

# opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

*ano 1, número 1*

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões : Revista dos alunos de Literatura Brasileira /  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas. -- v. 1, n. 1 (2010). -- São Paulo :  
FFLCH : USP, 2010.

Semestral

ISSN 2177-3815

1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. I. Título.

CDD 869.09981

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação da área 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 e executiva**

Bruna Paola Zerbinatti (DL – USP)  
 Carlos Augusto Costa (DLCV – USP)  
 Edílson Dias de Moura (DLCV – USP)  
 Gabriela Viacava (DLCV – USP)  
 Laura Penna Alves (DTLLC – USP)  
 Marcele Aires Franceschini (DLCV – USP)  
 Maria Elaine Andreoti (DLCV – USP)  
 Mario Tommaso (DLCV – USP)  
 Monica Gama (DLCV – USP)  
 Patrícia Regina Pereira (DLCV – USP)  
 Roberto Círio Nogueira (DLCV – USP)  
 Rogério Fernandes (DLCV – USP)

### **Relações Públicas**

Patrícia Regina Pereira

### **Copidesque**

Eulália Faria

### **Conselho Editorial**

Alexandre Faria (UFJF – MG)  
 Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC – BA)  
 Edílson Dias de Moura (DLCV – USP)  
 Eloésio Paulo (UNIFAL – MG)  
 Hélio de Seixas Guimarães (DLCV – USP)  
 Idelber Avelar (Tulane University – EUA)  
 Laura Penna Alves (DTLLC – USP)  
 Marcia Regina Jaschke Machado (DLCV – USP)

Marcos Antonio de Moraes (DLCV – USP)  
 Marcos Piason Natali (DTLLC – USP)  
 Monica Gama (DLCV – USP)  
 Ricardo Souza de Carvalho (DLCV – USP)  
 Roberto Acízelo de Souza (UERJ)  
 Roberto Círio Nogueira (DLCV – USP)  
 Yudith Rosenbaum (DLCV – USP)

### **Editor responsável**

Mario Tommaso (DLCV – USP)

### **Projeto Gráfico**

Cláudio Lima

### **Ilustrações**

Davi Pinto (exceto quando indicado)

### **Agradecimentos**

Cilaine Alves Cunha  
 Claudia Amigo Pino  
 Jaime Ginzburg

in  
di  
ce

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ave, revista                                                                                                     |     |
| Produzir sentido                                                                                                 | 8   |
| Mario Tommaso (DLCV – USP)                                                                                       |     |
| tão falante, tatarana?                                                                                           |     |
| A realidade flutuante em <i>Insônia</i>                                                                          | 14  |
| Edílson Dias Moura (DLCV – USP)                                                                                  |     |
| Inventário poético para uma morte (des)figurada                                                                  | 36  |
| Rodrigo Santos de Oliveira (UFMG)                                                                                |     |
| Os romances de Sergio Sant'Anna e de Osman Lins: respostas ficcionais à "morte do autor", de Barthes e Foucault? | 52  |
| Enéias Farias Tavares (UFSM)                                                                                     |     |
| Em nome do bem                                                                                                   | 68  |
| Roberto Círio Nogueira (DLCV – USP)                                                                              |     |
| Outros Zoos: afetividade e poética dos animais de <i>Ave, palavra</i>                                            | 82  |
| Vitor da Costa Borysow (ECA – USP)                                                                               |     |
| Paralelismos entre o conto brasileiro do Caipora e o conto turco de Depegöz                                      | 96  |
| Marco Syrayama de Pinto (DLCV – USP)                                                                             |     |
| ossos-de-borboleta                                                                                               |     |
| Mínimo vestígio                                                                                                  | 108 |
| Gabriela Canale Miola (DTLLC – USP)                                                                              |     |
| O livro que eu quero escrever: capítulo 1                                                                        | 112 |
| Ana Amelia Barros Coelho (DLM – USP)                                                                             |     |
| fineza de atenção                                                                                                |     |
| Sob os quadros da Casa Verde: uma entrevista com Fábio Moon                                                      | 124 |
| Lucas Piter Alves Costa (UFV) e<br>Elisa Cristina Lopes (UFV)                                                    |     |
| mire veja                                                                                                        |     |
| Giorgio Agamben: sujeito, tempo e relações políticas na contemporaneidade                                        | 136 |
| Fabiana Carneiro da Silva (DTLLC – USP)                                                                          |     |
| arruído rumor                                                                                                    |     |
| Série Teses e Dissertações                                                                                       | 142 |

*ave,*

revista

# produzir ser

**Mario Tommaso<sup>1</sup>**

– ã?!

– Sim. Está no *Grande sertão*: “Pão ou pães...”

– Ah... adoro Guimarães!

Abrimos, com esta revista, mais um espaço de publicação para pesquisadores da casa e de outras instituições, bem-vindos. O que nos anima é a possibilidade de acolher textos de alunos e constituir um novo meio para a circulação e o debate de ideias em torno de literatura e temas afins.

Ao elaborarmos uma revista discente, pudemos olhar a atividade crítica percorrendo seus caminhos práticos. No corpo-a-corpo com autores e seus textos, pareceristas, instituições e profissionais implicados, percebemos que nunca se abre um espaço neutro ou impunemente.

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.  
Contato: mariotommaso@uol.com.br.



# tiido

Mesmo irreduzíveis contra o modelo dirigista que hoje pesa sobre a avaliação da pesquisa no Brasil, não podíamos limitar nossa ação ao testemunho mal-humorado. É preciso dar sentido aos nossos trabalhos. Vale, por certo, acusar o *non sense* que a burocratização instala entre os meios e as finalidades da vida universitária. Burocracia, dita assim, não como a legitimação necessária às relações por ela asseguradas: trata-se da cadeia confusa que desarticula o trabalho de produção de conhecimento, ao articular as reduções de tempo dos cursos, a multiplicação de relatórios, pareceres, *papers* e afins, a hiperespecialização das ditas linhas de pesquisa, a difusão vista como prestação direta de serviços, o imediatismo solicitado pelos governos e por certos aparelhos da mídia, com suas listas negras de “improdutivos”, etc. Talvez José Paulo Paes nos compreenda, como brincava em sua “Pavloviana”:

a comida  
a sineta  
a saliva  
a sineta  
a saliva  
a saliva  
a saliva  
a saliva  
a saliva  
a saliva

A crítica, sob o chamado *produtivismo*, pode acabar se tornando também, por assim dizer, salivar. Ao sinal de todos os compromissos técnicos, políticos, financiadores

e carreiristas, poderá ser vivida como simulação ou morrer na própria boca, quando não se tornar mais um dos protocolos.

Essa irracionalidade se dá pelo princípio quantitativo da avaliação do ensino superior. Para financiar segundo pontos, avalia-se fisicamente, pelo número de produtos da instituição, levando-a a inflacioná-los se quiser ser bem cotada e paga. Não importaria assim o que se escreve, o que se diz, mas quantas vezes e com que dimensões volumétricas. O pesquisador excelente, segundo tal prática, mal deve questionar o estado de sua pesquisa, mas calcular que publicações estrangeiras são nossa Meca ou instituições já corroboradas como produtivistas são necessariamente melhores.

Estamos habituados ao uso do verbo “produzir” em duas acepções distintas: para descrever e valorizar vários atos simbólicos (como produzirmos poemas, contos, ensaios, ideias, efeitos, sentido) e para indicar operações materiais de multiplicação, difusão ou controle (como se produzem eventos, revistas, livros, processos, suportes, arquivos). É preciso marcar a diferença e não tomar a segunda como alegoria da primeira. Quando se engrandece a produção dos meios ao máximo e à força, sob demanda antecipatória, o discurso ali trocado aparece mais como um sistema de *reproduções*. O que poderia parecer democratização, acesso, colabora para a má distribuição do conhecimento.

Não é apenas irracional o modo, portanto, como a linguagem dos processos burocráticos é usada para arquivar, silenciar ou ridicularizar qualquer formulação de um conceito, de uma posição política, ética ou estética. É no interior da própria composição dos textos da chamada “literatura cinza” que vemos o *modus operandi* quantitativo produzir seus efeitos: a troca de lugares comuns, a não produção da diferença.

Nela não se comunica além do mero fato de publicar. O vocabulário crítico, a ferramenta analítica – a base mesma do pensamento, sua linguagem – são reduzidos a índices de função fática.

O que fazer? Abrir o campo não é, certamente, o ideal da “sociedade da comunicação” – da comunicação intransitiva e, por isso, banal. Escolhermos produzir uma revista discente implica um duplo aprendizado. O de produzir espaço, ou o de aprender a ser espaço: viabilizar materialmente a constituição de um grupo de trabalho, receber o fluxo de textos que pedem visibilidade, obter financiamento, dialogar com autores, pareceristas, professores, pensar a revista como objeto, seu material e desenho, etc. O segundo aprendizado, então, é de que não se abre um espaço neutro, de que há uma função educativa neste processo: é preciso acolher a pluralidade, buscar um amplo matiz de propostas críticas e de opiniões, mas supor que cada ponto de vista seja exigente e consequente, antes de tudo, consigo mesmo. É assim que critérios de qualidade e de valor podem ser de fato explicitados em uma devolutiva capaz de perceber a atividade acadêmica, a produção de textos e a da própria revista como um processo.

No espaço público em que ofertam seus trabalhos, os autores se dispõem a dialogar, debater, aprender, cooperar – e é função mínima das instituições universitárias constituir tal espaço.

\*\*\*

Aqui apresentamos, portanto, a realização deste experimento.

A chamada para o primeiro número não delimitou um tema específico, atraindo contribuições variadas.

A seção de artigos começa com “A realidade flutuante em *Insônia*”, em que Edílson Moura focaliza os contos de Graciliano Ramos, parte pouco estudada de sua obra, para sondar suas relações com certos aspectos do modernismo ligados à busca por incidir sobre a percepção e a experiência.

Em “Os romances de Sergio Sant’Anna e de Osman Lins: respostas ficcionais à ‘morte do autor’?”, Enéias Tavares reflete acerca de provocações que ficção e teoria se fazem mutuamente.

Em “Inventário poético para uma morte (des)figurada”, Rodrigo Santos de Oliveira propõe uma leitura temática da pluralidade de imagens e significações que a morte recebe na poesia de Hilda Hilst.

Na sequência, trazemos duas abordagens diferentes para o texto rosiano. “Em nome do bem”, de Roberto Nogueira, trata de diferentes configurações da ideia de utopia, a partir da aproximação de duas personagens que antes pareceriam díspares: Zé Bebelô, de *Grande sertão: veredas*, e o Cobrador, do conto homônimo de Rubem Fonseca. Já “Outros zoos: afetividade e poética dos animais de *Ave, palavra*”, de Vitor Borysow, nos conduz a um passeio intelectual e afetivo pelos textos em que Guimarães Rosa dedica seu olhar e seu trabalho de linguagem aos animais em exibição nas grandes cidades.

Fechando o conjunto de artigos, “Paralelismos entre o conto brasileiro do Caipora e o conto turco de Depegöz”, de Marco Syarayama de Pinto, levanta hipóteses para explicar curiosas semelhanças encontradas entre as duas personagens do título e o Polifemo, da Odisseia.

Na seção dedicada à ficção, alguns exercícios de estilo: “Mínimo vestígio”, de Gabriela Canale Miola, compõe uma insólita atmosfera, acumulada de materiais,

símbolos e sensações cujo significado flutuante faz recordar algo da “Insônia” de Graciliano. “O livro que eu quero escrever: capítulo 1”, de Ana Amelia Coelho, convida a olhar para uma literatura que capte sutis movimentos das relações entre o cotidiano e as memórias pessoais, durante processos da escrita e do trabalho com textos.

Na entrevista desta edição, Lucas Piter e Elisa Cristina Lopes nos levam para conversar com Fábio Moon, um dos irmãos que adaptaram *O alienista*, de Machado, para os quadrinhos. “A qualidade elimina os preconceitos”, propõe o artista.

*Opiniões* traz ainda a resenha de Fabiana Carneiro da Silva a *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, do pensador Giorgio Agamben, cujas ideias podem representar valiosos dispositivos críticos aos interessados em discutir as relações entre linguagem, cultura e política nos dias de hoje.

Por fim, breve notícia de um outro projeto que veio contemplar a produção de alunos: a Série Teses e Dissertações da área de Literatura Brasileira, que tem seus títulos elencados para potenciais leitores.

\*\*\*

Esperamos que o leitor encontre aqui bons motivos para continuarmos aperfeiçoando este trabalho. Contamos com suas colaborações, propostas, sugestões, pão ou pães, críticas à revista e discussão dos textos publicados, através do *e-mail* revista.opiniaes@yahoo.com.br.

falante,

tão  
tatarana?



# a realidade flutuante em insônia

**Edilson Dias Moura<sup>1</sup>**

## Resumo

O início do século XX marca, tanto na História como nas artes, o princípio de transformações profundas em todas as instâncias das sociedades. Este ensaio discute como é possível que as chamadas *vanguardas*, ou o

Modernismo, estejam presentes na obra de um autor como Graciliano Ramos, mesmo tendo este manifestado pouco interesse por movimentos dessa natureza. A resposta, a nosso ver, seria o próprio contexto histórico da produção artística, de qual nenhum autor àquela altura podia prescindir, tampouco não tirar dele suas experiências práticas de realização.

## Palavras-chave:

modernidade, maquinismo, ponto de vista.

<sup>1</sup> Mestrando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira. Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo. Contato: edilson.moura@usp.br

## Abstract

**The early twentieth century** marks historical events around the world, producing deep changes in the human sensibility. The *vanguard* and the modernist literature were some theoretical manifestations influenced by those changes. However, even though a writer like Graciliano Ramos never had showed interest for modernism - considering he was absolutely against those tendencies- his short tales present many points of comparison with vanguard manifest. This essay intends to investigate how it was possible, considering the effects of technologic advance like a phenomenological and historical equalizer point of view.

## Key words:

modernism, machinary, point of view.

## Introdução

Eunaldo Verdi, em *Graciliano Ramos e a crítica literária*, publicado em 1989 pela editora da UFSC, aponta que a crítica, em abordagem à obra do romancista alagoano, pouco se deteve em seus contos. Houve um pequeno interesse sim, mas, dos 177 estudos – coletados até a data de finalização de sua pesquisa –, apenas seis contemplavam os trabalhos desse gênero. Posteriormente, refinando os pressupostos para uma melhor caracterização das tendências críticas, esse número de abordagens desaparece, saltando aos olhos

os 63 trabalhos dedicados à obra em conjunto e 30 sobre a vida do autor; distribuindo-se o restante em abordagens específicas, nas quais é quase unânime o pressuposto da experiência vivida pelo autor na elaboração e composição de suas obras em termos biográficos.

Nesse universo, os contos cumpriam a mera função de argumento do que se propôs para o geral. Um exemplo dessa via nos é dado pelo trabalho de Nelly Novaes Coelho: ao lidar não só com a incomunicabilidade no universo do romance de Graciliano, aponta também para a impossibilidade de realização das relações amorosas, fazendo um contraponto entre o conto “O ladrão” e o capítulo final de *Vidas secas*. Ainda que essa aproximação seja válida, o conto vai mais além; relaciona-se aos outros textos de *Insônia* em que as ocorrências ou temas noturnos lhe servem de baliza, o que nos permite inferir que há ali algo de programático, em que realidade e aspectos do sonho se entrelaçam e põem em dúvida o que seria o real perceptível. Sendo assim, os contos podem render mais debate do que imaginamos, muito embora tenham sido deixados de lado por privilegiarem-se as abordagens biográficas ou a obra do autor na totalidade.

Quanto aos estudos que propõem vislumbrar na ficção do autor suas características pessoais, portanto, não nos parece necessário dizer mais do que Verdi já revelou; no mais, não é nosso intuito aqui esse tipo de abordagem, visto que parece mais relevante o fato de que Graciliano vivia nesse instante da história entre revoluções de toda ordem, desde “nosso pequeno fascismo tupinambá” à



Segunda Grande Guerra, em que inúmeras experiências tecnológicas, como o emprego sistemático de máquinas em atividades diversas, até então inimaginável ou apenas na ficção do século XIX, acarretaram mudanças profundas no modo de sentir e perceber a realidade<sup>2</sup>.

Dessa característica parte a hipótese de que Graciliano não tenha se abastecido de nenhuma das teorias vanguardistas, de fato, conforme a crítica aponta frequentemente. Contudo, embora o autor jamais tenha se referido a elas senão de modo desinteressado, é muito pouco provável que não as tenha assimilado indiretamente, por impregnação do contexto histórico. Daí o pressuposto de que os contos concentrem e acumulem inovações e experimentos que nos romances se dissiparam pela clareza de seu estilo e pela extensão dos textos nesse gênero. E “Baleia”, publicado em jornal antes de tornar-se o capítulo mais célebre de *Vidas secas* – também um dos textos da antologia intitulada *Histórias agrestes* –, evidencia que eles não só foram ponto de partida de seus romances, revelando a importância de estudar o Graciliano contista de modo diferente, como são neles também que se manifestam de modo mais concentrado as inovações técnicas e formais do autor. Note-se, por exemplo, em “Baleia”, que antecedeu o romance, como a protagonista apresenta rupturas irrefutáveis no modo de representação de animais na literatura, o que, consequentemente, afetaria também a noção de verossimilhança padrão.

Comparando Baleia ao cãozinho Quincas Borba, de Machado de Assis, por exemplo, vemos que é só a partir das hipóteses e receios de Rubião que o famoso vira-lata produz nexos; de modo que não há nenhuma semelhança entre eles. Isto é, o simpático herdeiro da fortuna do filósofo do humanismo está limitado e delimitado pela condição animalesca, em que Rubião insufla algo que só a ele diz respeito; enquanto que entre Baleia e o narrador há quase um sincretismo absoluto em termos de percepção das coisas e dos homens a seu redor, interagindo juntamente com todas as suas expectativas e esperanças de modo semelhante, a ponto de se destacar tanto de Fabiano e sua família como do narrador com uma existência autônoma no conto. Mas, se essa constatação soar puramente argumentativa e hipotética, justificando a abordagem que vamos adotar na análise logo mais à frente, o certo é que ela nos permite pelo menos evitar o paralelismo rigoroso “vida e obra” e nos exija mais atenção à elaboração técnica textual; portanto, sem que nos preocupem as tradicionais contradições geradas entre o nome Graciliano Ramos e certas particularidades de seus textos. Bastando lembrar, para isso, dos trabalhos do romancista publicados na revista *Cultura política*, do Estado Novo, e da enorme dificuldade de estudá-los sem que se esbarre nas opções políticas do autor em contraste com o programa ideológico daquele governo;

<sup>2</sup> Auschwitz seria um exemplo, embora negativo, do automatismo advindo da percepção técnica produzida pelo emprego da máquina no século XX e que afetaria de modo profundo a percepção da realidade.

o que tornou intocáveis certos aspectos dos textos por se ter uma imagem generalizada do autor construída à base da pura especulação biográfica.<sup>3</sup> Fundindo-se à produção artística, a biografia gerou um nome, Graciliano Ramos, que não vamos identificar nos contos. E parece-nos que, quanto mais a imaginação lhe foi exigida, mais ele se afastou daqueles pressupostos básicos de “experiência vivida como base de sua prática artística”, a ponto de, em *A terra dos meninos pelados*, revelar-se um Graciliano Ramos *sui generis*: “Embora aí se conservem os valores da vernaculidade da língua literária, (...) a verossimilhança realista é descartada, a forma/gênero são liberados de convenções, desaparecendo também o pressuposto da sinceridade e da *experiência vivida pelo escritor*.”<sup>4</sup> Há, portanto, sensível mudança técnica empregada pelo autor conforme o gênero textual em que trabalhava, relativando bastante as abordagens totalizadoras e que creem poder harmonizar num mesmo lugar elementos claramente díspares em termos epistemológicos.

Finalmente, se há certo desencontro entre o romancista e o contista, certos pressupostos devem ser revistos antes de qualquer tentativa de análise e interpretação nesse gênero. O risco de forçarmos o texto a se conformar com o que se generalizou a partir de outras atividades do autor, para não nos afastarmos demais do

senso comum, é enorme, o que nos esforçaremos para evitar aqui.

### “Um contista medíocre”

São dois os livros de contos de Graciliano: *Insônia*, de 1946, e *Alexandre e outros heróis*, de 1962. Não nos deteremos em datas, sabido que os contos, antes de obterem os formatos atuais, foram publicados em jornais, reunidos em volumes com outros nomes. Como exemplo, em 1944 foi publicado o *Histórias de Alexandre*, hoje *Alexandre e outros heróis*. Ocupar-nos-emos, portanto, com o estilo e a técnica empregada nos contos e o motivo por que não obtiveram as atenções da crítica em geral. Nossa perspectiva de análise norteia-se pela tese de que a qualidade deles não repousa na perquirição de “um momento significativo e literariamente depurado”, apontados como fulcral ao gênero por Antonio Candido em *Ficção e confissão*; caracterização mesma ligada ao *conto realista* e que, por falta deles, conduziria o autor a resultados medíocres em relação aos romances. Mas o que se percebe, ao contrário, é que a realidade, enquanto convenção genérica em seus contos, perde o caráter ordinário da análise factual, ganhando relevância o *como* se chega aos fatos, sem deter-se neles. O que, de modo geral, quando se fala de objetividade e de clareza em Graciliano Ramos, revela certa acomodação às raías do Naturalismo e do Realismo sem se perguntar de que tipo de realidade Graciliano trata, nem a que convenção literária esta se ligaria para alcançar essa objetividade e clareza; e, mais importante, quais seriam as condições concretas e históricas de prática artística

3 O pesquisador Thiago Mito Salla, em sua tese de doutorado *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*, pela Escola de Comunicação e Artes da USP, tem apontado essa dificuldade de se distinguir o Graciliano da biografia pessoal e o cronista da revista *Cultura Política*, gerando uma postura de defesa do autor algoano desnecessária e produzido menos esclarecimento do que compreensão do papel retórico dos textos publicados naquela revista em seu contexto político ideológico.

