Azevedo Reis Rosana Washington Vita Rosângela de Lima Ferreira Rosani Vieira Soubihe Rosania Darc Silva Telles Rosauria do Carmo Rosauria do Carmo Rose Mari da Silva Belo Roseli Aparecida Bonaldo de Souza Rosely de Jesus Rosemeire Gomes Rosenildo Dias Rosilene Maciel de Oliveira Rosina Mondadori da Silva Rosineide Freitas Rosivaldo Costa Araújo Ruan Dias Baldinelli Ruan Matos Félix Rubem Dário Barbosa Lima Rubem Gomide Pires Rubén Ramón Balbuena Mernes Rubenita Romano Marques Rubens Janaú Barbosa Rubens José Malara Rubens Machioni Silva Rubens Malara Rubens Meirelles Rubens Venâncio dos Santos Rui Augusto Bimbatti Rui José Chaves de Oliveira Rui Pontes Santiago Rute Costa Silva Ruth Pelegrino Sabrina dos Santos Aleixo Barata Sadi Rodrigues da Silva Salatiel Soares Filho Salete Frozza Ferrarezi Salvador José Pereira Ribeiro Salvador Pereira Ramos Salvador Pereira Ramos Salvatore Lucchini Samuel dos Santos Sanaoki Ono Sandra Costa Sampaio de Oliveira Sandra Dias Tavares Sandra Emília Da Silva Sandra Regina dos Santos Sandra Silva Sandra Vitória Valle Sandro Hansen Sandro Ribeiro Vianna Sandro Santos de Araújo Sara Rabello Rei de Jesus Sarah do Couto Cesar Sarah Maciel Negreiros Sarina Moia Carvalho Saulo Cruz Sebastiana Baltazar de Morais Sebastiana Conceição Pedroza de Vasconcelos Sebastiana Corrêa de Azevedo Sebastiana Ferraz Corrêa Sebastião Alves de Mesquita Sebastião Crisostomo da Silva II Sebastião da Lima Vasconcelos Sebastião de Souza Araújo Sebastião Deodato Rodrigues Sebastião Edivaldo de Paiva Sebastião Fraga de Sales Sebastião Lobato Sebastião Maués da Silva Sebastião Miranda de Oliveira Sebastião Rodrigues de Oliveira Sebastião Rodrigues Sales Sebastião Soares Filho Sebastião Tomaz de Lima Seigi Honda Seisho Inamine Selia Maria Spoladori Semirames Nair de Souza Semiramis Rodrigues Geara Sérgio Alves da Silva Sérgio Armando de Sá e Benevides Sérgio Bezerra dos Santos Sergio da Silva Trindade Sergio Fonseca Sérgio Henrique Saraiva Costa Sérgio Ivo Luwig Sérgio José Ferreira da Silva Sérgio Luís Mendonça Alves Sergio Murilo Bento Araújo Sérgio Seizi Suzuki Sergio Valim Severina Francelino Severina Gomes dos Anjos Severina Vieira da Silva Severino Ferreira Barros Severino Pedro da Silva Severino Sales Severino Santiago Farias Severino Tavares de Souza Severino Tavarez Severino Urbano Ferreira Severino Vieira da Silva Severo Oliveira Sheila Maria Amorim da Costa Sheila Regina Barbosa Salviano Shirley Moreira da Silva Sidney da Silva Dias Sidney Ferreira Sílica Conceição de Jesus Leite Silvalina Rodriguez de Oliveira Silvana da Silva Souza Silvana Helena de Andrade Linhares Silvestre Carvalho Vieira Silvestre do Nascimento Silvio Luiz Lopes de Matos Simone do Rosario Rangel Pereira Simone Maria da Silva Bezerra Simone Maria Figueiredo de Queiroz Simpliciano Tomaz Inácio Solange de Santana Solange do Nascimento Oliveira Solange dos Santos Alves Solange Gonçalves Bittencourt Solange Maria de Souza Reis Solon Pereira Lopes Ferreira Sonia Aparecida Buzello Sônia Celencina Miranda de Andrade Sonia Cristina Ferrari Sônia Maria Pereira da Silva Sônia Porto Silvério Sophia Madeira Barros Suelen Silva Ferreira Sueli Ferri de Carvalho Sueli Flora de Freitas Sueli Rosa de Oliveira Barra Suely Cruz Suely dos Santos Barbosa Suely Miranda Costa Suely Monteiro da Costa Andrade Suzana Almeida Souza Suzete Moreira Afonso de Abreu Sylvia de Mattos Tai Takizawa Talita Dentello Tania Cristina Martinez Salim Tania Lucia Lopes Soares Tania Magali Oliveira da Silva Tania Mara de Carvalho Cabral de Oliveira Tarcizo Ferreira Tatiane Ferreira Ferraregi Temósteles Luiz Soares de Oliveira Tenilda Cristina de Barros Gonçalves Teresa da Conceição Araújo Teresa Muller Teresinha Maria Carneiro de Souza Teresinha Oliveira Tereza Alexandre Borges da Silva Tereza da Silva Mateini Tereza Regina Eleres da Silva Hounsell Tereza Rodrigues de Souza Tereza Rodrigues Maciel Terezinha Araujo