4 Valentim Facioli, “Dettera: ilusão e verdade: sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos”, p. 49.

nesse momento? Visto que a realidade objetiva, como a escrita, sofre profundos embargos no século XX, não seria possível, ainda que o autor aluda a modelos, escritores e obras do século XIX, que a linguagem antes tida como a mais adequada para fins literários gerais não sofresse significativas modificações. O Modernismo não foi um movimento artístico isolado dos fatos históricos e das profundas mudanças sensoriais por quais as sociedades passaram; pelo contrário, ele estava totalmente integrado nelas. E tudo isso teria contribuído para que alguns autores reproduzissem em seus textos (o escritor sempre dialoga com o leitor de seu tempo) certos aspectos modernos<sup>5</sup> despercebidamente. É por isso que nem todos os escritores claramente modernistas atingem a qualidade literária que lhes poderia ser atribuída apenas pela mimese direta de tal realidade ou pelo emprego de uma linguagem artística dita moderna: a percepção nova só é completa, na literatura, com a da mudança linguística ou formal que acompanha tais transformações de percepção. Assim sendo, ainda que possamos perceber em muitas obras que se está dialogando sobre este novo universo de possibilidades, isso não é o bastante se a partir de uma linguagem inapta a alcançá-lo correspondentemente e vice-versa. Por isso a inquietação de Lafetá ter se

manifestado da seguinte forma: “Meu problema era saber em que medida o tradicional e o moderno (o neo-realismo e as conquistas literárias das vanguardas) se combinavam em Graciliano Ramos.”<sup>6</sup>

O Modernismo, que para muitos parecia facilitar a arte, pelo contrário, trouxe-lhe mais complicações do que as dificuldades impostas por um modelo tradicional disseminado. A arte, no século XX, tornou-se terrivelmente difícil, exigindo dos artistas um tipo de conhecimento ligado mais ao momento de execução (isto é, ligado à percepção do que se havia escondido debaixo do tapete *literário*), partindo da oposição total a qualquer desejo de ser interpretada ou consumida de modo imediato, segundo valores preestabelecidos (é uma prática que repele a compreensão imediata e qualquer modelo de interpretação filosófico que lhe preexista; o que produz a sensação desconfortável de insegurança a respeito do que esteja representado em tal universo artístico); e os modelos de análises ligados ao passado, facilitadores da atividade crítica, promoveram ambiguidades ainda hoje não resolvidas. Ou melhor, se impuseram de tal modo que a sua permanência não poderia resultar em outra coisa senão o desaparecimento do Modernismo enquanto fenômeno global das sociedades de produção e consumo capitalista; reduzindo-o a umas poucas obras – dignas, é verdade, de compor o nosso cânone literário –, mas que não refletem de modo algum todo o conjunto de práticas existentes que compreenderiam

5 Os termos *Modernismo* e *moderno*, aqui empregados, têm como significação não só aquele feixe de definições mais diluídas historicamente como base do movimento de 22, mas também todas as práticas e hipóteses marginalizadas que o termo *Modernismo* põe fora de seu escopo. Isto é, ao privilegiarem-se algumas ideias, alijaram-se outras hipóteses e práticas próprias do período, deixando de lado o fato de que elas fossem também a concretização de uma nova forma de experimentar sensorialmente a realidade e um meio de intervenção amarrada ao seu tempo, as quais hoje se têm designado, acrescentando o prefixo *neo*, Realismo, Naturalismo, Simbolismo etc., produzindo certo anacronismo em escala menor, por isso mesmo mais difícil de se perceber.

6 João Luis Lafetá, “Três teorias do romance: alcance, limitações e complementaridade”, p. 284.

as transformações ocorridas nesse século. Dado esse contexto histórico de produção, não seria sensato partir para a análise de *Insônia* em busca de “unidade”, “objetividade” e “clareza” sem adequá-las aos aspectos gerais da realidade característicos do século XX. No conto “Insônia”, por exemplo, deparamo-nos com uma identidade de sujeito situado na semiconsciência, entre o sonho e a realidade; e por esse entremeio é que a suposta garantia de realidade, de segurança e conforto no mundo passa a ser questionada. A objetividade, nesse caso, se realiza por uma “deformidade” da forma de representação e do objeto focado. E não parece gratuito tal aspecto, muito próximo do que Breton defendeu em seu “Manifesto do Surrealismo”.

Foi a título muito justo que Freud fez sua crítica ao sonho. É inadmissível, com efeito, que essa parte considerável da atividade psíquica (pois que pelo menos desde que o homem nasce até que morre o pensamento não apresenta qualquer solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo, considerando-se apenas o puro sonho, aquele do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, limitemo-nos a dizer: momentos de vigília) tenha chamado ainda tão pouca atenção.<sup>7</sup>

Isto é, entre a percepção do encadeamento lógico atribuído à realidade, de modo consequente, e a ilogicidade do sonho haveria mais semelhanças do que se imaginava. E a inversão da perspectiva tomada diante da suposta realidade revelava que os fatos aparentemente objetivos estariam impregnados de uma compreensão que os determinavam no tempo e no espaço em conformidade com sistemas filosóficos e ideológicos a fim de mascará-los e propiciar conforto e segurança no mundo. Tal percepção implicou também em que a representação simbólica desse novo universo, em termos artísticos, não suportaria nenhum modelo preconcebido. Nesse panorama de indefinição, não é de se estranhar que a literatura passasse a integrar em si mesma suas próprias hipóteses.

Em Graciliano isso ocorre com frequência, e vários críticos já se referiram à metaligagem nos seus textos. Do primeiro conto de *Insônia* até “Paulo”, a perspectiva “noturna” de perquirição do real é nítida; cuja insolubilidade do contínuo tanto na cadeia dos eventos como na temporalidade é particularidade essencial. Mais da metade do livro, portanto, se passa à noite, na sonolência ou durante a modorra de personagens aparentemente delirantes. Algo, pois, de muito programático neste livrinho: a ideia de divisão das perspectivas, levada ao extremo em “Uma visita”, sugere uma espécie de cubismo do foco narrativo, apagando “o motivo literário factível”, fragmentando-o por meio do deslocamento das perspectivas dos personagens, que giram, como num caleidoscópio, em torno de nada; isto é, não há um motivo literário específico dominado

<sup>7</sup> André Breton, “Manifesto do Surrealismo”, in Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*, p. 174.

por um ponto de vista que o perscrute; apenas efeitos coloridos, sonoros e visuais das mudanças de perspectivas acompanhados pelo olhar do narrador. Na verdade, ouvimos e ficamos sem saber de nada. Os atores do conto reagem uns aos outros como se tudo andasse perfeitamente bem, dentro da normalidade, como nos contos de Artur de Azevedo ou Machado de Assis, que põem seus personagens em perseguição a ideias fixas e claras de modo a desvendá-los enquanto mistérios. Mas isso não se dá na totalidade de contos de *Insônia*: o grande mistério, o que fica a se desvendar, é a possibilidade de que a realidade não passe de uma total falta de nexos, fragmentada pela percepção particular de cada um, segundo seus próprios propósitos. Enquanto na superfície social tudo vai dando a entender que sim, que há uma realidade coerente, linear, concisa, clara, evidente, integrada e que convergiria para cada um no mesmo ponto, é o contrário disso que vai ser notado; e embora não haja nenhuma convergência e a total fragmentação dos sentidos, há nexos entre eles, e em tais nexos o espanto de que a realidade flutua e se modifica, como nos sonhos, sem nenhuma solução de continuidade. Assim, à mercê da disseminada ideia de que Graciliano “abominava o modernismo”, não há meios que nos possam levar à compreensão desses contos senão por pressupostos modernos e vanguardistas: é o texto que se nos impõe. E tal prática, ainda inominável, não se assemelha à de Kafka ou à de Joyce?<sup>8</sup> Entre estes autores e o Graciliano contista não está exatamente o

desconforto de se perceber um mundo perturbador e aparentemente sem nexos?

### “Insônia”: no mundo da lua ou no sonho da vida

“Insônia” nos dá bem a ideia que atravessará quase todos os outros contos. Sem mais nem menos, o personagem-narrador é aparentemente arrancado do sono profundo, no meio da noite, pela pergunta “Sim ou não?” Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me. A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo.”<sup>9</sup> Não é difícil ligarmos a pergunta ao “maquinismo” da “escolha” e ao do próprio mundo moderno. Aliás, óbvio, já que a partícula “como” estabelece a relação de semelhança: o primeiro responsável direto pelo despertar de chofre de um mundo automatizado; o segundo elemento apontando para a decisão já tomada na pergunta dentro do contexto em que se segue: a máquina não tem escolha, e o que seria próprio do humano vai ser suprimido ao se apresentar como “deformação”. A questão será sobre “o que” exatamente se decidir em função da pergunta ser feita em momento inoportuno (fora de um contexto dado como “natural”), mas que, no entanto, é parte do universo humano. Isso surge pela falha da máquina cronológica do calendário e dos dias, das horas fixas do trabalho e do sono no universo social, não das possibilidades geradas pela condição humana. Entre a

8 “Tudo depende do ângulo de visão e da compreensão dos problemas. Por outro lado, nada seria mais errôneo do que afirmar que *Ulisses* apresenta de fato um relato realista.” Erwin Theodor Rosenthal, *O Universo fragmentário*, p. 17.

9 Graciliano Ramos, *Insônia*, p. 7. Doravante não mais citaremos as referências e páginas dessa obra, facilmente localizáveis em qualquer volume.

“inércia”, de qual o “corpo morto” sai e reanima-se, e a reentrada à consciência, abre-se um lapso temporal e espacial em que o narrador ouve a pergunta “Sim ou não?” e a compara a “Uma garra segurando-me os cabelos, puxando-me para cima, forçando-me a erguer o espinhaço”. Daí o estado de semiconsciência se desvela: ao notar que a pergunta era absurda, não lhe resta outra solução senão voltar a dormir. Isso se o maquinismo não tivesse falhado; se se estivessem sincronizados o tempo do relógio humano e o do relógio social: levantaria como máquina; como em todas as manhãs.

Em Biologia, o relógio *celular* animal ou vegetal é chamado de *cercadiano*, isto é, *cerca de um dia*, e funciona de modo diferente dos relógios mecânicos, cuja marcação do tempo é determinada socialmente e a que devemos nos adequar. O personagem pretende dormir, obedecer ao tempo social, mas não pode, ligando a esse aspecto o próprio título do conto: “Insônia”, em que o indivíduo, fatigado pelas atividades diárias do trabalho e dos compromissos sociais, se encontraria em um tempo e espaço absolutamente desvinculados das ações práticas do mundo, mas não das ações do intelecto ou do pensamento que fluem continuamente em qualquer tempo ou lugar. “Mas o desgraçado corpo está erguido e não tolera a posição horizontal. Poderei dormir sentado?” Ocorre então a perspectivação da imagem do personagem num estado, embora natural, perturbador: concluído que não pode dormir sentado, estando ele certo disso, voltaria a deitar-se. Mas o corpo não responde ao estímulo lógico, produto de um comportamento normal. Passa ele, então, a distinguir

os tique-taques do relógio e teme que dormirá sentado. Ora, o tempo aí não é mais do relógio social. É o tempo do sujeito, não o do cidadão. É o tempo do sonho, em que dormir se torna ilógico, impossível. Já aí se atingiu o limite máximo das possibilidades.

Esse quadro não nos é dado gratuitamente. É verossímil: estado em que não sabemos que estamos dormindo, ou em que imaginamos que já estamos acordados quando permanecemos dormindo. Tal evento assemelha-se ao sonambulismo. Mas, aí na ficção, é uma forma de representação de um nível de discurso dentro de outro, cuja inversão do que estaria contido num estado, e o que o contém, possibilita comparações.

Assombra-se, aí, o personagem e deseja estar acordado: “(...) levantar-me-ei tranquilo com os rumores da rua, os pregões dos vendedores, que nunca escuto.” Isso se o maquinismo não tivesse falhado. Esse encadeamento do real dentro do sonho vai tornar-se mais agudo ainda quando a realidade for percebida como apenas plataforma frágil da razão em que nossa consciência se sustenta pela repetição exaustiva:

Certamente aquilo [a pergunta] foi alucinação, esforço-me por acreditar que uma alucinação me agarrou pelos cabelos e me conservou deste modo, inteiriçado, os olhos muito abertos<sup>10</sup>, cheio de pavores. Que pavores? Por que tremo, tento sustentar-me em coisas do passado, frágeis, teias de aranha? Sim ou não?

10 Grifo meu, doravante adotado como padrão nesse ensaio.

Estarei completamente doido ou oscilarei ainda entre a razão e a loucura? Estou bem, é claro. Tudo em redor se conserva em ordem: a cama larga não aumentou nem diminuiu, as paredes sumiram-se depois que apertei o botão do comutador (...)

A sensação de estar com os olhos “muito abertos” deriva de que o narrador está dormindo. Tivesse ele, de fato, acordado, os olhos estariam entreabertos, semisserrados. Junte-se a isso o fato de que ele sonha com a realidade: as coisas se mantêm em ordem, a cama, as paredes etc., evidenciando que o lugar do sonho é seu próprio quarto, em que sonha consigo mesmo consciente: o fato de lembrar-se do momento em que apagou a luz e dormiu evidencia isso; estabelecendo relação com esta lembrança o fato de que os sonhos distorcem os objetos. E a sensação de que “os olhos estão muito abertos” decorre da sobreposição da imagem do quarto coincidindo com a do sonho; isto é, não são os olhos que estão abertos, é a imagem do quarto muito nítida na memória que provoca a sensação de que se está visualizando os objetos com os olhos, produzindo a ilusão de se estar acordado. A ficção da realidade realiza no leitor o mesmo poder ilusório sensitivo. A sobreposição de cenas mimetizadas do ambiente real leva a crer que os olhos estão mais abertos do que os limites da experiência impõem: é apenas pela consciência das coisas e por prévio conhecimento de seus significados que a possibilidade de experimentar as articulações do sentido dos objetos como algo real ou idêntico ao real se torna possível. Ou seja, o realismo

suprime da experiência sensitiva toda contingência que levaria o leitor a perceber que seus olhos estão fechados, prescrevendo a própria experiência e o estatuto do real que lhe é adequado. Graciliano encontrou um meio de expor certos pormenores que não entrariam nesse tipo de literatura. A cena a seguir nos mostra exatamente isso:

Houve agora uma enorme pausa nessa agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça escureceu, o soalho fugiu-me dos pés – e senti-me cair devagar na treva absoluta. Subitamente um foguete rasga a treva e um arrepio sacode-me. Na queda imensa deixei a cama, alcancei a mesa, vim fumar.

Nos contos realistas, personagens deslocam-se de um ponto para outro, ou desaparecem num ambiente e surgem no outro, como se varassem as páginas de uma revista em quadrinhos. Não os vemos em toda a inteireza, e este é o segredo de não ser os olhos, mas sim o sentido reposto pela consciência atuante do leitor, segundo a repetição convencional, o responsável pela sensação de presenciar a realidade. Mas a artimanha do conto de Graciliano quer revelar *os aspectos* que não aparecem nessa tendência: buscando-os numa experiência possível (o sonhar que está acordado, ou num estado de insônia particular) para preencher estes espaços vazios da literatura realista, em que não há qualquer solução de continuidade, pode propor um paralelo entre normalidade e absurdo: entre o intervalo em que o personagem transita da cama à mesa, uma

série de eventos completamente inusitados ocorre. Essa série representa o *fluxo do pensamento*, possibilitado pelo fato de que o personagem está no próprio ambiente da mente humana num instante em que nenhum mecanismo ou convenção social pode intervir. Ora, aí se encontra uma solução para a inclusão de elementos no *contínuo espaço/tempo* suprimidos pela literatura realista: o foguete que rasga a treva, entre o intervalo do deslocamento do personagem indo da cama à mesa, ainda que só pareça ser possível no sonho (surrealismo), também é parte do mundo: é parte de um contexto ainda maior em que se está inserido, em que, num instante em que alguém perde o sono, noutra parte do mundo, simultaneamente, aviões bombardeiam cidades e vilas. Ao ter superposto sonho/realidade simetricamente, esse conto mostra que os aspectos ditos reais são da mesma natureza dos do sonho, e que a literatura realista não chega a ser um conto de fadas diante da realidade:

Um silêncio grande envolve o mundo. Contudo a voz que me aflige continua a mergulhar-me nos ouvidos, a apertar-me o pescoço. Estremeço. Como é possível semelhante coisa? Como é possível uma voz apertar o pescoço de alguém? Rio, tento libertar-me da loucura que me puxa para uma nova queda, explico a mim mesmo que o que me aperta o pescoço não é uma voz: é uma gravata.

Ora, parece mais aceitável que uma gravata, índice do mundo social, do mundo do trabalho e do maquinismo,

lhe dê um nó na garganta do que uma pergunta em que se toma uma decisão sobre o nada. Essa perspectivação simétrica dos níveis, da realidade e do sonho, revela que o mundo tido como real não é tão diferente dos absurdos do inconsciente: eles articulam-se conforme a mesma disposição dos indivíduos em aceitá-los razoáveis ou não aceitá-los, isto é, de permitir-lhes o nexo; pois, enquanto num uma palavra ou uma voz poderem apertar o pescoço é tido como loucura, no outro, os objetos simbólicos inanimados ganham vida e nos sufocam sem estranhamentos. E a analogia entre a voz e a gravata, que poderia levá-lo à revelação do maquinismo, mostra apenas a necessidade de agarrar-se em algo aparentemente palpável, que, no fundo, não difere muito do absurdo. Isso torna a decisão difícil ou pelo menos viciosa: “Sim ou não?” A pergunta, para bem dizer, é diabólica. Ela surge, pela manhã, junto com os feirantes que anunciam seus produtos, com o som dos automóveis e dos transeuntes na rua; põe o cidadão em posição de decidir-se, quando não há escolha. Ela é diabólica porque repousa na conveniência de agarrar-se ao imediatamente aceitável sem que se perceba o inaceitável. É diabólica porque, quando o “maquinismo” apresenta um defeito, e nos põe de pé na hora errada, e no lugar errado da vida, assemelha-se a uma única e forçosa opção; torna-se uma ordem, perde o aspecto de “escolha”. Só há uma escolha:

Desejaria conversar, voltar a ser homem, sustentar uma opinião qualquer, defender-me de inimigos invisíveis. As idéias amorteceram como a brasa do cigarro. O frio sacode-me



os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: “Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?”

Não há dúvidas de que esse conto apresenta-se como contestação e denuncia certo modelo como insuficiente a atender às novas exigências de compreensão da atualidade. As transformações do mecanismo de dominação, que passa de imposição da necessidade imediata a ramerrão, não podem ser analisadas sem que o olhar modifique-se e perscrute suas possíveis falhas. A literatura teria, portanto, essa função ao afastar-se de um dado padrão. Há uma nítida tentativa de interferir no ideal comum de que ser homem, no âmbito social, se harmonize com a de ser humano. Na insônia ou no sonho não há nenhum botão que desligue a perenidade do fluxo do pensamento; que, muito embora seja parte da condição humana, nos revela fragilizados e impotentes perante as exigências do universo construído com base num modelo mecanicista, utilitarista, em que a sensibilidade é substituída pela conveniência ou tomada como perturbação, em que ser homem não passa de uma paranoica pantomima que torna aquilo que é próprio do homem em deformação.

### **“O Ladrão”: no mundo da lua, no meio das casas, no meio da rua**

Como conto de abertura do livro, “Insônia” coordena todos os outros. O sentimento de inadequação do sujeito em certo contexto e a problematização da realidade pelo sonho vai ser invertido no segundo conto. Nelly Novaes

Coelho, em seu ensaio “Solidão e luta em Graciliano”, vai utilizá-lo, como já dissemos aqui, como argumento de sua concepção da obra em conjunto, com finalidade diversa da que o conto teria em si. Para ela, o desfecho negativo das ações do ladrão se dera pela necessidade dele de comunicar-se e pela impossibilidade de realização amorosa no universo artístico produzido por Graciliano. Mas, após a leitura do conto de entrada, já não é mais possível pensar assim. Eis porque: a narrativa inicia-se com as seguintes observações:

O que o desgraçou portoda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua – e tudo vai bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade.

Ao ter repetido duas vezes que o personagem “pisa como se estivesse na rua”, “de olhos fechados”, temos todas as coordenadas do conto anterior de modo invertido. Enquanto no primeiro o sujeito tem a sensação de que os olhos estão abertos em função dos objetos coincidirem com os do sonho, aqui temos o sujeito em função de objetos que não coincidem, apenas inteligíveis no *fluxo do pensamento*, vistos de olhos fechados (ainda que os olhos orgânicos estejam abertos): é a mesma sobreposição, apenas invertida; em que, entre os objetos do passado e do presente, não haveria nenhuma solução de continuidade. E o

erro, agora, e a revelação do maquinismo, se dá pela inadequação do sonho sobreposto a uma realidade em que os elementos não podem coincidir. Em verdade poderíamos dizer que os planos desse novato no mundo do crime frustram-se pela impossibilidade de se distinguirem seus projetos, delimitados no contínuo espaço/tempo, dentro de suas respectivas possibilidades de realização. Enquanto aquele que nele sonha intenta um objetivo, outro tenta adentrar no mundo do crime, em que, contraditoriamente, não há exatamente louros para coroa-lo, como se pisasse na rua. Daí a “felicidade” o ter desgraçado. O sucesso, nesse ramo, o leva para a cadeia. Por isso o narrador caracteriza as artimanhas do criminoso como indispensáveis e prejudiciais:

O indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial: indispensável no interior das casas, à noite; prejudicial na rua, porque denuncia de longe o transeunte.

Ocorre que o ladrão que o inicia, Gaúcho, parece ter percebido nele o desejo de coroar-se, à luz do dia, de uma fama nada adequada para quem quer ser bem-sucedido ao apagar das luzes: “(...) era bom que ele escolhesse profissão menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão (...)”. Assim acompanhamos o assalto, em que, de um lado, esse rapaz imagina o que vai pensar Gaúcho ao narrar-lhe a proeza do crime; e, de outro, surgindo-lhe repentinamente, no decorrer da execução do assalto,

lembranças da infância, e até mesmo o esboço de um projeto de vida: conseguiria um bom dinheiro, mudar-se-ia para outro lugar e abriria um comércio, onde engordaria contando notas atrás de um balcão. Brota-lhe, daí, insistentemente a imagem de uma menina loura, de tranças e olhos verdes, e que conhecera na escola, em *flash* aqui e acolá. E durante todo o trajeto do assalto isso lhe vai tornando à mente, até o dominar. Tendo entrado no quarto do casal, proprietários da residência, roubado uma carteira, saindo depois, vai topar com um quarto à meia luz, onde dorme uma moça com um dos seios à mostra. A imagem da garotinha da infância embrenha-se na dessa moça, superpondo-se; passa a imaginá-la de tranças e olhos verdes.

E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou.

Aqui o narrador assume os fatos que se desenrolam e nos conta as consequências do beijo que despertara a moça, o que para o ladrão assemelha-se a um sonho tido durante a noite. O novato no crime mal acredita que tenha tido a audácia de beijá-la. Nem entende o motivo que o levava à loucura. Mas o narrador nos dá a dica. Até o momento do encontro com a moça dormindo, ele sonhava acordado; e, após o beijo, o estardalhaço, precipita-se pela escada na fuga:

Acordara aí, mas adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. Teve um sonho rápido na viagem: viu cubículos sujos povoados de percevejos, esteiras no chão úmido, caras horríveis, malas de infelizes transportando vigas pesadas na Colônia Correccional. (...) Despertou agarrado por muitas mãos. De uma brecha aberta na testa corria sangue (...) Um velho empacotado em cobertores gesticulava no meio da escada, seguro ao corrimão. E um grito de mulher vinha lá de cima, provavelmente a continuação do mesmo grito que lhe tinha estragado a vida.

Estranhamente, durante o assalto, estivera, na verdade, no mundo da lua (como nos indicara o narrador, “pisa como se estivesse na rua”). Iludido entre o que era e o que não era o mundo, realiza aí um tipo de sucesso que o desgraça. Desperta do sonho e cai num outro (que se realizará com a prisão). Isto é, os níveis de realidade são sonhos invertidos pela perspectiva do sujeito, e os objetos do mundo objetivo superpõem-se ou não conforme os olhos que os veem (“anda para bem dizer como se estivesse de olhos fechados”). Os níveis sensitivos e perceptivos das possíveis realidades imbricadas indicam que o mesmo objeto participa de outras, não tendo autonomia enquanto dado objetivo e isolado do modo de ver do sujeito. Caso semelhante foi percebido por Rolando Morel Pinto ao analisar *Angústia*: dois tempos distintos fundem-se na simultaneidade da experiência do protagonista; um no passado, recordação da infância e adolescência na fazenda do avô; outro na

frustração do relacionamento amoroso com Marina, na precariedade da vida e na necessidade de vingar-se de Julião Tavares: “O passado assoma no plano do presente, trazendo consigo imagens há muito sepultadas na memória (...)” e “(...) a repugnância da presença do rival e a obsessão final traumatizante sucederam-se sem solução de continuidade.”<sup>11</sup>

Para o ladrão não havia a possibilidade de realizar o sucesso amoroso que o acompanhara desde a infância, naquele momento, porque esse projeto só poderia se realizar no mundo da rua, conforme a perspectiva do cidadão regular. E por um momento esse mundo tido como regular o domina como mundo natural do bandido e inverte, consequentemente, a chave da realidade, torna-se uma verdade de sonho. Ele já havia experimentado a sensação, anteriormente, de viver duas possibilidades de realidade simultaneamente no café da esquina, onde estivera momentos antes de avançar: “Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua. À medida que avançava a frase repetida voltou e logo surgiu o sentido dela.” Isto é, era necessário pisar no mundo da rua como se estivesse no mundo da lua, sem perder o domínio das ações superpostas como idênticas em mundos diferentes. Ele deveria avançar para o furto como se caminhasse para um lar imaginário, mantendo sempre a realização do objetivo de furtar. Ora, o erro está claramente apresentado. E aí entra o elemento surpreendente do conto: “(...) uma vez que todo nosso equipamento para nos preparar para o futuro provém do

11 Rolando Morel Pinto, *Graciliano Ramos: autor e ator*, p. 126-127.

passado, é redundante e irônico. Ou seja, somos todos principiantes na contingência, porque é a única coisa que podemos ser.”<sup>12</sup> Afora o determinismo, a contingência, ou o que ele não esperava encontrar nos aposentos da casa, era exatamente a memória objetivada em objetos. Seu projeto não era adentrar para o mundo do crime. Mas, sim, realizar-se enquanto indivíduo comum. A imagem da menina loura, de olhos verdes, representa o futuro que provém do passado e se realiza inesperadamente; várias vezes a imagem dela, antes de adentrar na residência, pipoca-lhe na memória como *flashes*. A coincidência não é exata entre essa imagem e o que vai encontrar lá dentro. Ou seja, o projeto real não estava no presente, furtar, mas numa realização esquecida, um outro sucesso, consequentemente, inadequado ao sucesso do furto.

“Só do acaso depende” é, naturalmente, uma frase curiosa. Para Proust não há como organizar, não há técnica que garanta acesso ao passado. O passado é revelado por coincidências que, em si mesmas, são insignificantes: um cheiro, uma melodia, um gosto. E não há como saber de antemão qual ou quando pode ocorrer. (...) o passado que está dentro de nós não está ativa e furtivamente planejando sua própria revelação, não está procurando atenção. Nem mesmo (...) está aguardando ser descoberto, embora esteja ali, em algum lugar, “nalgum objeto material”, se

tivermos bastante sorte ou azar para toparmos com ele.”<sup>13</sup>

Topara com uma moça, dormindo com um dos seios à mostra. E ainda que soubesse que ela não era a menina da escola, isso não foi o bastante para mantê-lo firme em direção ao ideal imediato. Pelo contrário: “O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer. Pisou a escada e estremeceu. As razões que o impeliram sumiram-se, ficou o peito descoberto”. Pelo menos aí a ideia de que acordados não estamos sonhando ou que sonhando não estamos acordados é bem relativa. Graciliano, provavelmente, intui isso. Está claro que não se interessava em aprofundar-se em conhecimento sobre as vanguardas; que as considerava absurdas. Mas que de algum modo realizou parte das tendências ligadas a elas, muitos de seus textos comprovam.

A semelhança de alguns trechos desse conto – como o do momento em que o ladrão mentalmente diz a si mesmo que “era bom recolher-se” – com passagens de *Ulisses* de James Joyce é marcante. Neste, o *contínuo* capitado, na narrativa, como fluxo de pensamento é uma constante inversão de quem é o verdadeiro narrador. Um exemplo que ilustra a semelhança se dá com muita precisão após o enterro de Dignam, quando Bloom entra em uma lanchonete e enoja-se das pessoas que lá estão almoçando.

12 Adam Phillips, *O flerte*, p. 54.

13 Idem, p. 46.

O senhor Bloom levantou dois dedos dubitativamente aos lábios. Seus olhos diziam:

– Não está aqui. Não o vejo.

Fora. Odeio gente porca comendo.<sup>14</sup>

O discurso do narrador, a cena e o pensamento de Bloom superpõem-se, mas não obedecem a uma ordem linear e hierarquizada conforme a estrutura tradicional; percebe-se que se o narrador em terceira pessoa indica o discurso indireto livre no trecho “Não está aqui. Não o vejo” – o que se constituiria como espécie de desmascaramento dos processos psíquicos do personagem –, este recurso logo em seguida vai ser desmentido ou se tornar “artificioso” com o surgimento do “Fora. Odeio gente porca comendo”; tal processo de esmagamento do narrador tradicional impede que o recurso de análise até então funcional de “discurso indireto livre” possa ser aplicado. E quem acompanha esse personagem, de passagem num dia comum, vai flagrá-lo constantemente como quem anda no mundo da lua. Isto é, a totalidade do sentido nas narrativas modernas se dá pela fragmentação dos atos, ações no tempo e no espaço simultaneamente; a totalidade só se torna objetiva pela dissonância das partes, a partir do que a representação ganha contornos não de realidade, mas de uma presença humana muito viva, nada linear ou comportada, e até mesmo podendo chegar a produzir sensação de deformidade. Ora, o que possibilitaria tal

proximidade quando as experiências são tão distintas e distantes umas das outras? Vem bem a calhar lembrar dois aspectos do século XX que julgamos necessários compreender: o primeiro deles em virtude das premissas vanguardistas a que alguns autores ligaram suas propostas artísticas, como a relativa semelhança do sonho, do *fluxo do pensamento*, com o real (Breton); o segundo aspecto nos é dado pelo estudo de Erwin Theodor Rosenthal, cujo pressuposto teórico principal assenta-se em que “(...) a nossa realidade insegura e indeterminável (aqui denominada ‘flutuante’) apresenta-se em articulações multiformes. Essas articulações, por mais variadas que se revelem, apresentam espantosos pontos de contato (...)”<sup>15</sup>. Ou seja, assim como o sonho só é aparentemente caótico e sem sentido, tomado do ponto de vista superficialmente lógico, também a realidade; isso pôs em dúvida exatamente os meios anteriores de representar o objeto da percepção de modo linear, ordenado e claro, sob a perspectiva da linguagem cientificista do século XIX. E Rosenthal apresenta esse quadro a partir de literaturas aparentemente distantes umas das outras, “(...) que permitem se reconheça estruturas de pensamento semelhantes e possibilidades paralelas de conhecimento, relativando consideravelmente as diferenças nítidas existentes entre vivências bem distintas.”<sup>16</sup> Evidentemente não se trata de aludir aqui a um epifenômeno.

O caso é que o mundo modernizado modifica as relações em todos os sentidos e isso, é claro, não poderia de

<sup>14</sup> James Joyce, *Ulisses*, p. 222.

<sup>15</sup> Erwin Theodor Rosenthal, *O universo fragmentário*, p. 3.

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*.

maneira nenhuma não afetar as artes de modo geral. Isto é, o modo de apreender a realidade ora apresentada e representá-la modificou-se com a modernização, com a automatização do trabalho especializado, em geral, dando novos contornos e possibilidades de experimentação tanto da realidade como da forma. Se a realidade ora segura, confortável, do mundo burguês, ordenado e linear, bastava até o princípio do século XX, ela deixa de ser possível após as Primeira e a Segunda Grandes Guerras, quando se torna nítido que a máquina, a tecnologia, toma proporções inimagináveis em termos de interferência no comportamento social. Bastando ver que a ideia de “maquinismo” em função da organização mental, psicológica e social do homem está aí, de cara, no primeiro conto do livro. O que significa que o modelo moderno é o novo regulador da percepção do homem no século XX, independentemente de ter ele se debruçado sobre as teorias de vanguarda ou propostas filosóficas modernas para a arte de modo geral; independentemente de sua concepção de modernidade ser positiva ou negativa. Assim, o simples fato de Graciliano ter-se colocado contra o modernismo levou-o a determinadas soluções literárias apenas contrárias à euforia e otimismo dos primeiros modernos. Percebe-se nitidamente que a modernização tecnológica, até então aspecto de otimismo, apresenta-se de modo desalentador e frustrante em Graciliano. Mas isso é só um problema de valor, não de técnica.

**“A testemunha”: entre o relato da verdade e a verdade do relato**

O romance, desde os inícios do século, vem abandonando nitidamente os caminhos da narrativa aprazível de tempos passados, procurando abranger a nova realidade, inicialmente em algumas obras experimentais, e mais recentemente em maior escala. Essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento lingüístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico, científico e da análise factual – se projeta no mundo como possibilidade ou tentativa de uma nova e genuína expressividade.<sup>17</sup>

É notável como a crítica deixou praticamente intocados tão excelentes contos: verdadeiros lotes de exploração de novas possibilidades de compreensão de que o modernismo não se limitou a inovações morfológicas ou sintáticas: incluem-se nele também experiências sensoriais antes impensadas. E entre elas estava também a sensação desagradável de que se falasse pelos cotovelos sobre o nada à medida que o *testemunho* presencial ou vivenciado dos fatos, em termos de uma literatura engajada socialmente, superasse em importância e preocupação os processos estéticos e estilísticos das obras. “A testemunha” de Graciliano é um exemplar dessa tendência de, nas palavras de Rosenthal, “tentativa de uma nova e genuína expressividade”. Gouveia – chamado a depor como testemunha de um crime ocorrido na vizinhança – é o protagonista

desse conto espantoso. “Como a audiência não tinha começado, (...) conversou um instante com o oficial de Justiça”. Arrelia-se. A intimação determinava o início às dez horas. Chegara um pouco antes, e apenas o oficial de Justiça e um servente ali se encontram. A expectativa inicial é de que se vá narrar a história de um crime, de qual tomaremos conhecimento através dos depoentes, dos acusados, do promotor e dos advogados. Expectativa que marca uma concepção literária tradicional; que habilmente seria atendida se estivéssemos diante de obra não moderna. E é por motivo desse último detalhe que o típico realismo esmorece. O conto não conta a história do crime, mas a história de um julgamento de crime e de uma intrincada rede de fantasia da verdade, constituindo-se verdadeiro carrossel pantomímico da representação da reconstrução da verdade, a pondo em perspectiva como mutação. Os elementos contextuais do julgamento ganham vida por si mesmos: enquanto tudo aponta para o eventual assassinato, o menor gesto, no ar, vai conotar exatamente o oposto.

Gouveia não é testemunha de nada. Ficamos logo de cara sabendo que ele “(...) Escrevia umas coisas que prometiam gasto de papel. De repente a mulher, perturbada, abriu a porta da saleta: – Acho que mataram o vizinho aqui da esquerda.” Após a notícia dada pela esposa, interrompe a composição de um período, um pouco indiferente à novidade. E como ela lhe repetisse a informação, “(...) erguera-se, chegara à janela, vira ajuntamento na calçada, um carro e a cabeça do chefe de polícia (...)”. Do fato em si fica sabendo mesmo pelos jornais, no outro dia. E, em seguida, espantosamente,

apresenta-se ali no tribunal como testemunha, desconfiado de que tenha sido alvo de intrigas dum suposto desafeto. Entretanto, porque a verdade ou o testemunho não vai sugerir *realismo*, passa a engendrá-la mentalmente a partir dos fragmentos presenciados por ele, juntamente com o que lera no jornal. Em síntese, contar a verdade o tornaria réu.

– Estupidez.

Afastou o depoimento que se esboçava, quase todo baseado em noticiários, porque realmente só percebera a multidão, barulho, um carro e frontaria do chefe de polícia.

E a partir daí, basicamente, até a leitura dos autos, veremos os esforços do personagem para evitar as incoerências que a verdade pura provocaria: “O que vira no jornal não combinava (...), havia na história incongruências e passagens obscuras. Quebrava a cabeça tentando harmonizar as duas versões; como não era possível, resolveu sapecar uma delas.” Não seria esta uma das preocupações do ideal realista de representação? Continuemos. Acrescente-se ao embaraço do protagonista o fato de que um dos advogados, no seu imaginário, lhe é antipático. Um tal dr. Pinheiro. E que o cerimonial do julgamento, perguntas acerca do nome, profissão, estado civil, soou-lhe imediatamente humilhante porque o advogado dera um piparote no ar antes de começar a interrogá-lo:

O inseto levantou os ombros indignado. (Provocação tola: Dr. Pinheiro era um caranguejo.) Torceu a cara, fungou, lá foi escorrendo que se chamava Gouveia, trabalhava na imprensa, tinha trinta anos, sabia ler e escrever. As perguntas desnecessárias constrangiam-no, amesquinhavam-no. Atrapalhava-se (...) Falavam-lhe do crime agora, mas com palavras antigas, algumas evidentemente mal empregadas, outras de significação desconhecida. Hesitou, e o juiz recomendou-lhe tento. Assustou-se, resolveu bridar a língua. Possivelmente dissera *não* quando era preciso dizer *sim*, e por isso lhe avivam a atenção.

Do porquê do assassinato ficamos completamente à distância. Mas percebemos que, se havia algum nexó na história que deveria ser contada, ele foi posto de lado em função de uma concepção de veracidade do relato mais condizente com a ficção do que com a verdade. Lembrando o que Barthes entende como *originalidade*, mas que, para nós, tem a ver mais com a *verossimilhança*.

Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são “frases” (...); digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo (...) poderia em suma

reduzir-se a uma simples palavra: *Condolências*. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e, por conseguinte *inversa*, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. Concluo que para retificar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada. (...)¹⁸

Uma das considerações que se pode tirar aqui, com Barthes, é a de que a “língua”/mensagem, enquanto produtora de sentido, ao se isolar de sua matriz mental de elaboração, significa sob novas condições (digamos de modo geral que sob as condições materiais das diversas situações em que se insere). Isto é que permite a inversão do significado e variabilidade da mesma mensagem. No instante em que Gouveia deixa de se ocupar com o fato e, precisamente, passa a pensar no veículo de transmissão do fato como mais importante, sua perspectiva de realidade deixa de ser a objetividade, passando a ser o *como* ela se torna possível. É curioso que esse conto tenha sido inventado a partir da própria invenção da verdade. E não só o Gouveia vai inventar, também o promotor, o advogado e juiz vão engendrando com ele algo que provavelmente convenceu não só à audiência, por mais que não tenha outra ligação senão com o momento e com o que passou a existir ali; portanto, não foi o fato anterior à audiência,

¹⁸ Roland Barthes, *Crítica e verdade*, p. 18-9.



precisamente presenciando o objeto da verdade: o carro de polícia, a multidão e a frontaria do chefe de polícia soaria falsificação se fossem descritos sob o rigor do ideal de realismo (o que se afasta completamente do senso comum de que Graciliano apenas valorizava a literatura presencial, que tirasse desse tipo de experiência prática sua matéria).

A sensação que fica, afinal, é a de que *a verdade é uma invenção*, que soa como verdade ao se adequar aos ouvidos que dela se servirão, conforme seus próprios propósitos. Contudo, essa invenção não passa incólume à consciência: sua virtualidade fica esquecida, ganhando *status* de realidade objetiva e vivida:

A amolação da audiência entrou-lhe no espírito – o tique-taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado.

O conto termina aí com Gouveia nauseabundo, cambaleando ao longo de um muro, evidenciando que, ainda que soubesse que o tribunal, o júri, fosse “(...) Teatro, palhaçada, tudo palhaçada. Besteira amolar-se, diria meia dúzia de palavras (...)”, a representação o afeta completamente. Eis aí o motivo de a realidade, no século XX, insegura, indeterminada, “flutuante”, não se adequar mais aos modelos realistas, naturalistas e positivistas do fim do século passado. Não é mais a

realidade que nos interessa, mas *como* essa realidade se torna possível e nos afeta como *verdadeira realidade*. Daí as considerações de Otto Maria Carpeaux sobre os escritos de Graciliano levarem-no a distinguir a realidade apresentada por Graciliano como “não deste mundo”: “(...) É preciso destruir o mundo exterior, para salvar a alma. A realidade, nos romances de Graciliano, não é deste mundo. É uma realidade diferente.”<sup>19</sup>

### Em síntese

Há pouco tempo atrás, a Astronomia só considerava parte do universo o imediatamente visível. Atraía-se pelas estrelas, galáxias, nebulosas etc. Observações mais detidas do sistema intergaláctico vieram mostrar que os espaços considerados vazios do universo participavam consideravelmente na estruturação do todo; explicando o motivo de estar o universo em expansão. E isso graças a teorias construídas por cientistas, como Einstein, altamente conservadores em relação a um universo dinâmico. Suas convicções de um universo estático, fixo, caíram por terra assim como, ironia, suas próprias descobertas contribuíram para isso. Fatos desse tipo concorrem em outras áreas do conhecimento, porque não podemos controlar os saberes ou ordená-los que digam apenas o que desejamos. E Graciliano Ramos, ainda que considerasse o Modernismo uma frescura, não pôde evitar sua participação na construção da arte moderna. Não parece razoável confiar completamente no que dissesse sem que se reveja todo o contexto de

<sup>19</sup> Otto Maria Carpeaux, “Visão de Graciliano Ramos”, p. 30.

sua produção. É que muitas vezes se fizeram longas considerações contrárias a isto ou àquilo para chegar-se ao mesmo e idêntico ponto de convergência. Muito provavelmente Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos, diferentemente na técnica como em suas trajetórias, procurassem por vias aparentemente diversas atingir o mesmo fim. Graciliano Ramos, pelo menos em parte, envereda-se para a reinvenção da linguagem dos contos, apesar da obediência à vernaculidade da língua, com o fito de humanizar a arte, não de ser fiel à verdade. O diálogo, por exemplo, naquele tribunal de “A testemunha”, foi resumido a advérbios: “perfeitamente”, “não precisamente” e “naturalmente”, “sim” ou “não”.

Naturalmente, disse Gouveia.

Naturalmente, bateram no teclado dedos moles.

A linguagem aí assume um caráter gestual, pantomímico, em termos comunicativos, que significa teatralmente, não sendo mero veículo do significado. Há uma nítida diferença – já apontada naquele trecho de *Ulisses* – entre o discurso direto “Naturalmente, disse Gouveia” e o “Naturalmente, bateram no teclado dedos moles”: este último deixa de ser componente humano – não é verbal, é maquinismo, língua de máquina – marcando a passagem do que ele significaria no contexto do tribunal para o significado mecânico da linguagem jurídica. E esse plano que recobre o texto gesticula-se como um ator, é mais teatral do que veículo do teatro. Assim como

a voz “Sim ou não?” aperta o pescoço do protagonista de “Insônia”, no mundo de Graciliano a palavra “cão” é capaz de morder. As palavras estão ligadas à experiência sensitiva de forma tão visceral que não se podem distinguir, enquanto veículo da comunicação humana, do humano. Caso talvez mais difícil de explicar por abstrair em vez de concretizar a linguagem. A simples concretização da língua falada, aliás, era para Graciliano uma franqueza prejudicial não só ao Modernismo como a alguns autores de seu tempo preocupados em ser fiéis à verdade. De todas nossas considerações, é evidente a necessidade de renovar-se ou até mesmo inovar as análises críticas da obra desse autor; arriscar-se nos espaços vazios deixados pela crítica de então.

---

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRETON, André. “Manifesto do surrealismo” In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

- CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos" In: BRAINER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. trad. Mário Fleicher. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- COELHO, Nelly Novaes. "Solidão e luta em Graciliano" In: BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*, Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.
- FACIOLI, Valentim A. "Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im) propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos". In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n.º 35, p. 43 a 68, São Paulo, 1993. (Cf. p. 49)
- JOYCE, James. *Ulisses*. trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- LAFETÁ, João Luis. "Três teorias do romance: alcance, limitações e complementaridade" In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- PHILLIPS, Adam. *O flerte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos: autor e ator*. Assis, São Paulo: Ed. da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo; Rio de Janeiro: Record: Altaya, (s.d.)



# inventário poético para uma morte (des)figurada

**Rodrigo Santos de Oliveira<sup>1</sup>**

## Resumo

Este estudo pretende analisar a representação da morte na poesia de Hilda Hilst desde as obras iniciais até *Da morte. Odes mínimas* (1980), em que o significante temático se instala numa poética de (des)figuração. Para

delinear essa hipótese, serão consideradas as seguintes máscaras discursivas da morte: o feminino, o animal e o duplo. A catalogação desses disfarces permite ler a obra a partir do formato inventário.

## Palavras-chave:

Hilda Hilst, morte, máscara e inventário.

<sup>1</sup> Mestrando em teoria da literatura pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da UFMG. Contato: rodrigocabide@gmail.com.

## Abstract

This study intends to analyze the representation of death in the poetry of Hilda Hilst, from her early works until *Da morte. Odes mínimas* (1980), where the thematic significant installs itself in poetics of (dis)figuration. In order to delineate this hypothesis, the following discursive masks of the death will be considered: the feminine one, the animal and the double one. The catalog of these disguises allows reading the workmanship from the format of inventory.

## Key words:

Hilda Hilst, death, mask and inventory.

O legado literário de Hilda Hilst destaca-se no cenário da literatura brasileira devido à multiplicidade de formatos enunciativos (poesia, prosa, dramaturgia) e, sobretudo, ao hibridismo entre essas dicções literárias. Como elemento de valor inesgotável para a crítica comparada, faz-se necessário sublinhar em seu repertório a frequente incidência de temas universais: Deus, loucura, erotismo e morte.