Lima e Silva Terezinha Batista Franco Terezinha Bezerra da Silva Terezinha Borges Ferreira Terezinha Correa Moreira da Silva Terezinha de Jesus Coutinho Terezinha de Oliveira Teixeira Terezinha Dornelas do Carmo Terezinha Hilário dos Santos Terezinha Maia Lopes Terezinha Nascimento Lopes Terezinha Pio da Silva Terezinha Soares Xavier Thaís Macieira Costa Thelmo Trilha Sym Theodoro Pessotti Thereza Carneiro Machado Thereza Nogueira Miranda Thiago Donato Pereira Thiago Mendes Lobo Thiago Santos Gomes Thyago Araujo Tiago Afonso Rosas Araújo Tiago Dantas de Alencar Tiago Lin Ichi Kuboki Tiago Sinimbu Tibúrcio Bonett de Souza Tibúrcio Orlando da Silva Tílio da Costa Lopes Filho Ubiracildo da Silva Macêdo Uelinton Jose Medeiros Urbano do Amaral Silva Úrsula Emília Ramos Campos Ursulino da Silva Vagner dos Santos Vagner José Alves Vagner Onorio de Aguiar Valda Sales Aguiar Valdeci Buono Valdeci Silva Santos Júnior Valdecir Vicente Tupiná de Souza Valdemar Bezerra Leite Valdemar Gomes de Sousa Junior Valdenia Soares Cardoso Valdiani do Socorro da Costa Palheta Valdinéia Rocha Flegler Valdir de Moraes Valdir Martins da Silva Valdir Rodrigues da Silva Valdirene Aparecida Ferreira dos Santos Valdomiro Nunes Vieira Valéria Afô Navarro Nascimento Valéria Andrucioli Valéria da Glória da Silva Valéria Maria Faria Ohashi Valmic Septímio Ramos Valmir dos Santos Valmir Eleuterio Valtair Campos Valter Barboza Vander Aparecido da Costa Vander Vital Alves Macedo Vanderlei Barbosa da Silva Vanderlei Mazoni Vanessa dos Santos Pereira Vangles Saxe de Aguiar Vânia Amorim Miranda Vânia Maria de Oliveira Vanildo Pereira de Carvalho Andrei Vany Azevedo Vasconcelos Vera de Souza Vera dos Santos Brito Vera Gomes Alvim Vera Lourdes Santos da Silva Vera Lucia Almeida Francisco Vera Lúcia Gonçalves Justino Vera Lúcia Tavares Moreno Vera Maria Monteiro Bitencourt Vicente Antônio Garcia Maciel Vicente Casimiro da Costa Vicente Moreira de Souza Vicente Teixeira Vicentina Rinaldi Victor Alexandre Lima da Cunha Victor Rodrigues Medeiros Vildecio Chaves de Almeida Vilma Teixeira Castelo Branco Vinoca Sá Tavares Vitor Augusto Costa da Silva Vitor Inácio de Souza Vitória Crimele Vitorio Carraro Netto Viviane Barbosa Viviane Rocha de Luiz Vladia Mesquita Vladimir Madrid Affonso Wagner Paulino Macedo Wagner Pereira Walber Marques Waldeir dos Santos Oliveira Waldemir Cavalcante Saraiva Waldemiro Marques de Melo Waldir Alves de Carvalho Waldir Braga Teixeira Waldir Luiz da Silva Waldir Luiz Dias Waldo Lio Waldomiro Gonçalves Walmir Costa Walmyr Oliveira da Silva Walter de Oliveira Walter José de Andrade Pinheiro Walter Nunes Fernandes Belo Walter Pires Veras Walter Rodrigues Mendes Walterlina da Cruz Fonseca Wanda Ferreira Vicente Wander Miguel Pereira da Silva Wanderlane Pereira de Andrade Wanderley Mendonça Valentin Ferreira Wânia Lúcia da Silva Gomes Washington Amazonas da Silva Washington Luis Sanches de Arruda Weber de Oliveira Roque Welber dos Santos Leite Welder Reis Carvalho Weliton Rodrigues Souza Wellerson da Silva Calixto Welligton Soares Wellington Alves das Neves Wellington José dos Ramos Silva Wellington Rodrigues Galvão Wesley Barbosa de Sousa Weslley Utinoi Denadai Wilibaldo Abrantes William Bezerra Cavalcanti William Chen William Ferreira Carvalho William Trajano dos Santos Silva Willian Pessoa da Motta Williane Maily Lins dos Santos Wilma Bassetti Lirola Wilma de Souza Vergnano Wilson Bernardino de Barros Wilson da Costa Wilson Marinho Luis Wilson Pereira Lourenço Wilson Wolter Filho Wirciley de Oliveira Fonseca Wirimi Tsamia Tsamia Yandiara Ferreira da Silva Yolanda Malhão Fernandes Yvonne Gonçalves Pereira dos Passos Yvonne Martins Teixeira Zéa de Moraes Leite Zélia Soares da Costa Zélita Braga Gaia Zemilda Silva Zenaide Fernandes Neto Zenilde Alves da Silva Ziel Antônio Campos Lauermann Zilda Lemes da Silva Zozima Oliveira de Sousa Zulmira de Sousa Zumira Silva Araujo Carneiro