Esta última aparece de forma embrionária nos primeiros livros, *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do festival* (1955), obras influenciadas pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Fernando Pessoa. Nesses textos, a morte é representada predominantemente como perda, ausência e desilusão amorosa, acompanhada ainda de reflexões existenciais a respeito do viver e da solidão. Curiosamente, o elemento “flor” associado à morte é encontrado nessa fase da autora, em que serve de metáfora para a leveza, a delicadeza e a fragilidade, mas também como transfiguração, produto da ação mortuária que simboliza renovação do ciclo da vida:

Acreditariam

se eu dissesse aos homens

que nascemos

tristemente humanos

e morremos flor?<sup>2</sup>

Para Edson da Costa Duarte (2007), a fase inicial da escritora revela-se pela racionalidade dos sentimentos para se atingir uma “realização estética mais apurada”, acompanhada de “momentos de densidade, ao lado de poemas que ainda não se resolveram poeticamente”. Ao fazer uma retrospectiva crítica dos textos sobre Hilst que circularam nos anos 1950 e 1960, o autor destaca: “fala-se de ‘lirismo manso’, ‘encantadora simplicidade’, ‘vida vivida e sofrida’, etc. Aí estão as marcas de uma mansidão da poesia reveladora de uma linguagem que não tem corpo estruturado ainda”<sup>3</sup>. E finaliza: “é ainda bastante ingênua a poesia desta mulher inteligente, audaz e desconcertante”<sup>4</sup>. Para o crítico, a fase de maturidade poética de Hilda Hilst é atingida em *Da morte. Odes mínimas* (1980).

Todavia, é pertinente considerar a fase transitória entre as produções. Em “Trajetória poética do ser” (1963-1966) – parte atualmente integrante da coletânea *Exercícios* (2002) – a escritora apresenta o possível esboço do seu futuro projeto poético sobre a morte:

É sempre a morte o sopro de um poema.

Entre uma pausa e outra ela ressurgue

Ilharga de sol. Ah, diante do efêmero

<sup>2</sup> Hilda Hilst, *Baladas*, p. 74.

<sup>3</sup> Edson da Costa Duarte, *Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo*, p. 9.

<sup>4</sup> Idem, p. 10.

Hei de cantar mais alto, sem o freio  
De uns cantares longínquos, assustados.<sup>5</sup>

O esboço poético demonstra a insistente presentificação da morte no processo criativo da escritora e a necessidade de concebê-la como algo próximo, celebração – “Hei de cantar mais alto” – e luminosidade – “ela ressurgel/llarga de sol”. Os versos “sem o freio/ De uns cantares longínquos, assustados” parecem reelaborar as imagens negativas projetadas inicialmente pela escritora em relação ao foco preterido.

A convergência desses itens rascunhados concretiza-se, potencialmente, em 1978, quando Hilst inicia seu projeto referente ao livro *Da morte. Odes mínimas*, publicado em 1980, quando ela completou 50 anos e decidiu compor 50 poemas. O conjunto constitui-se de três partes: “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo – Morte” e “À tua frente. Em vaidade”. Além de apresentar, na parte inicial, aquarelas pintadas pela poeta e pequenos textos. Diferentemente das obras que a antecedem, a morte é apresentada como interlocutora do eu-poético.

Na poesia épica, predominantemente narrativa e discursiva, o conceito de “bela morte” estava associado aos atos heróicos e grandes feitos de conquistadores que atribuíam a ela sentimentos grandiosos e, portanto, esperavam o nobre e honroso fim. Para Jacyntho Lins Brandão e Magda Guadalupe dos Santos, a morte nos poemas líricos difere da épica, pelo fato de a primeira exaltar a vida: “por encarar de frente a morte, o poeta lírico canta a fruição da vida”<sup>6</sup>. É efetivamente este matiz encontrado e difundido discursivamente em *Da morte. Odes mínimas*.

Demora-te sobre minha hora.  
Antes de me tomar, demora.  
Que tu me percorras cuidadosa, etérea  
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres  
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena  
Mas voluptuosa, eterna  
Como as fêmeas da terra.

E a ti, te conhecendo  
Que eu me faça carne  
E posse  
Como fazem os homens<sup>7</sup>.

Há uma exigente permuta e duração nesse encontro homoerótico proclamado nos versos “Demora-te sobre minha hora./ Antes de me tomar, demora”. Os verbos tomar e percorrer apontam para a fruição e fluidez do desejo, contidas no sujeito poético que concebe o amar, via lírica grega, associado ao ato de conhecer. O verso “Como fazem os homens” parece apontar não somente para uma questão de gênero, no caso, o masculino (ocidentalmente construído como aquele que domina numa relação sexual) almejado pelo eu feminino, mas para o propósito de encontro antropomorfizado com a morte. A relação amorosa evocada parece ser o meio aproximativo entre eu-poético e objeto desejado.

5 Hilda Hilst, *Exercícios*, p. 49.

6 Idem, p. 131.

7 Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 27.



Desde a lírica arcaica é comum encontrar textos endereçados de um “eu” para um “tu” com intuito de reverberar laços íntimos e comunicativos entre o “nós”. Em algumas odes de Safo, única voz feminina que restou desse momento, há um conteúdo afetivo-amoroso destinado às amigas em forma de canto, como se observa no excerto: “agora às minhas companheiras estas coisas prazerosas belamente cantarei”<sup>8</sup>.

Nota-se que, nas primeiras “Baladas” poéticas hilstianas, há referência explícita às amigas de Hilst, a exemplo de Gisela Guimarães, bem como dedicatória à sempre amiga Lygia Fagundes Telles. Nessas obras, o sujeito poético apresenta Stela, Maria, Cristina, Alzira e direciona a elas um canto dolente, ritmado por complacência ou pesar e desprovido de qualquer teor homoerótico. Na obra safiana, as tais “amigas” são excessivamente julgadas pela crítica, ainda em vigor e tendenciosamente biografista, de amantes da poeta. A ode hilstiana, aqui citada, parece reencenar, homenagear esta poeta lírica. Em tons oriundos de uma crítica biografista, ambas ainda parecem carregar o estigma de poetisas pornográficas.

Octavio Paz (1982) concebe o poema pertencente a uma trajetória histórico-temporal ascendente, porém a palavra poética busca mais que reverenciar um passado a que pertence ou apontar para a uma permanência futura. Essa se instala num presente em rotação, ela projeta uma “consagração do instante”. A afirmação do poeta é prudente se pensamos na encenação performativa da poesia lírica desde sua eclosão, pois ela era proferida e só se realizava em tempo presente. Essas considerações põem em xeque a questão de influência literária, que não necessariamente é evidenciada pela referência explícita, contextualizada e resgate obrigatório da origem. Dessa maneira, Hilda Hilst reverbera ecos amorosos (canto enquanto encontro e celebração) da poética de Safo.

Outra máscara mortuária de matiz feminino encontrada nas *Odes mínimas* perdura no conjunto sob o signo de flor. Ícone feminino por excelência, por estar relacionada aos atributos de beleza, delicadeza e, conotativamente, ao próprio órgão genital da mulher, em Hilda ela adquire outras nuances:

Durante o dia constrói  
Seu muro de girassóis.  
(Sei que pretende disfarce  
E fantasia.)  
Durante a noite,  
Fria de águas  
Molhada de rosas negras  
Me espia.  
Que queres, morte,  
Vestida de flor e fonte?

– Olhar a vida.<sup>9</sup>

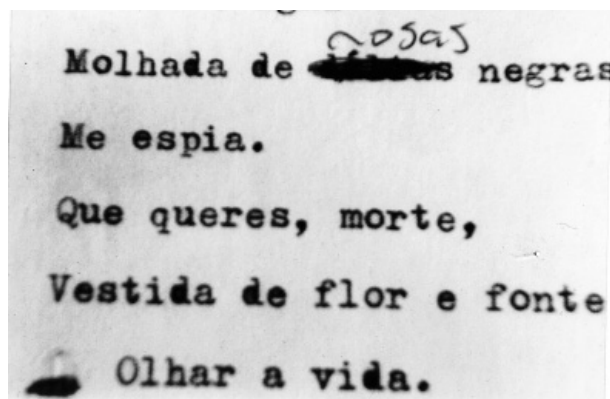
Esse poema é o único em que aparece potencialmente o símbolo da flor. Ele alude às máscaras assumidas pela morte, simbolizadas de maneira dúbia: lume (girassol) e obscuridade (rosas negras). O terceiro possível disfarce ou componente de todos os outros, em “Vestida de flor e fonte?” parece se referir e, novamente, corroborar o papel da morte como fonte criadora para a poesia hilstiana. Este é o único texto do livro em que a Morte responde às indagações do sujeito poético. “– Olhar a vida” justifica o observar cotidiano, perspicaz, supostamente despretensioso da outra figurada diante do eu-poético.

8 Giuliana Ragusa, *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 446.

9 Hilda Hilst, *Op. cit.*, p. 75.



Se pronunciada em voz alta ou quicá cantada, a frase se converte em olhar ávida, o que reforça discursivamente a forma intensa e interpelativa da observadora. Observa-se pelo datiloscrito que havia no sétimo verso “Molhada de dalias negras” e a escritora rasurou as “dalias” substituindo-as por “rosas”, justamente a rosa referida, a representar, no campo cromático (lume e penumbra) e semântico (presença e ausência), os disfarces mortuários. Outra mudança se refere ao verso “Olhar a vida” que, acrescido do travessão à caneta, explicita a intervenção contestadora da sua personagem. Tais reajustes demonstram o rigor laboral da poeta no que se refere à escolha lexical (flor) para se adquirir o teor ambíguo desejado e o discurso peremptório da morte.



Datiloscrito de *Da morte. Odes mínimas*. Pertencente ao Cedae/UNICAMP.

Há, assim, uma definitiva depuração da flor articulada à morte na poesia lírica de Hilst. Distinta da fase inicial, esse símbolo deixa de ser resultado da ação mortuária, adereço funeral, resquício substitutivo da ausência do outro figurado (amigo/ amante) e passa a significar uma das máscaras mutantes da morte. Se a flor representava

o elo entre o sujeito poético e a desilusão decorrente de uma ação passada, nas *Odes mínimas* ela é transfigurada em ícone da morte presente em vida.

Além dos atributos femininos, a morte assume em algumas odes a roupagem de múltiplos animais. Desde a abertura do livro são expostos peixes, onças, pássaros, vacas. Este microzoo pictórico e verbal acaba por se configurar num emaranhado de formas híbridas e “metamorfoses ambulantes”. Percebe-se que animais híbridos são personalizados progressivamente em animais quadrúpedes e terrestres e que, sobretudo nas imagens, a figura humana é mesclada à do animal. Trânsito para essa travessia contínua do sujeito lírico em direção ao que se quer definir. Dentre os animais quadrúpedes de maior resolução e circulação ao longo da parte “Da morte. Odes mínimas”, o cavalo, ou a “cavalinha” é o mais cultuado.

Cavalo, búfalo, cavalinha

Te amo, amiga, morte minha,

Se te aproximas, salto

Como quem quer e não quer

Ver a colina, o prado, o outeiro

Do outro lado, como quem quer

E não ousa

Tocar teu pêlo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro

Como quem não quer.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Hilda Hilst, *Idem*, p. 55.

Este poema corrobora o traçado íntimo na relação do sujeito lírico com a Morte, pelo verso “Te amo, amiga, morte minha”. “Cavalinha” – neologismo criado pela poeta, pois a fêmea do cavalo não condiz com esta alcunha – parece ser, no primeiro verso, o nome definitivo para o devir-animal da morte. Distinta da vestes femininas firmadas pela voluptuosidade e enigma, há nesta ode certo jogo do duplo, delineado pela sedução, no que se refere a aceitar ou não montar a morte, ser conduzido por ela. Há o interesse pelo passeio “Ver a colina, o prado, o outeiro”, mas a dubiedade é representada pelo verso “Como quem quer e não quer” modificado ao longo do poema. Na quinta linha, por exemplo, em “como quem quer”, o verso é cindido e só se observa a resposta definitiva na linha seguinte “E não ousa”.

Em “Da morte. odes mínimas” são cerca de vinte poemas em que o verbo conhecer está presente – ressignificado pelos verbos reconhecer, saber e tomar – o que define esta busca pela Morte no eixo estrutural do conjunto. Os versos “Há milênios te sei/ E nunca te conheço”, da ode III, apontam para nuances semânticas distintivas entre os verbos “conhecer” e “saber”. Etimologicamente, “saber”, de origem latina, está associado a ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto; e “conhecer” é reconhecer, examinar, inspecionar. Por meio dessa referência, considera-se o conhecer hilstiano vinculado a esta investigação sobre a Morte, busca incessante e propósito do eu-lírico, ao passo que o saber está conjugado à experimentação lírica das pequenas mortes em vida:

Te sei. Em vida  
Provei teu gosto.  
Perda, partidas  
Memória, pó

Com a boca viva provei  
Teu gosto, teu sumo grosso.  
Em vida, morte, te sei<sup>11</sup>.

A ode pode ser lida a partir da retomada reflexiva dos componentes mortuários contidos na poética hilstiana de estreia, identificados aqui como máscaras cotidianas: “Perda, partidas/ Memória, pó”. A voz poética demonstra a experiência com a morte consolidada numa dimensão pragmática, pelo uso do verbo “provar” no pretérito indefinido “provei” associado ao paladar (“Com a boca viva provei/ Teu gosto, teu sumo grosso”) e também ao ato de comprovar. É como se, pela memória, o eu identificasse mortes mínimas indefinidas para afeições pretéritas definidas, certificadas pelo “Te sei” – abertura e desfecho do poema – que realça o teor etimológico da palavra atrelado ao valor sensitivo.

Além das ambivalências contidas pela seleção vocabular de Hilst, considera-se o binarismo constitutivo da obra regido pela relação do eu com a Morte. Nas *Odes mínimas* – num processo metapoiético – o eu-lírico é alegoria do poeta. Dessa maneira, o conhecimento sobre a/ da Morte está disseminado na relação entre “eu-lírico poeta” e outras máscaras como comunhão:

Um poeta e sua morte  
Estão vivos e unidos  
No mundo dos homens.<sup>12</sup>

Depois de analisar traçados contínuos dessa multiplicidade de máscaras engendradas no âmbito da escrita poética, como a própria obra delineia (“E fios e linhas/ Trançando máscaras/ Para a minha cara:/

<sup>11</sup> Hilda Hilst, Idem, p. 81.

<sup>12</sup> Hilda Hilst, Idem, p.103.

Rubro mandala para um perfil<sup>13</sup>), identificam-se, no bloco dos 40 poemas de “Da morte. Odes mínimas”, os duplos e suas relações disparados por meio do ato de amar. Proveniente da lírica arcaica, amar é conhecer, simbolizado pela máscara feminina e animal, mas também há certo “saber da morte” como enfrentamento poético eclodido a partir de um jogo duplo entre os envolvidos.

Os moldes da morte analisados anteriormente servem de eixo metodológico, “abre-alas” para o conjunto de alegorias móveis e mutantes que se segue. Ao se pensar nas esferas figurativas mais protuberantes, o feminino e o animal, dentro da multiplicidade performativa de *Da morte. Odes mínimas*, o conceito de devir, de Gilles Deleuze, oferece subsídios para se analisar as mutações coexistentes entre essas duas matrizes simbólicas.

Para Deleuze, escrever não é impor uma forma a uma matéria vivida, mas, ao contrário, esse ato está do lado do inacabamento. E o devir assinala essa transmutação, num processo infinito, trâmite gerador de um devir-mulher, devir-animal ou vegetal, devir-molécula, e até um devir-imperceptível. “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...] O devir está sempre ‘entre’ e no ‘meio’<sup>14</sup>. Segundo o filósofo, não há um processo mimético, transfusão representativa entre os meios, pois não se imita um animal ou uma planta, mas este trabalho origina-se de “linhas de fuga”, na medida em que, no processo da escrita, animal, planta e homem são, de forma intercambiada e concomitante, adulterados pela palavra poética. “É, antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa”<sup>15</sup>.

O devir em questão se constitui em vias de mão dupla entre eu-lírico e Morte na poesia de Hilst. A própria metáfora-conceito “Dorso mutante” – verso da ode III – direciona-se para o trânsito de máscaras a serem (re)modeladas e transfiguradas tal qual a enumeração deleuziana suscita. Na dimensão do jogo apropriativo entre significante e significação mortuária, nota-se certo processo de metamorfose num mesmo poema. A partir dos rótulos de natureza mais fixa que arrolamos (feminino e animal), o eu-póetico embaralha, redimensiona as vestimentas supostamente definidas ao estatuto de máscaras provisórias. No campo do desejo, a própria “cavalinha” adquire outros trajes:

Os cascos enfaixados  
Para que eu não ouça  
Teu duro trote.  
É assim, cavalinha  
Que me virás buscar?  
Ou porque te pensei  
Severa e silenciosa  
Virás criança  
Num estilhaço de louças?  
Amante  
Porque te desprezei?  
Ou com ares de rei  
Porque te fiz rainha?<sup>16</sup>

Pode-se pensar na progressão desse trânsito de disfarces duplos: prisão/ liberdade, repulsa/ desejo, saber/ conhecer, homem/ animal, homem/ planta como

<sup>13</sup> Ibidem, 97.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, p. 11.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze; Claire Parner, *Diálogos*, p. 36.

<sup>16</sup> Hilda Hilst, Op. Cit., p. 41.

facetas imbricadas que culminam com a desfiguração mortuária:

Funda, no mais profundo osso.  
Fina, na tua medula  
No teu centro-ovo. Rasa, poça d'água  
Tina. Longa, pele de cobra, casca.  
Clara numas verticais, num vazado de sol  
Da tua pupila. Paciente, colada às pontes  
Onde devo passar atada aos pertences da vida.  
Em tudo és e estás.<sup>17</sup>

É característico da poesia lírica reproduzir involuntariamente imagens efêmeras e disformes, pois “quando falamos em poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”<sup>18</sup>. É o que representa a configuração mortuária presente em *Da morte. Odes mínimas*. Ainda que haja formatos pictóricos e verbais explicitados, observa-se a máscara modelada de acordo com o fluxo nominativo fugidio da linguagem ao apresentar contornos perfilados híbridos.

O advento da máscara por meio da alegoria poética é pertinente pois, conforme ressaltou Edson da Costa Duarte, a poesia hilstiana compreendida entre 1974 e 1995 é fundamentada pela encenação dramática, tentativa intrínseca de diálogo com um interlocutor discursivamente mascarado (amor, morte, erotismo, Deus e loucura). Observação de grande valia, uma vez que a poeta escreveu sua dramaturgia em fins dos anos

1960 e, possivelmente, alguns resíduos desse trabalho adquiriram outros matizes e significações sob o viés da poesia.

A retirada de rótulos estanques, presente na obra, é um operador teórico para se ler a poesia hilstiana, porque temas são desvirtuados, subvertidos de seus valores oriundos do senso comum e postos em devir, a exemplo da morte multifacetada e transitória. Em uma de suas crônicas publicadas no *Correio Popular de Campinas*, a autora sintetiza seu conceito metapoético associado à máscara:

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante de poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido.<sup>19</sup>

Tendo em vista a origem e classificação da poesia lírica. Platão, na *República*, definiu três tipos de gêneros discursivos que regeriam o campo literário: o épico, o dramático e o lírico. Este, por sua vez, apresentou ao longo do tempo uma maior amplidão de recursos representativos, modos de concepção e imprecisões métricas em relação aos demais. Oriunda da música, feita para ser acompanhada pela lira, a poesia lírica apresentou algumas matrizes conceituais assinaladas por Hegel, como a interioridade subjetiva, força emotiva e arrebatadora do poeta diante de um tema (celebração, amor, beleza, arte, etc.), individualidade, parcialidade temática (em oposição à objetividade e totalidade

<sup>17</sup> Hilda Hilst, Idem, p. 49.

<sup>18</sup> Emil Staiger, *Conceitos fundamentais da poética*, p. 45.

<sup>19</sup> Hilda Hilst, Idem, p. 53.

épica), recorrência de diálogos (como o drama), além da valorização das palavras e rimas como acessórios musicais.

Contrário a postulações definitivas acerca do gênero, T. S. Eliot questiona a obrigatoriedade da concisão formal deste tipo de poesia, além da evidência de uma verdadeira expressão sentimental do poeta. Para o escritor e crítico inglês, a musicalidade da lírica não é apartada do significado das palavras, não está apenas nas linhas, na associação entre rimas, mas no poema como um todo. Isso porque “um poema musical é um poema que possui um esquema musical de som e um esquema musical dos significados secundários das palavras que o compõem, e no qual esses dois esquemas são unos e indissolúveis”<sup>20</sup>. A música, portanto, pode ser concebida como outro modo de conversar, como elaboração do falar cotidiano. Ou, como pontua Octavio Paz – ao pensar numa rítmica do pensamento num discurso amoroso – “o diálogo é mais que um acorde – é um acorde”<sup>21</sup>.

As considerações de Eliot e Paz acerca de um possível dialogismo contido na poesia, permeado pela musicalidade verbal, acabam por resgatar a nuance do gênero dramático suscitado por Hegel. Para Eliot, há três instâncias enunciativas da voz poética, a saber: 1) O poeta falando para si mesmo ou sozinho, 2) O poeta dirigindo-se a um auditório e 3) O poeta tentando criar uma personagem teatral que fala em verso. Para o crítico, a primeira instância pode ser problematizada, uma vez que “o simples fato de o poeta estar contido num papel, falando através de uma máscara, implica a presença de um auditório. Afinal, por que poria um homem uma máscara e fantasia, apenas para falar de si?”<sup>22</sup>.

Em *Da morte. Odes mínimas* é possível ouvir o acorde poético denominado por Eliot, com predominância dos dois últimos, na medida em que há monólogos dirigidos à Morte (des)figurada e monólogos em que a morte é tema autorreflexivo. A musicalidade parece também reger um dos diálogos do sujeito poético com a “indesejada das gentes”. Por meio da troca, da negociação lírica, a face do eu é minimizada em detrimento da voz, como a ode XI sinaliza:

Levarás contigo

Meus olhos tão velhos?

Ah, deixa-os comigo

De que te servirão?

Levarás contigo

Minha boca e ouvidos?

Ah, deixa-os comigo

Degustei, ouvi

Tudo o que conheces

Coisas tão antigas.

Levarás contigo

Meu exato nariz?

Ah, deixa-o comigo

Aspirou, torceu-se

Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?

Meu verso, meu dom

20 T.S Eliot, *A essência da poesia*, p. 10.

21 Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 63.

22 T. S. Eliot, *A essência da poesia*, p. 139.

De poesia, sortilégio, vida?

Ah, leva-os contigo

Por mim<sup>23</sup>.

Nas três primeiras estrofes, o ritmo discursivo da ode é estabelecido pela repetição dos versos “Levarás contigo” e “Ah, deixa-os comigo”, ademais da entonação interrogativa, tentativa comunicativa por parte do sujeito poético. As partes que compõem o rosto: olhos, boca, ouvidos e nariz são ofertadas à Morte em troca da permanência da voz, concebida como metáfora de canção.

Ao longo da obra, notam-se algumas propriedades referentes à música, desde objetos musicais como: bandolim, alegoria para o labor metapoético; “feixe de flautas”, que representa um dos nomes da Morte e o toque de cornetim propagado pela inominável, até o uso de metáforas-conceito, “semente de som”, que reforçam o teor minimizado da morte.

Dentre as formas de expressão lírica, a ode – do grego *oidê*, que significa canto – constituiu-se como verso a ser cantado e acompanhado por instrumento musical, e apresentava-se como subgênero que comportava uma diversidade métrica. Dessa maneira, não possuía forma fixa. Era também concebida enquanto celebração, exultação e, por isso, expressava com grandiloquência um determinado tema.

Em *Da morte. Odes mínimas* há o propósito de desfiguração da ode grega, pois o próprio título aponta para uma associação paradoxal, uma vez que a ode clássica, de aspecto célebre, contemplava a grandiosidade do tema. Já ao longo da obra encontram-se pequenas celebrações em torno da morte ou

celebrações em formato mínimo, por meio de poemas curtos.

Ao ler o acervo poético de Hilda Hilst compreendido entre 1974-1995, Edson da Costa Duarte (2006) delineia um suporte teórico que denomina economia estética e é regido por três sustentáculos: o do afeto, o do terror/medo e o do excesso. Segundo o autor, esse modelo permite observar tanto a organização estilística do conjunto, quanto a relação estabelecida entre as obras num processo de depuração e agrupamento dos assuntos afins. Nessa classificação, *Da morte. Odes mínimas* está contido no segundo grupo, por apresentar um tema interdito e que, por isso, precisa ser renomeado.

Para Octavio Paz, tudo que se explicita por meio de palavras e linguagem necessita de um credenciamento no mundo, pois “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado”<sup>24</sup>. Alfredo Bosi especifica o discurso do escritor mexicano ao designar ao poeta a tarefa de atribuir nomes às coisas: “O poeta é o doador de sentido”<sup>25</sup>. Segundo a concepção do crítico, o poder poético de nomear aplica-se como forma de resistência aos discursos hegemônicos, às ideologias dominantes que tendem a silenciá-lo num cenário de produção capitalista. Dessa maneira, a maquinária poética simboliza o espaço da reinvenção da língua, lugar de renomeação. É a esse exercício da possibilidade de inversão do signo, de (re)batizar o inominado, que a palavra hilstiana se refere:

Te batizar de novo.

Te nomear num traçado de teias

E ao invés de Morte

Te chamar Insana

<sup>23</sup> Hilda Hilst, Op. Cit., p. 45.

<sup>24</sup> Octavio Paz, *O arco e a lira*, p. 37.

<sup>25</sup> Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, p. 163.

Fulva  
 Feixe de flautas  
 Calha  
 Candeia  
 Palma, por que não?  
 Te recriar nuns arco-íris  
 Da alma, nuns possíveis  
 Construir teu nome  
 E cantar teus nomes perecíveis  
 Palha  
 Corça  
 Nula  
 Praia  
 Por que não?<sup>26</sup>

A ode é um esboço do que será decantado ao longo das três partes seguintes. Os verbos “batizar”, “nomear”, “chamar”, “recriar”, “construir”, “cantar” apontam para a mutabilidade conceitual do tema a ser tratado e, por estarem no infinitivo, acentuam os objetivos do projeto poético. O estágio efêmero e desfigurado do conceito de morte é encontrado em “Cantar teus nomes perecíveis”. As duas listas desarraigadas dos nomes da Morte assinalam componentes lexicais descontínuos dentro de cada conjunto. As máscaras mortuárias, figurinos mais recorrentes em devir de vegetal (“palma”), devir animal (“corça”) e devir feminino (“insana”, “fulva”, “nula”) antecipam os inúmeros nomes que a Morte assumirá ao longo das odes.

É válido notar que a ode possui um número três formatado, que pode ser comparado ao conceito mortuário

“máscara tripla”, presente nos versos “Máscara tripla/ Persigo tua cara e carne”<sup>27</sup>. Pretende-se, por meio dessa leitura, especular como as duas facetas fixas (do feminino e do animal) são somadas a uma terceira que, supostamente, representaria as sombras da voz poética representadas pela indagação sobre sua própria morte, ofício metapoético. Ademais, o *três* também ratifica o número de partes do livro.

Cristiane Grando (2003), ao estudar o processo criativo de *Da morte. Odes mínimas* sob a ótica da crítica genética, afirmou que os poemas e aquarelas iniciais não compõem o projeto pioneiro, primeira edição, que previa cinquenta poemas. Para a pesquisadora, é errôneo ler a obra constituída por quatro partes e, consequentemente, composta por cinquenta e seis poemas. Já para Fátima Gazzoui (2003), a parte somatória de poesia e aquarelas é integrante, pois a abertura sugere o formato de prelúdio, “como ensaio, um modo de afinar os instrumentos antes de iniciar efetivamente a peça e, com isso, se permite englobar variações e incertezas; um momento dedicado ao preparo, no qual o sujeito se predispõe psicologicamente à execução da obra”<sup>28</sup>. Opta-se por ler essa estrutura aqui como suplemento.

As *Odes mínimas* foram escritas para se comemorar os cinquenta anos de Hilda Hilst. O rigor para cumprir com o planejamento de escrever cinquenta poemas encontra-se num dos escritos de sua agenda – arquivada no Fundo Hilda Hilst do Centro de Documentação Alexandre Eulálio – que revela a urgência, o compromisso e o labor compulsório da poeta em finalizar sua produção: “Não consigo escrever meus poemas sobre a morte. Só tenho 31. Faltam 19” (Agenda Imprimi, 12 janeiro 1979) e “terminei meus 50 poemas no dia 18 de abril” (Agenda Imprimi, 21 de abril 1979). Esse duplo referencial

27 Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 51.

28 Fátima Ghazzaoui, *O passo a carne e a posse: uma leitura de Da morte. Odes mínimas*, p. 5.

26 Hilda Hilst, *Op. Cit.*, p.25.

construído (idade e número de textos) aparece inferencialmente na ode VIII:

[...]

Linhos, cal tua cara

Lenta tua casa

Nova crescendo agora

Nos meus cinquenta.

E madeirames e telhas

E escadas, tuas rijejas (HILST, 1998, p.39)

Além da concentração de um tema específico nas obras poéticas de Hilst, compreendidas entre 1974-1995, Edson da Costa Duarte ressalta a importância do critério organizacional da escritora, pois “um núcleo temático que toma várias nuances nos poemas serve de espinha dorsal, de viga mestra para o desenvolvimento das reflexões da poeta”<sup>29</sup>. Numa tentativa de orquestrar blocos temáticos “amor”, “erotismo”, “morte” e seus desdobramentos, a autora os agrupou em títulos e subtítulos que fazem alusão parafrásica a tratados filosóficos, *Do desejo*, “Da noite”, “Da razão”, “Da proporção”, “Da fantasia”, *Do amore*, parodisticamente, *Da morte. Odes mínimas*.

Como ocorre com os nomes de Deus e dos órgãos genitais dentro do acervo literário de Hilst, a morte também receberá nomenclaturas plurais: Altura, Amada, Amantíssima, Amiga, Búfalo, Calha, Candeia, Cavalinha, Cavalo, Corça, Corpo de ar e marfim, Dorso mutante, Duna, Esquiva, Feixe de flautas, Flanco de acácias, Fogo, Fulva, Insana, Palha, Palma, Máscara tripla, Menina-Morte, Minha irmã, Morte, Nada, Negra

cavalinha, Nula, Palavra viva, Pequeninina, Poesia, Praia, Prisma, Púrpura, Riso, Rosto de ninguém, Sonido, Sorte, Tempo, Torpe, Túrgida-mínima, Unguento, Velhíssima-Pequeninina, Ventura. Esses termos coletados compõem um dicionário onomástico com verbetes provisórios para a morte, configurados enquanto máscaras mutantes assumidas ao longo dos poemas.

Segundo os dicionários, a palavra “inventário” designa a listagem enumerativa e descrição sistemática de bens patrimoniais deixados por um indivíduo à posteridade. Em geral, é material de consulta e parte constituinte de arquivos encontrados em museus, coleções particulares e acervos de personalidades públicas. No entanto, se pensado a partir do radical latino *inventum*, o termo apresenta-se paradoxal por abarcar a precisão, mapeamento, agrupamento totalizador e, ao mesmo tempo, em seu cerne etimológico, a dimensão inventiva, imaginária.

Tal formato possibilita certa comparação com o livro analisado, pois há o trabalho rigoroso de Hilst em catalogar impressões poéticas acerca da morte, em enumerar os poemas e compor uma coleção, além da demarcação de uma tríplice estrutural das partes “Da morte. Odes mínimas”, “Tempo-Morte” e “À tua frente. Em vaidade” que podem ser lidas como séries. Concomitantemente, existe o trabalho do sujeito poético em nomear a morte, enumerar, classificar tarefas, listar facetas fixas e máscaras mortuárias provisórias. Ademais, os “bens” aqui são compostos por adjetivos afetuosos e familiares, “amantíssima” e “Minha irmã”, que projetam um conceito metafórico inicial de disseminação da “boa morte”, de morte captada pelo seu avesso. Porém, conforme a própria palavra inventário duplamente explícita, há algo que escapa da objetividade taxonômica pela falha classificatória:

Como se tuoubesses

Na crista



No topo  
 No anverso do osso

Tento prender teu corpo  
 Tua montanha, teu reverso.

Como se a boca buscasse  
 Seus avessos

Assim te busco  
 Torsão de todas as funduras.

Persecutória te sigo  
 Amarras, músculo

E sempre te assemelhas  
 A tudo que desliza, tempo,  
 Correnteza.<sup>30</sup>

Tal poema permite resgatar questões iniciais deste ensaio no que se refere à familiaridade da morte, representação do duplo. Com intuito de atualizar, ver de outro ângulo esse enfoque, faz-se necessário considerar as palavras de Simone Rufinoni: “A morte encontra-se dessublimada por um lado, devido à familiaridade, e ressublimada por outro, devido ao medo que desponta do fracassado contato, do blefe da relação de amizade com aquele que é inimigo por excelência”<sup>31</sup>.

Há, segundo Rufinoni, travestimentos figurativos e conceituais da Morte caracterizados respectivamente

por “vulto inquisidor”, “presença sombria”, “humildade perversa” e “suavidade cruel”. A pesquisadora propõe ler as odes hilstianas num duplo especular crítico, já que a “boa morte” ou “odes à boa morte” apresentam-se também como disfarces que são difundidos pelo eu-lírico devido ao enfrentamento diante do horror da morte, justificado pelo ato de minimizar contido no título, estrutura (poemas curtos) e propósito da obra. Dessa forma, o uso da máscara circunscreve-se como escudo diante de um ato inexorável. E o tema, portanto, encontra-se decisivamente numa atmosfera inclassificável.

Maria Esther Maciel conceitua como “poéticas do inclassificável” as produções artísticas que fazem uso da ordenação para questionar a precariedade e a problemática dos sistemas de classificação no mundo contemporâneo. Dentre elas se destacam: os textos de Jorge Luís Borges e Georges Perec, o cinema de Peter Greenaway e os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. Para a autora, “onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado”<sup>32</sup>.

Por influência dessa atopia, o suplemento inicial das *Odes mínimas* – não numerado e não nomeado – desobedece a taxonomia regente e classificatória das outras partes porque – conforme ressaltou Fátima Ghazzaoui – o tema da morte nessa seção ainda não se enuncia denotativamente. Dessa forma, a parte preliminar funciona como catálogo, microbestiário poético ou, talvez ainda, serve de pranchas para uma antenciclopédia ilustrada da morte.

O inclassificável é também suscitado em uma das perguntas delegadas à Morte: “Como te emoldurar?”<sup>33</sup>. Interrogativa que aponta para a necessidade pictórica

<sup>30</sup> Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 53.

<sup>31</sup> Simone Rossinetti Rufinone, *Lírica da morte*, p. 85.

<sup>32</sup> Maria Esther Maciel, *Poéticas do inclassificável*, p. 158.

<sup>33</sup> Hilda Hilst, *Da morte. Odes mínimas*, p. 33.

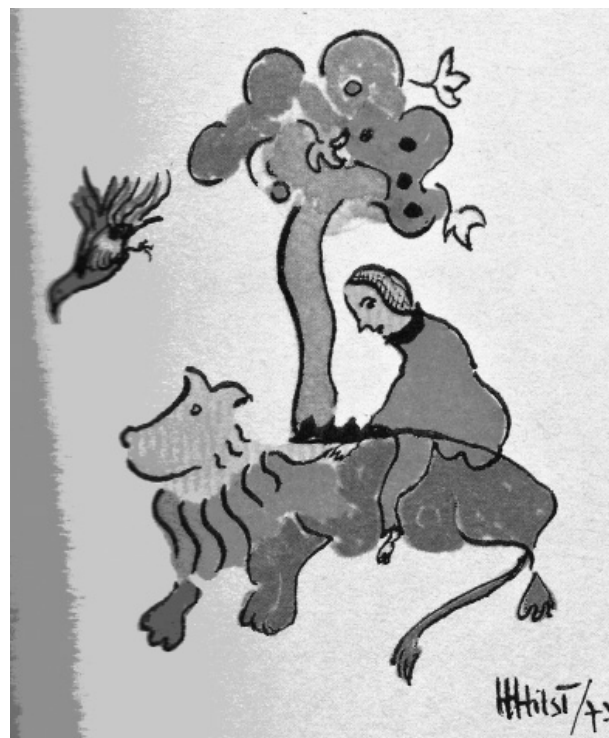
do conceito, materialização mortuária. O que possibilita esboçar, de forma metonímica, figurações que convergem para um conceito geral da obra, ainda que perecível. Ao se considerar a comunicação entre sujeito poético e o devir-animal mortuário, o aspecto transitório das máscaras e as constantes indagações acerca do tema, a ode IV de “Tempo-Morte” e a ilustração sugerem uma rica metáfora:

Desde que nasci, comigo:  
Tempo-Morte.  
Procurar-te  
É estar montado sobre um leopardo  
E tentar caçá-lo.<sup>34</sup>

A representação mortuária se esquia, pelas cores quentes e luminosas, de um conceito fúnebre da morte. Segundo Ghazzaoui, os desenhos representam traçados de uma percepção quase infantil sobre a morte, o que endossa a lógica estrutural pautada pela leveza e (re) nomeação, concebida para o livro. No entanto, a fusão entre corpo humano e corpo animal diluem as barreiras entre o eu-poético e o objeto, o que dissolve os aspectos dicotômicos postulados por alguns críticos. Dessa maneira, as imagens são caracterizadas como mais um dos registros do inclassificável.

É justamente a tensão entre nomear o inominável, entre a figuração e a desfiguração, entre a catalogação e a invenção que as *Odes mínimas* propõem discutir. Hilda Hilst configura nesse texto a imagem da morte feminina, animal, híbrida, cindida e, antes de tudo, esquia de qualquer conceito estanque.

Na falha de conceituações decisivas, a rasura entre o eu e a morte, que as gravuras apontam, permite considerar



Aquarela pintada por Hilda Hilst. Presente em *Da morte. Odes mínimas*, p. 32

a extensão do conceito “máscara tripla”, segundo as relações do poeta (eu-lírico disfarçado) com a temática vinculada em sua escrita, exercício da dobra, montagem, metapoesia.

Percebe-se, na trajetória poética da escritora, que a morte deixa de ser propagada pela perda e lamento na relação afetivo-amorosa, um “vir a ser”, para assumir máscaras postiças engendradas numa presentificação, um “estar sendo”. Metáforas em trânsito que compõem facetas rasuradas da morte, na medida em que as próprias figurações de maior circulação são implodidas,

desfiguradas, pois a morte só é possível de ser catalogada, significada na esfera do dizível, sob o viés da construção artística.

## Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DUARTE, Edson da Costa. Hilda Hilst: economias estéticas. Tese (doutorado) – Centro de comunicação e expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

\_\_\_\_\_. *Hilda Hilst: poética da agonia e do gozo*. Disponível em < [http://www.revista.agulha.nom.br/hilda\\_hilst\\_poetica\\_da\\_agonia.pdf](http://www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf)>. Acesso em 21 jun. 2007.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

GHAZZAOUI, Fátima. O passo, a carne e a posse: ensaio sobre *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GRANDO, Cristiane. *Obscena senhora morte: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães editores, 1980.

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Da morte. Odes mínimas*. 2.ed. São Paulo: Montreal: Nankin Editorial/ Noroît, 1998.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

MACIEL, Maria Esther. "Poéticas do inclassificável". *Aletria: revista de estudos literários*, v.6, n.15, p.155-162, 2007.

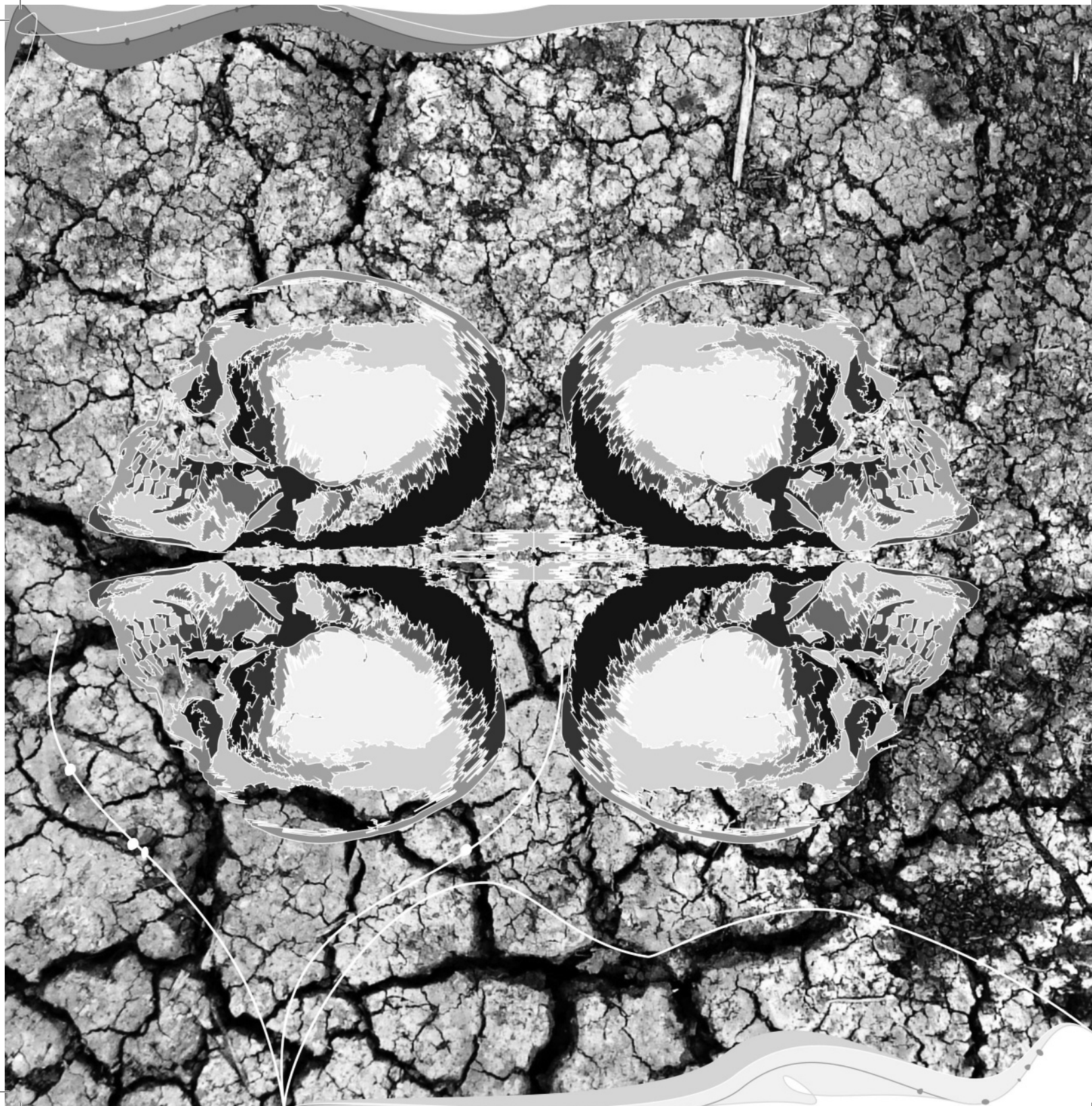
PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAGUSA, Giuliana. *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RUFINONI, Simone Rossinetti. "Lírica da morte". *Rodapé crítica de literatura brasileira contemporânea*, n.2, São Paulo: Nankin Editorial, p.85-92, 2002.

SANTOS, Magda Guadalupe dos, BRANDÃO, Jacinto Lins. "Morte e amor: a construção do humano na lírica grega arcaica". *Ensaios de literatura e filologia*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras UFMG, n.4, p.117-161, 1983/1984.

STAIGER, Emil. "Estilo lírico: a recordação". In: *Conceitos fundamentais da poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.



# os romances de Sérgio Sant'anna e de Osman Lins

*respostas ficcionais à "Morte do autor", de  
Barthes e Foucault?*

**Enéias Farias Tavares<sup>1</sup>**

**Resumo:**

O ápice das discussões que colocaram em xeque a importância autoral na obra literária ocorreu na década de 1960, quando as reflexões de Roland Barthes e de Michel Foucault, em textos como *A morte do autor* e

*O que é o autor?*, resultaram numa reavaliação crítica da figura autoral bem como promoveram uma maior valorização do texto literário e da interpretação do leitor. O objetivo deste artigo é contrastar as idéias dos dois pensadores sobre a problemática do autor com os romances brasileiros *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, textos nos quais a oposição à morte do autor se apresenta.

**Palavras-Chave:**

Crítica literária; morte do autor; Sérgio Sant'Anna; Osman Lins.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente é doutorando pela mesma instituição. Contato: eneiasatavares@yahoo.com.br.



### Abstract:

The culmination of discussions about the authorial importance in literary work occurred in the 1960s, when the thoughts of Roland Barthes and Michel Foucault promoted the reducing of author's appreciation and elevate the importance of text and reader, in essays as *The author's death* and *What is author?*. About this, the aim of this paper is to contrast the ideas of those thinkers on the problem of author with the brazilian novels *Confissões de Ralfo*, by Sergio Sant'Anna, and *A rainha dos cárceres da Grécia* by Osman Lins, texts in which the opposition about the death of the author is perceived.

### Key-Words:

Literary criticism; death of author; Sergio Sant'Anna; Osman Lins.

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Roland Barthes, "A morte do autor"

A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.

Michel Foucault, "O que é um autor?"

Assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?

Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*

Nós (eu e Ralfo) terminamos isso, que é o fim do nosso livro e de nossas aventuras.

Sergio Sant'Anna, *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*

### 1. Introdução

Pensemos num autor qualquer. Homero? Shakespeare? Não, um mais próximo temporalmente de nós. Sir Arthur Conan Doyle. Inglês. Apreciador de histórias de mistério. Ocultista. Criador de uma das personagens mais conhecidas: o detetive Sherlock Holmes. Doyle, estudante de política, botânica, literatura, filosofia, história e criminologia, entre outros interesses. Sem ele, obras como *Um estudo em vermelho* e *O enigma dos quatro* não teriam existido. No entanto, sem tais escritos, seu nome possivelmente não seria conhecido. Mesmo assim, sua criação literária, suas personagens e suas tramas, talvez sejam para muitos leitores mais conhecidos que seu próprio criador.