poéticas IV

dois poemas

Adriano de Paula Rabelo

dois poemas

Adriano de Paula Rabelo[1]

paisagem noturna

As casas
escorrem
no rio
das ruas

Os passos
percorrem
o fio
das luas

No rio
escorrem
as casas
das ruas

O fio
percorre
os passos
das luas

1 Adriano de Paula Rabelo é autor dos livros *Lendas e Mitos do Povo Brasileiro* (Aglaia, 2009), *Desabraçar* (Patuá, 2018, indicado para o prêmio Jabuti) e *Ouriço: Senso Incomum* (Aglaia, 2019). Também é autor de *A Melodia, a Palavra, a Dialética: O Teatro de Chico Buarque* (Linear B, 2008), *Rumo Norte: O Brasil e os Estados Unidos nas Literaturas de Viagem e Imigração* (Multifoco, 2016) e *O Teatro Trágico Moderno: Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues* (NEA, 2017). Traduziu *Piedade Cruel*, de Eugene O'Neill (Edusp, 2010), *Cartas de Sacco & Vanzetti* (Almedina, 2019) e *O Livro Ideal*, de William Morris (Ateliê, 2020). É doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Tem trabalhado como professor de Literatura e Cultura Brasileira em universidades do Brasil e do exterior.

partido

Essa dor que me destroça
Esse espectro do que fui
Essas lágrimas que descem
Esse rombo no meu peito