Assim, seria o autor ou a personagem o que mereceria estudo, consideração ou menção? A pergunta que faço é: seria o autor, Doyle, algo sem sua criação, Holmes? Talvez não, embora também se possa aferir, até com mais certeza, que não haveria Holmes sem Doyle. Mas pensemos em outra possibilidade: e se textos como *O cão dos Baskervilles* e *o Ritual Musgrave* não tivessem vindo a público, se tais escritos tivessem sido engavetados no estúdio de Doyle e se perdido no decorrer das décadas,

sem ter sido publicados, lidos e comentados? Além dessas questões, apresenta-se também o problema dos autores que usaram diretamente Doyle em seus textos. Sem as aventuras de Holmes, autores como Agatha Christie, Dashiell Hammett, James M. Cain, Georges Simenon, Patrícia Cornwell, Patrícia Highsmith e outros, não teriam escrito obras que dialogam diretamente com os textos de Doyle.

O que proponho como reflexão inicial é a relação autor-texto-leitor. Relação problemática, especialmente nesse último século, em que o texto literário ocupou o interesse de críticos e teóricos que o analisaram mais objetivamente, em detrimento dos estudos que visavam a “influência literária” ou a “intenção do autor” e que estavam centrados especialmente na noção de “gênio” poético ou romanesco. Depois do século XIX, com o advento da linguística de Ferdinand de Saussure, do formalismo russo e posteriormente do estruturalismo, os interessados no objeto literário visaram aos aspectos mais objetivos da construção literária.

É com o desenvolvimento desses estudos, mais centrados na construção discursiva do que no contexto social ou autoral, que a importância dada ao escritor diminui, valorizando-se o texto e as leituras que advêm desse texto. O ápice dessa discussão ocorre na década de 1960, quando os pensamentos de Roland Barthes e Michel Foucault desempenharam papel fundamental no questionamento do autor e motivaram a valorização do texto e do leitor, em textos como “A morte do autor” e “O que é o autor?”, respectivamente.

Essa abordagem crítica ainda é fortemente rebatida por críticos mais tradicionais e adeptos de um estudo que vê com relutância o enfoque dado aos textos e ao consequente apagamento da figura do autor. O mais conhecido deles é Harold Bloom, no *Cânone ocidental*<sup>2</sup>, ao afirmar que, apesar dos estudos contemporâneos

tentarem anular o autor e desmistificar a criação ficcional, os textos literários estariam mais vivos do que muitos dos especialistas de corrente estruturalista. Ao lado de Bloom, está a crítica cultural Camille Paglia, autora de *Personas sexuais*, que adverte sobre as relativizações dessa crítica que devem ser vistas com olhar cuidadoso pelos estudiosos. Na opinião da autora, os estudos posteriores a Foucault, “toscamente pesquisados, mas superconfiantemente argumentados, mostram o provincianismo parisiense, obcecado pela linguagem, transformado em paranoia ilusional e obsessivo-compulsiva”<sup>3</sup>, ao diminuir o autor quando se sabe que sem autor não há textos, e muito menos leitores.

Não tão enfático quanto Paglia, George Steiner relaciona a tese da morte do autor com a própria desvalorização da alta cultura em nossos dias. Em ensaio de 1978, *O leitor incomum*<sup>4</sup>, analisa a pintura de Chardin, *Le philosophe lisant*, refletindo sobre uma argumentação que, ao matar o autor, mataria também o vínculo do leitor presente com o passado cultural e histórico. Para Steiner, a incapacidade atual de ler com respeito e admiração crítica tem seu principal agravante na morte do ideal clássico ou judaico-cristão, perda que significa um corte entre o sujeito contemporâneo e o passado histórico e cultural.

Na verdade, é preciso ressaltar que, por mais válidas que as posições críticas de Bloom, Paglia e Steiner possam ser, trata-se de oposições que projetam sobre os textos de Barthes e Foucault um descontentamento com o cenário acadêmico atual. Sobretudo porque esse extremismo – o texto ou nada, o autor ou nada – não está presente nas reflexões de Barthes e Foucault. A reflexão proposta nos dois textos não visa à desvalorização do autor humano ou da *persona* por trás da escrita, como especialmente Paglia nos quer fazer crer. Antes, o que Barthes e Foucault propõem é uma valorização do texto literário e dos múltiplos aspectos presentes ali, que

2 Harold Bloom, *O cânone ocidental*.

3 Camille Paglia. *Sexo, arte e cultura americana*, p. 229.

4 George Steiner, *Nenhuma paixão desperdiçada*.

são vivenciados e revividos pelos leitores no decorrer do tempo. Também está subentendido na reflexão dos autores franceses uma crítica não sujeita à imagem do autor-gênio, tão apregoada pelo romantismo do século XIX.

A partir da publicação dos textos seminais de Barthes e Foucault, tem-se uma oposição não apenas da crítica mais tradicional de Bloom e Steiner, como também de alguns autores ficcionais a essa problemática. Nesse sentido, dedicarei as próximas páginas a um comentário que contraste as ideias dos dois pensadores sobre a problemática do autor com os romances brasileiros *Confissões de Ralfo*, de Sergio Sant'Anna, e *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, textos romanesco em que a oposição à morte do autor se apresenta.

## 2. A morte do autor nas ideias de Roland Barthes e Michel Foucault

A discussão sobre a diminuição da figura autoral e a ascensão das características do texto e da capacidade interpretativa do leitor ganhou enfoque especial primeiramente no texto de Roland Barthes, publicado em 1968, intitulado "A morte do autor". Nesse texto, diferente do que Foucault faria em resposta no ano seguinte, Barthes não dedica tantas páginas aos conceitos e termos usados nos estudos literários. Está mais interessado em refletir sobre a importância do leitor e menos em anular totalmente a figura do autor ou problematizar as peculiaridades do texto literário.

Seu texto inicia com uma citação de Balzac, retirada da novela *Sarrasine*, e com uma reflexão sobre as múltiplas vozes interpretativas que a passagem em questão pode gerar. Logo após a introdução, usando uma fórmula simples – "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem" – Barthes relativiza a dicotomia autor-obra. Sua proposta não é refletir sobre um conceito obviamente

"inconceituável"<sup>5</sup> como o de "autoria". Antes, é a de ressaltar a participação do leitor – seja ele leigo ou especializado – em suas múltiplas visões do texto literário. Logo depois, Barthes passa a argumentar sobre a modernidade romântica da noção de "gênio" autoral, enquanto divindade criadora. Para ele, seria importante essa reflexão visto que ainda se percebe o "império do autor" nos estudos literários. Barthes também comenta a obra de Proust como precursora de uma literatura onde o principal não é o escritor, nem mesmo o texto, e sim a leitura que se faz de uma determinada experiência<sup>6</sup>. Nesse sentido, argumenta Barthes, a linguística dera aos estudos literários um apoio ao apresentar uma ferramenta analítica que defendia a estrutura de um texto como fundamental para análise. Por fim, Barthes acusou a crítica de impossibilitar a morte do autor, pois, se a crítica fosse a busca pelo autor e por sua "intenção", com a morte do autor, também morreria a crítica. O que Barthes pretendeu foi apresentar uma reflexão que buscasse as potencialidades do texto:

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: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; (...) o nascimento

5 "Inconceituável" como a comparação entre Homero, *aedo* grego, Shakespeare, dramaturgo elisabetano, e Machado de Assis, romancista de folhetim, demonstra. São autores que poderiam ser unidos num conceito uno? Um conceito de autoria que abarcasse suas diferenças geográficas, temporais e estilísticas? Seria, no mínimo, ingenuidade tratar dos criadores de Ulisses, Hamlet e Bentinho, com uma simples noção definitiva de autoria, ignorando o universo de variações que circunda tanto os autores citados quanto suas obras.

6 Roland Barthes, *Idem*, p. 58.



do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.<sup>7</sup>

Em conferência de 1969, intitulada “O que é um autor?”<sup>8</sup>, Michel Foucault responde ao texto de Barthes e igualmente aprofunda a discussão sobre o apagamento da *persona* autoral enquanto gênio criador, único responsável pela criação artística, e sobre a busca da crítica pela intenção presente no texto literário. Em sua fala, Foucault não dá grandes respostas sobre o que se pode fazer a partir da diminuição do autor.

Sua reflexão segue em duas instâncias: primeiramente, colocava em dúvida a certeza e a centralidade do papel do autor no estudo literário, num argumento que aprofundava as reflexões de Barthes. Nela, noções como “cânone”, “personalidade criativa”, “idolatria da crítica”, “mente genial”, entre outras, foram pouco a pouco desmistificadas por Barthes, tendo por principal concepção a assertiva de que a obra não mais imortalizaria o escritor, e sim o apagaria<sup>9</sup>. Em segundo lugar, Foucault objetivou uma valorização do texto enquanto obra autônoma, distanciando-o do seu tempo e lugar de produção.

Para Foucault, a crítica não deveria mais “destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas”<sup>10</sup>. Desse modo, o autor deixaria de ser o foco de atenção do estudo crítico, apontando para o texto seu principal foco de interesse. Segundo Foucault, é o texto que prova a não validade do autor. Enquanto os autores morrem, os textos permanecem sendo pensados, recriados, relidos e reinterpretados. Tal jogo

de relativizações prossegue quando Foucault afirma que a discussão sobre o autor é improfícua em vista da impossibilidade de definirmos noções de “autor” e “obra”. Sobre a noção institucionalizada de “autoria”, Foucault argumenta:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.<sup>11</sup>

Na citação acima, fica clara a reflexão de Foucault sobre a variabilidade daquilo que chamamos de literatura, autor ou obra. Após refletir sobre a participação da academia e das “vozes legitimadoras” tanto na conceituação quanto na valorização das noções de “autoria” e de outras usadas de modo pouco reflexivo pela crítica das décadas anteriores, Foucault finaliza sua argumentação afirmando que não seria o autor que criaria o texto literário e sim o texto que criaria o autor. Daí a importância dada ao estudo e à análise do texto e das suas particularidades em detrimento de uma centralidade do “autor” ou da “intenção autoral”.

Como visto, se a reflexão de Foucault permitiu um estudo mais centrado no texto e nas suas características específicas, o ensaio de Barthes apontou em outra direção: Sua valorização da capacidade interpretativa do leitor teria apresentado uma possibilidade de “estética da recepção” da obra literária. Esta centraria seus estudos não no gênio autoral, nem na estrutura formal do texto literário e sim na variação de leitura possível de

7 Idem, p. 64.

8 .A tradução utilizada para este trabalho foi *O que é o autor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

9 Michel Foucault, *O que é o autor*, p. 268.

10 Idem, p. 269.

11 Idem, p. 279.

um ou mais leitores. No entanto, o diálogo de Foucault com o texto de Barthes e as decorrentes reflexões sobre as suas respectivas interpretações das potencialidades do texto e do leitor provocaram mais questionamentos que assertivas. E talvez esse fosse precisamente o objetivo de suas reflexões: causar estranhamento e fragilizar o terreno da crítica literária convencional, fonte de respostas e definições, visando à provocação para um estudo crítico e teórico mais aberto. Desse modo, as questões sobre a relação autor-texto-leitor se tornam ainda mais instigantes e problemáticas. Se o autor está morto, quem deveria ser responsabilizado pelo texto? Se o texto é o principal a ser analisado, como defende Foucault, como estudá-lo dissociado do tempo e do espaço no qual ele foi escrito e do qual ele, mesmo que indiretamente, é elemento constituinte? Por outro lado, e se se optasse pela leitura centrada na hipótese de leitor(es) ideal(is), baseando o estudo nas “escrituras múltiplas” de Barthes, o que restaria senão um infundo de interpretações possíveis? É a partir dessas reflexões de Barthes e Foucault que autores como Osman Lins e Sergio Sant’Anna parecem responder com a construção de seus respectivos romances, textos nos quais a diminuição autoral é colocada em evidência.

### 3. Osman Lins e a presença da “autora” de *A rainha dos cárceres da Grécia*

O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* é escrito em forma de diário, no qual um narrador inominado se propõe a fazer uma análise do romance de sua antiga amante, Julia Marquezin Enone. O título do suposto romance não publicado é justamente *A rainha dos cárceres da Grécia*. No romance de Julia, o enredo centra-se na personagem Maria da França, “heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício”<sup>12</sup>. Simultaneamente, o diário

do narrador é um comentário sobre o texto de Enone e também um construto reflexivo sobre o objeto literário e sobre as fragilidades do seu autor-leitor.

Nesse sentido, o comentário do narrador de Lins não seria o comentário de um “teórico universitário”<sup>13</sup>, fixado em “normas e conceitos”, mas o comentário de um leitor atento e emocionalmente simpático ao enredo e às aventuras de sua protagonista. O ideal de leitura e interpretação desse narrador não seria então a teoria literária e sim uma crítica literária mais amena e reflexiva. Em seu texto, embora defenda a opinião de Pound, de evitar o engano de “discutir o poeta e não o poema”<sup>14</sup>, o narrador deixa claro que o fato de ter conhecido a autora, de guardar seus cadernos de anotações, de possuir suas pastas de recortes e objetos, elementos que insistem em presenciar a ausência, alterará significativamente a leitura e a análise do romance de Julia. A partir dessa constatação, o narrador cita as várias cartas escritas pela amante e se pergunta se a leitura de antigos escritos não ajudaria na reflexão sobre o texto romanesco que ela deixara. Rodeado por esses registros da autora e de suas próprias lembranças a respeito dela, o narrador parte para sua busca: “descobrir nele o que há de elaborado e pessoal”<sup>15</sup>. Nesse sentido, buscar o elaborado no texto é buscar suas peculiaridades linguísticas, seus pormenores artísticos, sua própria estrutura. Por sua vez, a busca pelo “pessoal” subentende a certeza de que o texto, cedo ou tarde, revelará quem foi sua autora, a mulher a quem amou e com quem conviveu.

Nesse ponto, tem-se o primeiro contraste com as ideias que apregoam a “morte do autor”. Lins deixa claro, via narrador, a impossibilidade de ler e comentar um texto desassociando-o da *persona* que o gerou, que o pensou, que o escreveu. Nesse sentido, as palavras do fictício (ou não) teórico literário A. B. ecoam nas reflexões mais subjetivas do narrador. Este teórico ataca a vivência, a

12 Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 15.

13 Idem, p. 12.

14 Idem, p. 13.

15 Idem, p. 16.

experiência e o passado de leitores e autores quando afirma que a produção do texto deve ser esquecida, apagada, assassinada. “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?”<sup>16</sup>, pergunta o narrador surpreendido pela objetividade do especialista literário.

Até aqui, o romance de Lins evidencia sua abordagem no que concerne à morte do autor. Para esse narrador, a autora está ainda presente, viva em suas lembranças e nas suas marcas materiais. A autora em questão, Julia Enone, está personificada e presentificada em cada leitura do narrador, nas suas reflexões e comentários. Curiosamente, essa materialização da figura autoral não se dá apenas de forma abstrata, como também física. Em determinado momento do romance, o narrador abre um livro de sua biblioteca, um livro ainda não lido, e nota marcas de unha de uma leitura anterior, as marcas da própria Julia, que numa passagem marca a sua leitura. Esse sinal de unha no canto da página marca sua presença no ambiente da leitura abstrata, silenciosa, passada – como saber se o livro que lemos não foi lido por outro antes de nós? –, como também da presença material<sup>17</sup> – como os riscos à lápis ou caneta dos leitores anteriores, manchas de pingos de café ou as marcas de dobras no canto de páginas específicas. Além desses fragmentos deixados pela amante, impera também a presença sempre constante de outras lembranças, textuais ou não, nas reflexões do narrador. No decorrer de todo texto, essas reflexões são vivificadas ou presentificadas pela recorrência de notas de rodapé que referem outros textos, críticos ou não, verdadeiros ou não.

Como exemplo dessa estratégia narrativa, há uma citação a Goethe na página 15 (“Viagem à Itália, *memento* de 19 de Setembro de 1786, *in fine*”) que diz respeito a um dos escritos do poeta alemão sobre fugir de algo para abraçá-lo, o que no romance reforça essa

crítica que tenta ser neutra (“estudar o poema, não o poeta”), mas que ainda mais acaba por adentrar nas lembranças do narrador sobre a autora. Em oposição a essas citações facilmente reconhecíveis e localizáveis, o narrador do romance alude a outros textos e autores que dificilmente são reais. Ao relacionar os cinco capítulos de *A rainha dos cárceres da Grécia* com os significados esotéricos dos cinco dedos da mão, o narrador cita J. O. Hellvig e sua obra, *Die Hand, Zusammenfassung der Wert, de 1953*, e acrescenta: “a edição original, que é a de 1740, foi impressa em Mogúncia”. Numa rápida pesquisa, não é possível encontrar nem o nome do autor nem o da obra citada. Talvez aqui, Lins tenha por objetivo brincar com a noção do que é de fato escrita real ou ficcional. Em *A rainha*, tais divisões parecem um tanto arbitrarias, talvez inexistentes, como acontece regularmente quando lemos J. L. Borges.

Desse modo, a oposição entre o ficcional e o real, oposição que perpassa o romance de Lins, não se faz presente apenas na fábula do romance-diário, mas também em sua própria estrutura. Estão presentes na narrativa, relativamente curta, um número impressionante de citações, alusões ou referências a obras e a outros autores literários<sup>18</sup>, alguns reais, outros imaginários. Além disso, o narrador cita em diversos momentos do seu “estudo” sobre o romance de Julia, duas classes de notícias jornalísticas: primeiramente, reportagens recortadas por Julia que remetem às peripécias do sistema previdenciário brasileiro, que se conectam diretamente com as agruras de sua

18 Entre as muitas alusões ao mundo literário estão os nomes de Rimbaud, Borges, Cervantes, Pound, Machado, Goethe, Gide, Lewis Carroll, Montaigne, Cícero, Propp, La Fontaine, Sófocles, Graciliano Ramos, Shakespeare, Tchekhov, Virgílio, Melville, Stendhal, Sant’Anna (aludindo a Kafka), Tolstói, Brontë, Guimarães Rosa, Musil, Chaucer, Boccaccio, Henry James, Tom Jones, Dickens, Dalton Trevisan, Virginia Woolf, Homero, Joseph Conrad, Defoe, Ovídio, Bioy Casares, James Joyce, Sterne, Dostoiévski, José de Anchieta, Clarice Lispector, Proust, Gregório de Matos, José de Alencar, Montaigne, Hesíodo, entre outros. O narrador também reserva espaço para filósofos, críticos e historiadores. Tais alusões acontecem para ilustrar um argumento, para comparações estilísticas ou fabulares com o romance de Julia, para refletir sobre o processo criativo ou simplesmente para rememorar uma determinada leitura.

16 Idem, p. 11.

17 Idem, p. 37.

protagonista, Maria da França<sup>19</sup>; em segundo lugar, notícias contemporâneas ao próprio narrador, sobre a violência contra menores por policiais<sup>20</sup>. Essa relação entre as reportagens lidas e as referências tanto na obra analisada quanto no comentário, reforçam novamente a não divisão entre o mundo do narrador, talvez do próprio Lins, e as vivências ficcionais da protagonista do romance de Julia. Essa mescla de elementos reais (por meio de citações, notícias, menções a escritores e pensadores), reforça a impressão do leitor de que o romance de Lins tem algo de obrigatoriamente ficcional – afinal trata-se de um romance –, mas também de inexplicavelmente real, pois sua temática romanesca evita os idealismos das noções de autor, narrador, enredo e personagem.

Se, para a “teoria literária”, as noções de “autor”, “narrador” e “personagem” podem parecer estanques, separáveis e classificáveis, Osman Lins problematiza tal divisão num romance cujo enredo trata da relação entre uma personagem ficcional (Maria da França), de uma autora ficcional (Julia) e de um narrador também ficcional (inominado). Num determinado momento do romance, percebe-se o próprio autor de *A rainha* brincar com essa relação. Enquanto a fábula trata de uma autora que é personagem da narrativa, aludida por um

narrador também fictício, Lins passa a refletir sobre seu próprio texto:

Mesmo pensando assim, sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar o que no romance é uno. Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquês Enone e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia.<sup>21</sup>

Aqui, autor e narrador se cruzam, se mesclam, e o que ficcionalmente era realidade torna-se realidade ficcional, quando o próprio autor define sua obra: “um romance que é ensaio que é diário”. Um autor que cria um narrador que, por sua vez, cria a autora que afirma ler e comentar. Uma obra que, não sendo escrita, cria-se em razão do comentário crítico feito sobre ela. É nessa reflexão sobre as diferenças entre o real e o ficcional, entre obra e escritor, que Osman Lins centra sua principal questão em *A rainha dos cárceres da Grécia*: seria possível separar obra e crítica literária, texto e leitor? Ou ainda mais, seria possível escrever uma obra que apresentasse a relação autor-texto-leitor em toda a sua complexidade?

Para aprofundar essa questão, o narrador de Lins reflete sobre o método – quase dogmático – usado para se estudar e analisar a obra artística. Segundo ele, tal dogmatismo, tão rígido e incompleto, se explica em duas instâncias: “a estratégia da luta (a luta expulsa o meio termo) e as carências naturais do homem, que o reduzem por vezes a não entender a coisa amada, da qual

19 “O Sr. Rinhold Stephanes, novo presidente do INPS, começa a descobrir que a burocracia desse órgão é ‘arrepante’. O processo relativo a uma autorização para obra no Centro de Reabilitação de São Paulo já cresceu de tal modo que só pode ser transportado de uma repartição para outra em carro de mão. Outro, mais modesto, destinado a retificar algumas datas em simples guias de recolhimento, percorreu doze agências, dois bairros, quatro prédios em quarenta dias, retornando à origem com vinte e dois carimbos, outros tantos despachos e nenhuma solução. (Revista Veja, 4-9-1974.)” (Idem, p. 33).

20 “Para não deixar sem acréscimo o livro e porque o assunto, a meu ver, integra o mundo de Maria de França, resumo a matéria hoje estampada no Diário Popular. Noventa e três menores, escoltados por treze homens da lei – alguns destes com capuzes ocultando o rosto –, foram conduzidos num ônibus para o município mineiro de Camanducaia e abandonados no mato, nus, às três da madrugada (chovia), debaixo de pau e de canos de ferro. Nivelados pelo singular tratamento, as acusações que pesam sobre os jovens delinquentes, entre os quais um epilético, são entretanto muito variadas, indo da cumplicidade no roubo de automóveis à venda de biscoitos, sem licença, no parque D. Pedro II. 30 de outubro.” (Idem, p. 58)

21 Idem, p. 55.

se torna uma espécie de cego e exaltado guardião”<sup>22</sup>. Após enfraquecer a crítica como incapaz de chegar à obra, a não ser por suas conceituações, motivadas por luta e insensibilidade, o narrador inicia uma digressão sobre o papel do novo romance, da relação entre autor e leitor e sobre a validade da obra literária hoje.

Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romanescos, estudei-os em autores ilustres e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, *O Vermelho e o Negro*, mas as leituras divergem, e isto modifica-o. O confronto entre o romance e o leitor, em nossa época, não se restringe entretanto a uma questão de idade. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzindo por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: “Não me recorde e não quero recordar”. (...) O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acrediteis em mim? Melhor. Isso é fala e artifício”. O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e à sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade?<sup>23</sup>

Comentários metaficcionais como esse perpassam *A rainha dos cárceres da Grécia*, que além de romance, diário, mescla de documentos e manchetes jornalísticas, apresenta passagens que parecem pertencer a qualquer livro de crítica literária ou até mesmo de teoria romanesca. No texto de Lins, tópicos como “narrador”, “gêneros literários”, “tempo ficcional”,

“verossimilhança”, “efeito trágico”, “localização espacial” e diálogo com a “grande tradição literária” são comuns. Nessa progressão analítica – exemplificada num diário que inicia em 26 abril de 1974 e dura mais de um ano –, nessa interminável batalha de leituras, interpretações e suposições sobre o objeto literário, não há respostas definitivas, antes apenas “outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?), sobressai de tudo a minha penúria de forças”<sup>24</sup>, diz, ao refletir sobre as relações do texto e sobre o seu envolvimento íntimo com a autora.

Com isso, a interpretação que o narrador faz do romance é precisa, mas também inconclusa. Suas pesquisas levam a uma leitura dos elementos astrológicos do texto de Julia. Após desenvolver sua tese – romance de cinco capítulos que se relacionam misticamente com os cinco dedos das mãos –, encontra uma anotação antiga da autora em que tal simbologia está lá, confirmada, desvelada<sup>25</sup>. No entanto, incomoda o narrador não encontrar a si próprio na narrativa, logo ele que se julgava “fundamental” para a autora. “Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?”<sup>26</sup>. Para tal reconhecimento, se faz necessário uma terceira pessoa, a sobrinha do narrador, chamada Alcmena, para lhe apresentar outra percepção da narrativa: “Vejo o senhor no livro inteiro”, diz a jovem; “não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui”<sup>27</sup>. Na impossibilidade de uma leitura definitiva, frustrado, o narrador recorre a uma outra interpretação. Uma opinião que lhe oferte o que a primeira não lhe possibilitou: crer-se importante para a autora.

Longe de uma postura rígida e objetiva, o narrador inominado de Lins refere a si próprio como um homem

<sup>22</sup> Idem, p. 66.

<sup>23</sup> Idem, p. 70-1.

<sup>24</sup> Idem, p. 124.

<sup>25</sup> Idem, p. 49.

<sup>26</sup> Idem, p. 43.

<sup>27</sup> Idem, p. 95.

de livros que, não caindo na “armadilha” de querer ensinar uma paixão, tornou-se professor de biologia. Sua crítica ao romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, crítica-diário-ensaio que é o próprio romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, ao fim não deseja encerrar a compreensão da obra literária (e consequentemente seu autor, seu texto e suas leituras possíveis) em caixas conceituais estáticas. Antes, tal crítico se apresenta como um amante da obra e da sua autora. “Sou um homem sensível, e, sob esse aspecto, fora do meu tempo, um homem sensível e enlutado, portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou”<sup>28</sup>, escreve o amante da autora e da obra.

Diferentemente de Foucault, que lê a escrita como registro de mortalidade, o narrador crítico literário d’*A rainha dos cárceres da Grécia* defende o oposto: como um esforço de não morte, de não término. Não apenas Maria da França, mas também Julia Marquezin Enone, como o próprio narrador e talvez o próprio Osman Lins talvez, veem na folha impressa sua própria possibilidade de perdurar numa realidade em que a materialidade desaparece com o passar das décadas. “Traçado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador quanto criado.(...) O aspecto do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo”<sup>29</sup>. E é nessa e dessa realidade mágica – nomeada como texto ficcional ou meramente texto – que esse autor-narrador nasce, se constrói, se constitui.

Partindo desse narrador que se faz autor, ou desse autor que se faz narrador, para construir-se enquanto ser, partimos para outro romance em que essas diferenciações teóricas entre os conceitos de “autoria” e “obra” são ainda mais problematizados. Refiro-me a um

romance que funde claramente essas duas instâncias na medida em que tanto Sergio Sant’Anna – o autor – e Ralfo – a personagem – tornam-se unos, componentes inseparáveis de sua(s) narrativa(s).

#### 4. Sergio Sant’Anna e o autor-personagem de *Confissões de Ralfo*

Na capa de *Confissões de Ralfo*, Sergio Sant’Anna já coloca em xeque a percepção e, sobretudo, o consenso a respeito da divisão autor-narrador-personagem. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* remete tanto ao autor, ao apresentar a palavra “autobiografia”, como também remete ao protagonista-narrador ao mencionar “imaginária” para qualificar sua construção narrativa. Ao abrir o livro, antes mesmo do sumário e das três curiosas epígrafes que dão início à narrativa, temos um “Prólogo” em que esse autor-narrador-personagem revela as inquietações pessoais que planeja “purgar” por meio da obra artística. “Transcender a mim próprio através da ‘arte’”, afirma o texto inicial, deixando pouco claro se o mesmo trata-se de uma afirmação do autor ou da protagonista do romance. Tal dúvida perpassa também o próprio compositor do texto, que fica em dúvida se o “livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real”<sup>30</sup>.

Virando a página, após um breve “Roteiro” que articula uma estranha lógica entre os nove cantos-capítulos-seções do romance, temos três epígrafes. Uma de Andy Warhol, outra de T. S. Eliot (que Sant’Anna, em entrevista posterior, menciona não lembrar de onde retirou<sup>31</sup>) e de Ralfo, que apresenta nela sua poética: não a poética do “pior filme do mundo”, de Warhol; nem a do “não-romance”, da citação de Eliot; antes, a do “super-romance, também com um super-enredo”, no qual os acontecimentos devem se mesclar, se

28 Idem, p. 153.

29 Idem, p. 211.

30 Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo*, p. 6.

31 Revista de Letras. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea: entrevista com o escritor Sérgio Sant’Anna.



multiplicar, na idealização desse protagonista “único e sufocante”. A partir desse momento, a costumeira percepção romanesca do leitor, a cômoda e estabelecida divisão entre as idéias de um autor e a criação de um mundo mimético que satisfaça essa “intenção” literária, passa a ser confundida. Do “Sumário”, apreende-se que *Confissões de Ralfo* talvez seja um amontoado de ideias, histórias e estórias que têm (ou não) relação entre si. Ensaaios, reflexões intimistas, poemas, discursos políticos, ação teatral, guia turístico, interrogatório policial, ficção científica, reflexão literária, entre outros gêneros, se misturam nesse “super-romance”<sup>32</sup>.

Por exemplo, no canto-capítulo IV, intitulado “O Ciclo de Goddamn”, o narrador apresenta um misto de guia turístico de uma cidade que pode ter saído de um conto de ficção científica de Philip K. Dick ou da Gotham City, das histórias em quadrinhos. Na descrição de seus pontos turísticos, há a menção a torres, bares, museus, pontos de venda de narcóticos, prostíbulos, guetos subterrâneos, etc. Mas logo depois, esse guia turístico para uma cidade imaginária (nem tão imaginária assim) é sucedido por um conto kafkiano no qual Ralfo transmuta-se em empregado comum de um grande conglomerado de escritórios que vê sua vida escoar na rotina assolada por papéis e arquivos. Alusões a *Tempos modernos*, de Chaplin, 1984, de George Orwell, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, dão o tom a esse inferno urbano no qual Ralfo – e talvez o leitor – está submerso. Nesse sentido, apenas o conto-capítulo IV mantém essa estrutura e temática. Nos outros, encontram-se outras

temáticas, discussões, cenários, fantasias, no que parece ser o que Iraldes Dantas de Miranda, apoiada na teoria de Bakhtin, nomeia de “Carnavalesco” e “Dialógico”<sup>33</sup>, em seu texto “Carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária)”.

O último capítulo do romance, o mais pertinente para a análise que proponho aqui, é intitulado “Literatura”. Neste, o autor-narrador de *Confissões de Ralfo* é levado ao tribunal pelas principais autoridades do mundo literário<sup>34</sup>. O pleito? “*Confissões* é ou não é um romance?” Após o julgamento, no qual a própria Madame Literatura, uma matrona descrita como uma velha prostituta francesa, está presente, o próprio “autor-personagem” dizendo-se desejoso de ser um escritor conhecido, apresenta razões pouco nobres para sua ambição literária: receber dinheiro, viajar para congressos, dar entrevistas e seduzir jovens que veriam no autor a “*genius in person* em pessoa”. Após a defesa infeliz desse pseudoautor, o promotor conclui o assunto discursando sobre o romance *Confissões de Ralfo* e apresentando uma classificação um tanto diferente da

32 Sobre essa estrutura múltipla do romance, Miranda afirma: “Composto de ‘nove pequenos livros’, o romance é a carnavalização dos mais variados e heterogêneos procedimentos narrativos. São parodiados a tradicional saída do herói para o mundo, o diário de bordo de Serafim Ponte Grande, carta, diário de louco, de guerrilheiro, relatório médico, roteiro turístico, encenação teatral e ainda personagens como Alice e Sancho Pança.” (Miranda, “Carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária)”, p. 124). Também interessa marcar a relação entre a viagem de Dante, em certa instância tão “espiritual” quanto a viagem de Ralfo, que perpassa os nove círculos do inferno, os nove girões do purgatório e os nove níveis do paraíso celestial. Tal capacidade de mesclar tão antitéticas instâncias literárias também será uma das principais qualidades do romance.

33 O “Carnavalesco” em *Confissões* seria, segundo Miranda, a multiplicidade de temas e estilos trabalhados no romance. Uma autobiografia que se transforma em diário que se transforma em peça teatral que se transforma em guia turístico que se transforma em relato de um interrogatório que se transforma em tribunal literário, etc. Nascido da sátira menipéia, a carnavalização no texto literário pode apresentar, segundo Bakhtin, entre tantas, as seguintes características: a liberdade temática, as peripécias da trama, o inverossímil constante, a centralidade de problemas sociais e políticos de seu tempo, cenas melodramáticas ao lado de uma poesia mais contida, condutas excêntricas e incomuns, mescla de estilos em sua composição, etc, características essas que encontramos, em sua quase totalidade em *Confissões de Ralfo*. Já por “Dialogismo”, reforça Miranda, entendem-se as várias vozes que o autor-personagem usa para dar conta desses diferentes contextos.

34 Há uma brincadeira semelhante – dificilmente tendo alguma relação com o romance brasileiro – num filme de 2001, *The Devil and John Webster*, inspirado no conto do romancista americano Stephen Vincent Benét publicado em 1937, no qual um autor fracassado, Jabez Stone, faz um pacto faústico com um charmoso demônio para que se torne um escritor de sucesso. Ao fim, quando o demônio volta para cobrar sua dívida, Stone chama um velho escritor, o Daniel Webster do título, para lhe fazer a defesa. Nesse julgamento final, o júri é composto de grandes autores literários como Virginia Woolf, Oscar Wilde e Truman Capote, entre outras personalidades. O filme, protagonizado por Anthony Hopkins e Alec Baldwin, saiu em DVD, no Brasil, em 2007 com o título *O julgamento do Diabo*.

proposta feita pelo próprio Ralfo como a de “Super-romance”:

Porém, mais do que as afirmativas do réu neste recinto; mais do que minhas próprias palavras, deixemos que o livro fale por si mesmo. Tomado em seu conjunto, este livro demonstra, como os senhores devem ter percebido em sua leitura, o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance, a sutil combinação das partes entre si. Eis que, sem a menor cerimônia e verossimilhança, os capítulos do livro e as aventuras deste senhor vão se acumulando, quase sempre com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o *romance desestrutural*.<sup>35</sup>

As palavras do promotor concordam com uma visão tradicional do que seria o objeto literário, aquele que poderia ser definido, dividido e conceituado. Em contrapartida, o romance de Ralfo/Sant’Anna, esse antirromance ou esse romance “desestrutural”, se apresenta como um aglomerado no qual a verossimilhança, ainda um dos conceitos básicos para a tentativa de compreensão de um texto literário, é completamente desprezada. Ao fim, Ralfo escapa desse julgamento no qual é quase linchado pelos defensores da literatura tradicional, e seu romance é, na confusão, espalhado pelo vento.

Após esse final inusitado, há um último capítulo, não numerado, que funciona como “Epílogo” do romance. Nele, tem-se um par, tanto em teor quanto em estilo de letra (itálica), com o “Prólogo” do início da narrativa, no qual o autor-personagem, usando o pronome pessoal “nós”, fala de si como um ser duplo. É nesse “Epílogo”,

após o encerramento da narrativa, que há a cisão entre criador e criatura, entre autor e personagem, entre Sant’Anna e Ralfo. Após escreverem e tirarem da máquina as últimas páginas de suas memórias, o corpo de Ralfo “se despregará de mim, seu criador, até agora indivisível. E logo esse corpo passará ao peitoril da janela”<sup>36</sup>.

Desse modo, o autor tendo finalizado o seu relato, testemunha sua própria personagem separar-se dele e suicidar-se, numa curiosa alusão aos limites da existência de seres literários, que tem seu nascimento, vivência e morte entre as páginas de um livro. Sobre essa relação problemática entre autor e personagem em *Confissões de Ralfo*, Miranda escreve:

A nota final, que também faz parte da estrutura romanesca, é assinada e datada pelo próprio cidadão Sérgio Sant’Anna, no ano em que escreveu a obra, julho de 1974. Aí ele discute os resultados obtidos com o desempenho literário. Trata-se, pois, de uma estratégia para que seja abolida a distância que separa ficção e realidade. Esse Sérgio Sant’Anna quer limitar-se às páginas do livro; passa a existir enquanto personagem cuja voz só é ouvida quando alguém se dispõe a abrir o volume.<sup>37</sup>

Como Miranda reforça, o que está em jogo em *Confissões de Ralfo* não é apenas a fina divisa que separa “ficção e realidade”, como também a própria concepção de autor e personagem, a própria divisão sobre a qual iniciamos a reflexão deste texto. Não importa saber se Sant’Anna é mais real que Ralfo na ficção literária, interessa saber se Ralfo é tão importante quanto Sant’Anna na realidade romanesca concebida pelo autor. Ao observar outras obras do autor, ver-se-á que para Sant’Anna a ficção e

35 Idem, p. 234.

36 Idem, p. 247.

37 Idem, p. 125.



a realidade sempre são colocadas lado a lado, muitas vezes até priorizando-se o apuro estético da primeira em detrimento da imperfeição e da imprevisibilidade da segunda.

Em *Romance de geração: comédia dramática em um ato*, tal divisão é ainda mais tênue. No decorrer de suas oitenta páginas, a obra ficcional em si é o tema do próprio enredo: uma discussão entre “ele” (o escritor) e “ela” (a jornalista) sobre os limites entre ficção literária e realidade jornalística. Nesse romance, está em jogo também a relação entre a obra literária (representada pelo próprio escritor) e o pensamento lógico a respeito dela (na figura da jornalista, que poderia ser uma crítica, uma professora, uma teórica, uma resenhista, etc.). Mas o que chama a atenção é a segunda parte do romance, em que o próprio autor assina um texto refletindo sobre a estrutura e sobre a possível montagem teatral da obra anterior. No entanto, tal comentário é apenas um pretexto para uma discussão mais elaborada sobre a conceituação de texto dramático e do texto romanesco, o controle do autor sobre a obra e as estratégias usadas por este visando provocar determinados efeitos estéticos e artísticos.

Num romance mais recente de Sant’Anna, *Tragédia brasileira: romance-teatro*, novamente tem-se uma reflexão ficcional por meio da própria estrutura do texto romanesco. Porém nele, não se encontra um autor-personagem, com em *Confissões*, ou um texto assinado pelo próprio autor na obra, como em *Romance de geração*, e sim uma personagem que recebe o título de Autor-Diretor, responsável pela construção do enredo da narrativa cênica e pela orientação dos atores dentro da fábula. Nesse caso, a peça encenada ou o romance construído apresentam no enredo o atropelamento de uma jovem de 12 anos, chamada Jacira. A partir desse fato, diversas personagens (o motorista, um poeta melancólico, um transeunte, a mãe, etc.) relatam o que testemunharam, a partir de seus próprios pontos de vista. Mas todos eles “dirigidos” pelo autor-diretor que

afirma que cabe a ele organizá-los em consonância com o próprio palco do universo<sup>38</sup>.

Em *Tragédia Brasileira*, a imagem de um autor-diretor que toma para si também o papel de criador é responsável pela impressão de que o leitor tem diante de si não um texto ficcional acabado, mas o próprio processo de construção desse texto. Essa impressão é evidente no primeiro capítulo em que uma simples didascália torna-se uma reescrita do *Gênesis* bíblico, colocando o autor como uma divindade criadora. Além dessa impressão de texto ficcional que se arquiteta diante dos olhos do leitor, Sant’Anna também apresenta a antítese ficção/realidade e seus contrapontos na mente do artista. Em vários momentos do romance-teatro, o autor-diretor reflete sobre a mediocridade de sua própria existência quando comparada com um determinado ideal de criação ou realização artística.

Logicamente, não podemos conceber que a figura de Sant’Anna dentro do romance não seja também uma construção, uma criação literária. No “Prólogo” de *Confissões de Ralfo*, é mencionado que toda autobiografia é sempre imaginada, sempre inventada<sup>39</sup>. Mas quando se trata de Sant’Anna, essa problemática se faz presente em praticamente todos os seus romances, vide também a indefinição do que é ficção e o que é crítica teatral em *Um crime delicado* e as oposições entre realidade e fingimento, em *Simulacros*. Para Sant’Anna, assim como

38 Sérgio Sant’Anna, *Romance de geração*, p. 76.

39 Sobre isso, ler estudo de Verena Alberti, “Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”, que aborda os deslizamentos entre a identidade do autor em sua criação. Já em *Autobiografía y narración*: La configuración de vida y la configuración de imaginarios colectivos (<http://www.diegolevis.com.ar>), de Adriana Callegaro, as imbricações entre a objetividade da linguagem em contraste com a incompletude da memória, fonte de toda autobiografia, são analisadas. A autora também estuda a relação da escrita com uma determinada realidade, que a representa modificando-a. Do mesmo modo, o texto autobiográfico não apenas relembra o passado, mas também o modifica, altera-o, deturpa-o. A fonte para esses dois estudos, é o livro de Phillipe Lejeune, intitulado *El pacto autobiográfico y otros estudios*, no qual o autor argumenta que a autobiografia - assim como as memórias, as cartas, os diários, e outros gêneros de escrita dita pessoal e memorial - não passa de uma narrativa, repleta dos mesmos problemas, excessos, subtrações e equívocos que qualquer texto ficcional possui.

para Lins em *A Rainha*, o importante é o texto que põe em dúvida constante as leituras e interpretações críticas ou teóricas do objeto artístico.

## 5. Conclusão

Ao concluir esse texto, objetivei uma discussão a oposição autor-obra, à luz das construções – e reflexões – de dois autores romanescos, neste caso, Osman Lins e Sergio Sant’Anna. No caso do primeiro, tal reflexão encontra-se mesclada na própria fábula de *A rainha dos cárceres da Grécia*, em que o narrador procura encontrar o que há de mais pessoal de sua amante Julia Marquezin Enone ao analisar a obra romanesca escrita por ela. Essencialmente, o que as reflexões de Barthes e Foucault, nas suas respectivas valorizações do leitor e do texto, desaconselham. Entretanto, o narrador de Lins encontra bem mais em sua reflexão. Além de um diálogo ficcional com uma série de outros gêneros discursivos<sup>40</sup>, esse narrador encontra também um espelho no qual pode se permitir a auto-reflexão. No caso de Sergio Sant’Anna, tal reflexão encontra-se na própria composição de suas obras em que nunca fica claro se o autor é (ou atua como) personagem, como narrador, como criador ficcional. No romance discutido, *Confissões de Ralfo*, ele deixa claro que no intercurso da escrita, autor e personagem são um, casados, amalgamados, unidos no fervor criativo.

Por fim, ainda é possível propor um último questionamento: haveria uma conclusão possível e definitiva para a discussão sobre a tríade autor-obra-leitor? Em certo sentido, Lins e Sant’Anna estão preocupados em discorrer ficcionalmente sobre essa problemática. Mas como também foi visto, estão ainda mais interessados em dialogar com a grande tradição literária que antecede a eles. Para tais autores, as reflexões de Barthes e Foucault são importantes,

embora importe mais o diálogo persistente com as obras de autores anteriores, clássicos ou não, populares ou não. A diferença é que hoje, finalmente, como os autores-personagens Sant’Anna-Ralfo e o narrador de Lins sugerem, é que pode-se observar a coxia enquanto os atores recitam suas falas e desempenham seus papéis. Como o narrador de Lins menciona, o leitor contemporâneo não deveria preocupar-se como o rei de *As mil e uma noites* se as histórias de Sherazade são reais ou não. Antes, o que importaria é o leitor deixar-se imergir no diálogo interminável entre realidade e ficção, diálogo que apenas a literatura e a arte são capazes de estabelecer.

40 O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* menciona o romance de Julia é “uma curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas” (p. 157).

---

**Referências Bibliográficas**

- ALBERTI, Verena. "Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa". In Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- CALLEGARO, Adriana. "Autobiografía y narración: la configuración de vida y la configuración de imaginarios colectivos". Disponível em <http://www.diegolevis.com.ar>.
- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LEJEUNE, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- MIRANDA, Iraildes Dantas de. *Carnavalização em Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)*. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 24, FCSA 03, p. 119-136, Curitiba, nov. 2001.
- PAGLIA, Camille. *Sexo, arte e cultura americana*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.
- REVISTA de Letras. No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea: entrevista com o escritor Sérgio Sant'Anna. Letras, Curitiba, n. 49, Editora da UFPR, 1998, p. 259-275.
- SANT'ANNA, Sergio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Romance de geração: comédia dramática em um ato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Record: Rio de Janeiro, 2001.



# em nome do bem

**Roberto Círio Nogueira<sup>1</sup>**

## Resumo

O artigo apresenta um estudo comparativo entre o episódio da guerra deflagrada pelo personagem Zé Bebelô, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e os atentados cometidos pelo narrador-protagonista do conto "O cobrador", de Rubem Fonseca. Com relação ao primeiro, pretende-se demonstrar sua compreensão idealizada da modernidade, segundo a qual a redenção da condição miserável dos sertanejos só seria possível

através de uma revolução que impusesse a ordem republicana no sertão. Já com a análise de "O cobrador", tencionamos explicitar a dissimulação com a qual o narrador se descreve como quem luta por uma sociedade mais igualitária; objetivo que, à semelhança do ocorrido com Zé Bebelô, também não é alcançado. A frustração dos ideais de ambos os personagens articula-se, por sua vez, a uma imagem de desigualdade social, que aproxima os textos de ambos os autores, justificando a abordagem comparativa.

## Palavras-chave:

*Grande sertão: veredas*, "Intestino grosso", "O cobrador", revolução, utopia, desigualdade social.