As mentiras que me cortam
A tristeza que me rói
As pontadas que me ferem
A metade que se esvai

Quem me olha vê você

silentium

Vitor Hugo Luís Geraldo

silentium

Vitor Hugo Luís Geraldo[1]

No doloroso silêncio noturno
eclodem milhões de porquês
centenas de ruídos ósseos,
estalos,
de pernas braços colunas
que flexionados severamente rompem
a dureza mineral da noite
ou sutilmente
vão (por vãos e desvãos)
desenhando estalagmites
nas brechas esquecidas pelo silêncio,
às alturas do até onde podem,
em busca de irromperem
selvagemente
o presente-passado luminoso
de meia dúzia de estrelas
inexistentes.

---

1 Vitor Hugo Luís Geraldo, 25 anos, é poeta, graduado em direito pela Universidade Paulista de Ribeirão Preto/SP e, atualmente, graduando em letras francês pela Universidade Federal de Uberlândia e editor da revista Téssera, voltada aos estudos do imaginário. Já se destacou em alguns concursos literários bem como foi publicado em diversas antologias. E-mail: vitor_vhlg@hotmail.com

Meu verso não compreende
teu corpo
:
alheio arquipélago à sondagem
de mãos e olhos inescrupulosos
à vigília ininterrupta
:
notívaga voragem de afetos
e pupilas a esquadrinharem
do parapeito
tua premeditada geografia
:
navalhado riso
fendendo obstinado
o rubor
de galos e corujas
sob a diáspora da noite.

Meu verso que não é muro,
dique
represa
e contenção
não compreende teu corpo
náufrago e anfíbio
nesta hedionda ausência de mapas
e possíveis.

dois poemas modernos

Luís Felipe Ferrari

dois poemas modernos

Luís Felipe Ferrari[1]

um nu de man ray

escuta, escuta a risada das coisas,
o corpo ingênuo surpreendido
entre a luz e o gesto, ou o ritmo sem tempo
de um instante suspenso pelo simples prazer
que o corpo tem em sua massa.
escuta o riso de quem se deixa ver e ilumina
e porque não é iluminado não conhece
nem amor nem esperança – a coisa livre:
uma pena um prédio talvez um rosto
com a humanidade das pedras e dos pássaros.

1 Aluno de graduação em Letras na Universidade de São Paulo. Atualmente cursa as habilitações de português e latim e estuda a poesia de T. S. Eliot em um projeto de iniciação científica. E-mail: luis.ferrari@usp.br.

tarde na praia

De muito longe este mar carrega
o infinito rumor que o olhar não compreende.

Salgada e acre é para o corpo a juventude;
mais longe, onde só a luz e o rumor, está a idade que não passa,
mas cai em mim, como o calor desta tarde de sol que incide no rosto
e sublinha, sem consumir, a minha juventude.
Nas mãos, eu sinto
a fartura das cinzas,
que só conhecem um instante de luz.

Sob os teus pés, sentes, em minúsculos cristais, o lento
anseio das pedras. Diz o cientista que
são grânulos de sílica; tolice.
É o tempo das rochas monumentais.

Não me assombram a partida e a velhice.
O eterno é uma ligeira passagem;
a morte e o consumo, uma forma de santidade.

em cada canto um canto

Keissy G. Carvelli

em cada canto um canto

Keissy G. Carvelli[1]

função

Se poesia fosse prosa

nada além de conversa fiada

Se prosa fosse verso

assunto desconexo

não serviria pra nada

concepções

a palavra:

a fúria do silêncio

.....

o silêncio:

a fuga da palavra

---

1 Autora de *Dois cafés com creme, por favor* (2009) e doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (Unesp/Assis). E-mail: keissycarvelli@gmail.com.

palavrada

palavra é feita pra ser falada,

escrita,

palavreada

palavra não fica chateada

acanhada,

assustada

a gente é que mete

aquilo que pensa

naquilo que é

só palavra

2k

não preciso dos teus likes

abomino dois mil loves:

são outras

as coisas que me movem