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Brasileira pela USP. E-mail: rcnogueira@usp.br

## Abstract

Essay focused on the war started by Zé Bebelo in *Grande sertão: veredas*, whose cause is founded on an idealized comprehension of modernity. According to this conception, the redemption of the sertanejos' miserable condition would only be possible if a revolutionary action could supplant the jagunços' power through republican order. The reverse of this social-political view finds in Rubem Fonseca's short stories "Intestino grosso" and "O Cobrador" some examples of demystification of a utopian modernity and of a violent strategy of social inclusion in the universe of consumption. Such contraposition reiterates a perception of a future that is no longer how it used to be.

## Keywords:

*Grande sertão: veredas*, "Intestino grosso", "O Cobrador", revolution, utopia, social inequality.

*Querer o bem com demais força,  
de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo  
o mal, por principiar.*

Guimarães Rosa

## Introdução

Em "Intestino grosso", conto que encerra a coletânea *Feliz ano novo* (1975), Rubem Fonseca cria um *alter ego*, a personagem autora de um livro homônimo ao conto, com o qual "faz a apologia e a defesa dos temas sobre os quais empreendeu escrever"<sup>2</sup>. É através da voz deste seu duplo que Fonseca declara: "Eu nada tenho a ver

com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afixam o arame farpado. [...] Não dá mais para Diadorim"<sup>3</sup>.

Tal negação denuncia o desgaste de uma vasta tradição literária que, abarcando "os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida"<sup>4</sup>, pretendia sintetizar, de maneira ufana ou crítica, mas em todo caso hegemônica, a identidade nacional. Como se fosse possível "falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir"<sup>5</sup>.

A reação de Rubem Fonseca às diversas convenções que, em estilos variados, visavam a estabelecer um conceito de literatura nacional, lastreado pela noção de identidade acima referida, se manifesta pela assimilação do espaço urbano em sua prosa, "não apenas como cenário ou ambiente, mas como condição para a própria criação literária"<sup>6</sup>. Espaço resultante de um processo de urbanização e industrialização que transformou grande parte das antigas populações rurais em uma massa de excluídos, cujas tradições culturais continuam a se desmanchar no ar.

Essa ruptura com o conceito uno de literatura nacional apresenta ainda uma visão distópica da modernidade, incongruente, por exemplo, à idealização elaborada por Zé Bebelo em *Grande sertão: veredas* – do qual o autor de "Intestino grosso" poderia dizer o mesmo que disse em

2 Deonísio da Silva, *O caso Rubem Fonseca*, p. 30.

3 Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 468.

4 Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 461.

5 Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, p. 308.

6 Alexandre Faria, *Literatura de subtração*, s/pág.



relação a Diadorim. Soba ótica bebeliana, a modernidade é considerada um período histórico de inigualável potencial de promoção da cidadania. Modernizar o sertão equivaleria, segundo a personagem, a racionalizar a vida social mediante o desenvolvimento industrial e a difusão do conhecimento institucionalizado.

Para realizar tal projeto, Bebelo deflagra uma guerra contra o sistema jagunço que assola o norte de Minas Gerais, o sul da Bahia e o oeste de Goiás. De acordo com a ideologia por ele apregoada, em comícios políticos na parceria de Riobaldo, a redenção do estado miserável em que os sertanejos se encontram só seria possível se uma ação revolucionária suplantasse o poder dos chefes jagunços pela ordem republicana. Seu objetivo é, portanto, utópico, pois como diria Boaventura Santos,

a utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas, por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar.<sup>7</sup>

Ao justificar-se “dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas”<sup>8</sup>, Zé Bebelo demonstra como, “por um lado, [a utopia] é uma chamada de atenção para o que não existe como (contra)parte integrante,

mas silenciada, do que existe. Pertence à época pelo modo como se aparta dela”<sup>9</sup>.

Em contrapartida, na perspectiva do *alter ego* de Rubem Fonseca, encontramos um discurso sobre a modernização marcadamente negativo, em que se reconhece um

opressivo e decadente processo de urbanização implementado durante a ditadura militar; opressivo por ter-se implantado através da força militar do autoritarismo imposto à nação, e decadente porque iníquo, orientado por relações de interesse entre o poder e a classe dominante e se torna uma forma de controle.<sup>10</sup>

Ao contrário das expectativas bebelianas, tal processo acentuou as desigualdades sócio-econômicas que se arrastam pela História do Brasil desde o período colonial. E enquanto as possibilidades de conciliação dos antagonismos sociais parecem se tornar cada vez mais ilusórias, alguns dos marginalizados por este processo decidem não se resignar, reagindo violentamente. O narrador-protagonista do conto “O cobrador” é um caso emblemático e serve como um interessante contraponto a Zé Bebelo, devido à dissimulação com a qual justifica sua reação violenta à exclusão do consumismo capitalista, fingindo lutar por um mundo melhor. Zé Bebelo e o Cobrador são, portanto, os objetos de estudo centrais deste trabalho, que passa então a examiná-los mais detidamente, a partir do primeiro.

7 Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 323.

8 João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*, p. 119.

9 Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 323.

10 Alexandre Graça Faria, *O Brasil presente*, p. 31.

### O mal que há no Bem

Ao deflagrar a guerra contra o sistema jagunço e os costumes sertanejos pautados pela moral da honra e da vingança, Zé Bebelo pretende instaurar no sertão uma sociabilidade regida pelos paradigmas positivistas da ordem e do progresso. Para levar a cabo seu projeto, ele conta de início com os préstimos retóricos de Riobaldo, que deveriam legitimar seus atos violentos. Tem a seu lado então alguém que conhece empiricamente a crueldade dos hábitos jagunços e que, apesar de posteriormente lutar a favor deles, não se exime da análise crítica de um comportamento tão destrutivo:

A gente devia mesmo de reprovar os usos de bando em armas invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça, barrear com estrumes humanos as paredes da casa do juiz-de-direito, escramuçar o promotor amontado à força numa má égua, de cara para trás, com lata amarrada na cauda, e ainda a cambada dando morras e aí soltando os foguetes! Até não arrombavam pipas de cachaça diante de igreja, ou isso de se expor padre sacerdote nu no olho da rua, e ofender as donzelas e as famílias, gozar senhoras casadas, por muitos homens, o marido obrigado a ver?<sup>11</sup>

Tal argumento serve muito bem aos propósitos de Zé Bebelo, cujo discurso, segundo Roncari

seguia algumas orientações: no âmbito político, propunha o combate à ação violenta e

arbitrária do mandonismo local e à afirmação dos poderes do Estado; no econômico-administrativo, defendia a extensão da ação governamental para o interior, com a devida promoção do progresso material; e no ideológico-cultural, pregava a afirmação de uma identidade nacional, de modo a superpô-la às solidariedades locais.<sup>12</sup>

O sistema de poder desse mandonismo local, cujo conceito historiográfico pertinente é o de coronelismo, é assim descrito pela personagem Selorico Mendes, em tom saudosista:

— “Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada! [...]”<sup>13</sup>

Com base na passagem acima, Roncari distingue os sistemas em conflito: a velha ordem jagunça e a moderna lei republicana, cujo choque produziu um

aparente absurdo ou paradoxo: “cidadão do sertão”. Um termo contraria o outro, pois um remete à ordem e outro à desordem, um à igualdade e o outro à desigualdade, um às relações horizontais e o outro às verticais, um

<sup>11</sup> João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, p. 118.

<sup>12</sup> Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa*, p. 281-2.

<sup>13</sup> João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*, p. 100.



ao espaço civil e às relações urbanas e o outro ao espaço guerreiro e às relações agressivas. E o absurdo continuava na frase seguinte, quando ele associava a política, “Tudo política”, com a ordem dos grandes chefes, “potentes chefias”, “fazendeiro graúdo se reina mandador”, sendo que “cada lugar é só de um grande senhor”, o que reduzia a nada tanto a cidadania quanto a vida política. O império aí era o da violência e das relações guerreiras. A sua nostalgia, portanto, era a de um tempo em que os poderes dos senhores locais não tinham sido ainda questionados nem compartilhados com os poderes oficiais, particularmente com os dos presidentes dos Estados, e limitados pelas mudanças na legislação eleitoral da República Velha. Era a nostalgia idealizante do patriarcalismo do tempo do Império, quando o poder privado não sofria as restrições republicanas...<sup>14</sup>

Em luta contra as desigualdades político-sociais da ordem patriarcal, Zé Bebelo pretende instituir um modelo de Estado que aproxime o sertão do ideal moderno de civilização ocidental. Seu método, no entanto, é recriminado pelo narrador da história, que põe em xeque o caráter justo e igualitário do novo regime; afinal, Bebelo utilizava meios muito próximos dos quais combatia para poder civilizar aquele território. Mas sob a sua ótica, se a república é um sistema mais justo e igualitário que o coronelismo, é legítimo que seja imposta com o uso da violência.

A percepção da consequência destrutiva dos atos pacificadores de Zé Bebelo faz com que Riobaldo deserte de seu bando: “Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade”<sup>15</sup>. O protagonista passa então para o lado dos jagunços, mas permanece num incessante conflito interno, incapaz de harmonizar seu comportamento e seu posicionamento na guerra aos ideais humanistas com os quais está de acordo – como se nota no fragmento abaixo:

eu comparava com Zé Bebelo aquele homem [Hermógenes]. Nessa hora, eu gostava de Zé Bebelo, quase como um filho deve de gostar do pai. As tantas coisas me tonteavam: eu em claro. De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rás, com o inferno da jagunçada! E eu estava ali, cumprindo meu ajuste, por fora, com todo rigor; mas estava tudo traindo, traidor, no cabo do meu coração.

Tal comparação é a justa medida do conflito ideológico deste narrador. Conforme Roncari, Hermógenes e Zé Bebelo representam respectivamente o mal absoluto e o bem possível. Quanto a “Riobaldo, que agora lutava no bando do Hermógenes contra Zé Bebelo, reconhecia mais valor e medida no inimigo, como se a sua força

<sup>14</sup> Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa*, p. 73-74.

<sup>15</sup> João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, p. 123.

guerreira tivesse algum [...] sentido de justiça”<sup>16</sup>. A contradição constitutiva da personagem pode ser interpretada como metáfora da impossibilidade de uma síntese conciliadora do conflito em questão, pois o projeto de modernidade defendido por Bebelo não consegue se concretizar superando dialeticamente a sua antítese, cuja personificação encontra em Hermógenes “a própria encarnação da desmedida [...] do poder de violência e da força descontrolada da natureza”<sup>17</sup>.

Esse “embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, moderno e arcaico” é considerado por Luiz Roncari “o verdadeiro tema geral”<sup>18</sup> de *Grande sertão: veredas*. Consideramos que tal embate não se resolve ao término da narrativa pelo fato de, mesmo depois de terminada a guerra jagunça, o sertão não deixar de ser um lugar “onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade”<sup>19</sup>. A guerra liderada por Bebelo, justa sob o olhar de Riobaldo, não atingiu seus propósitos revolucionários de promoção da cidadania e das liberdades democráticas. Ao fim e ao cabo, limitou-se a dar continuidade à belicosidade sangrenta que, longe de se restringir a área dominada pela jagunçagem, manifesta-se também onde o Estado se faz presente institucionalmente.

### Uma imagem de Brasil permanece

Tal belicosidade não se encontra reprimida na cidade moderna evocada pela prosa fonsequiana. A presença desse elemento em obras de escritores tão antagônicos

quanto Rosa e Fonseca revela a permanência de uma imagem do Brasil que, em última instância, permite-nos dizer que “o futuro já não é o que era” – usando uma expressão de autoria anônima, citada por Boaventura Santos, segundo o qual

o futuro prometido pela modernidade não tem, de facto, futuro. Descrê dele, vencida pelos desafios, a maioria dos povos da periferia do sistema mundial, porque em nome dele negligenciaram ou recusaram outros futuros, quicá menos brilhantes e mais próximos do seu passado, mas que ao menos asseguravam a subsistência comunitária e uma relação equilibrada com a natureza, que agora se lhes deparam tão precárias.<sup>20</sup>

A citação nos remete à promessa de Zé Bebelo de civilizar o sertão. Contudo, como esclarece Willi Bolle, “os discursos de Zé Bebelo são a alegoria de um Brasil retórico, eternamente projetado para o futuro.”<sup>21</sup>

Ao analisar comparativamente *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, Bolle argumenta que Rosa

recupera o desenho desse Brasil recalcado, que Euclides e os adeptos do desenvolvimentismo, com sua mítica fé no progresso, fazem de conta que se apagará – quando as evidências mostram o contrário. Por ironia da história, a fisionomia de Canudos, a despeito de ela ter tido suas 5.200 casas totalmente arrasadas, iria

<sup>16</sup> Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa*, p. 287.

<sup>17</sup> Idem, *Ibidem*, p. 286.

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*, p. 263.

<sup>19</sup> João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*, p. 5.

<sup>20</sup> Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 322.

<sup>21</sup> Willi Bolle, In: Angélica Madeira e Mariza Veloso (org.). *Descobertas do Brasil*, p. 189.

se reproduzir [...] no traçado dos “polípeiros humanos” que são as centenas ou milhares de favelas do Brasil dos dias atuais.<sup>22</sup>

Sua leitura apresenta uma constatação próxima à de Boaventura Santos, segundo a qual “apesar de algumas ideias utópicas serem eventualmente realizadas, não é da natureza da utopia ser realizada. Pelo contrário, a utopia é a metáfora de uma hipercarência formulada ao nível a que não pode ser satisfeita”<sup>23</sup>. No caso em tela, conforme a comparação feita por Bolle entre Canudos e as favelas das grandes cidades contemporâneas, a hipercarência que Zé Bebelo almejava satisfazer continua a se perpetuar no Brasil. Do sertão rosiano às ruas da metrópole fonsequiana, ou desde a República Velha até os dias atuais, a hipercarência que atinge a maior parte da população, privando-a tanto dos bens de consumo quanto dos direitos civis, nunca foi satisfatoriamente sanada.

Um conto emblemático a esse respeito é “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, publicado em 1992 no volume *Romance negro e outras histórias*, do qual retiramos a seguinte passagem:

Ana Paula pôde armar de dia o pequeno barraco de papelão em que vive com o marido e a filha sob a marquise do Banco Mercantil do Brasil. A tábua que serve de parede, de um metro e meio de altura, o lado mais alto do barraco, foi tirada de uma construção abandonada do metrô. Nos dias úteis o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábua tirada do buraco

do metrô são encostadas na parede na hora do expediente, e somente à noite o barraco de Marcelo, e também os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir. Mas hoje é sábado, no sábado e no domingo não há expediente no Banco Mercantil do Brasil, e o barraco de Marcelo e Ana Paula, uma caixa de papelão usada como embalagem de uma geladeira grande, não foi desarmado, e Ana Paula goza desse conforto.<sup>24</sup>

O excerto evoca uma paisagem comum às metrópoles atuais, reiterando a constatação de que a utopia do progresso técnico, como meio de superação daquele Brasil recalcado, foi desmitificada pela história. Nas palavras de Alexandre Faria: “Essas cidades distanciaram-se de seu caráter original: de moderno espaço destinado ao convívio harmônico com o outro, ao encontro e à troca, tornaram-se sepulcro da própria utopia, palco de distopias a que o homem contemporâneo busca se ajustar”. Referindo-se, neste caso, à distopia como “negação de qualquer possibilidade utópica”, o crítico recorre à etimologia das palavras *cidade* e *urbe* para demonstrar o seguinte paradoxo:

Através da palavra cidade, definimos indistintamente tanto o espaço territorial urbanamente constituído, em oposição ao campo, quanto o espaço social demarcado pela participação civil dos habitantes. Daí, temos em latim, respectivamente, *urbs* e *civitas*.

<sup>22</sup> Idem, *Ibidem*, p. 175.

<sup>23</sup> Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 324.

<sup>24</sup> Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 611.

A urbe contemporânea, finalmente, é palco da transfiguração de ideais civis coletivos. A cidade (*civitas*) agoniza e morre na urbe.<sup>25</sup>

Ao invés de preencher a pobreza, democratizando o bem-estar social, a industrialização e a urbanização perpetuaram (se não ampliaram) as desigualdades sócio-econômicas do país. Àqueles que foram marginalizados por este processo não restam muitas alternativas além de uma resignação conformista, como no caso da família Gonçalves, ou de uma reação violenta, como é o caso do Cobrador, que será examinado a seguir.

### Um falso revolucionário

O protagonista do conto “O cobrador” (publicado em 1979, no livro homônimo) considera-se lesado pela sociedade: “está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo”<sup>26</sup>. A listagem dessa carência material e afetiva, com pequenas variações dos itens que a compõem, é repetida algumas vezes ao longo da narrativa, expondo enfaticamente as privações que o revoltam. O conto começa com sua ida ao dentista para extrair um dente com a raiz apodrecida. A cirurgia custar-lhe-ia quatrocentos cruzeiros, caso não reagisse violentamente, dando início a uma série de atentados com os quais acredita cobrar os bens materiais e afetivos cuja posse não usufrui.

Suas ações não configuram, certamente, um ato de vingança, na acepção tradicional do termo, pois não se trata de reparar dano algum. O personagem não luta

para restaurar a ordem convencional da sociedade, mesmo porque tal ordem sequer foi alterada. Tampouco se trata de uma ação revolucionária, com o objetivo de transformar as estruturas políticas, econômicas e sociais em vigência. O Cobrador é um entre tantos outros personagens fonssequianos que não pretendem “mudar o mundo, mas serem incluídos no universo do consumo e como o consumo é uma atividade individual, a luta que se desencadeia não é coletiva é de indivíduo contra indivíduo” – como bem observou Vera Figueiredo<sup>27</sup>.

Assim, seus alvos individuais são selecionados por uma classificação maniqueísta da sociedade, dividida entre aqueles com os quais se identifica e os outros que executa. São poupados de seus ataques pessoas como “o crioulo [que] tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros”<sup>28</sup>. Sob sua ótica, o problema dentário é uma marca de identificação na penúria em que vive. Por outro lado, entre suas vítimas encontram-se “dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira”<sup>29</sup>. A personagem estabelece, deste modo, relações de identidade e alteridade com base na segregação sócio-econômica que a impele à violência.

Esta sua reação a uma forma de violência primária, que é a da exclusão, adquire em seu discurso um sentido falsamente revolucionário. Em suas palavras:

Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era

<sup>25</sup> Alexandre Faria, *Literatura de subtração*, s/pág.

<sup>26</sup> Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 492.

<sup>27</sup> Vera Lúcia Follain de Figueiredo, *Os crimes do texto*, p. 43.

<sup>28</sup> Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 502.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 491.

o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei [...]. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim poderemos mudar o mundo.<sup>30</sup>

O Cobrador não detinha conhecimento sistematizado sobre luta de classes e, na verdade, suas execuções não resultariam numa transformação infra-estrutural da sociedade. Entretanto, estritamente sob o seu ponto de vista, o Cobrador está convicto de que seus homicídios em série contribuirão para tornar o mundo mais igualitário, tal como pensava Zé Bebelo a propósito de sua guerra contra a ordem jagunça.

Uma diferença significativa entre ambos, no entanto, é que Bebelo agrega à sua causa uma coletividade que apoia a luta contra o jaguncismo em nome da ordem e do progresso; o que permite entendê-lo como o líder de um movimento revolucionário, que é sustentado pelo claro objetivo de transformar radicalmente a sociedade sertaneja e as estruturas de poder que a regem. Já o discurso do Cobrador não apresenta tal caráter. Sua reação é individual, contando apenas com a cumplicidade da companheira Ana. Além disso, seu projeto consiste exclusivamente na eliminação de seus inimigos, o que não atinge a infra-estrutura do sistema capitalista, solidamente implantado ao redor do globo. Inclusive a mudança de escala, que modifica estrategicamente seu acerto de contas com o sistema, aponta tão só para uma destruição incessante:

Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos

convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo.<sup>31</sup>

A narrativa é, então, concluída sem deixar indícios de que isso venha a resultar em algum tipo de transformação social. As palavras finais do Cobrador – “Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro”<sup>32</sup> – indicam, com o verbo no futuro, que a ostentação do luxo de uns e a reação violenta de outros não irá parar por aí mas, sim, continuará a se expandir.

Diante deste morticínio anunciado cumpre ressaltar a seguinte provocação do narrador-protagonista: “Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo”<sup>33</sup>. Relembrando, em sentido inverso, Boaventura Santos: “a utopia é a metáfora de uma hipercarência formulada ao nível a que não pode ser satisfeita”<sup>34</sup>. Trata-se, neste caso, da universalização do consumo de bens materiais, tanto essenciais quanto supérfluos, os quais formam um conjunto em que até mesmo relações afetivas estão inclusas: “Estão me devendo [...] buceta”<sup>35</sup>; “Tão me devendo [...] namorada [e] respeito”<sup>36</sup>; “Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume.”<sup>37</sup> A justaposição destas derivações do mesmo item a outros tipos de

30 Idem, *ibidem*, p. 504.

31 Idem, *ibidem*, p. 504.

32 Idem, *ibidem*, p. 504.

33 Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 503.

34 Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 323.

35 Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 492.

36 Idem, *ibidem*, p. 493.

37 Idem, *ibidem*, p. 500.

produtos formula um indicativo do mercantilismo do sistema que sujeita toda a dimensão humana à mera condição de mercadoria. Daí a miséria sócio-econômica enfrentada pelo Cobrador ter como corolário a carência afetiva, conforme se evidencia pela sua recepção a um comercial de uísque veiculado pela televisão.

O comercial difunde um estilo de vida restrito a uma pequena parcela da sociedade, da qual o Cobrador é excluído. O contraste entre a realidade em que vive e o que assiste na televisão alimenta o seu ódio que, ao final do conto, é convertido para a ilusão de estender a seus pares, os “fodidos”, a possibilidade de se comportar tal como o personagem da propaganda: “Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros”<sup>38</sup>. A mulher surge em cena como mais um item advindo do *status* social do garoto-propaganda, ou seja, é uma mercadoria da qual o telespectador de baixa renda não goza da posse, assim como o uísque e os dentes sadios.

No entanto, consoante advertência de Boaventura Santos, não se pode efetivar satisfatoriamente a universalização desse estilo de vida. Afinal, “não é da natureza da utopia ser realizada. [Portanto, o] que é importante nela não é o que diz sobre o futuro, mas a arqueologia virtual do presente que a torna possível”<sup>39</sup>. Logo, a utopia formulada no imaginário do Cobrador, revela emblematicamente a configuração contemporânea dessa sociedade cujo valor hegemônico assenta-se num consumismo tão profundamente

arraigado que influi em todas as dimensões das relações humanas.

Sem tomar conhecimento do problema, o personagem insiste em sua cobrança, na tentativa de preencher as carências de sua vida. Assim, congêntas ao extermínio de seus inimigos, as alternativas de satisfação da carência afetiva apresentam as seguintes possibilidades: prostituir-se, como fica implícito no episódio que se passa “na casa de uma mulher que [o] apanhou na rua”<sup>40</sup>; ou então invadir um apartamento e estuprar a moradora, atitude justificada porque “estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta”<sup>41</sup>, como diz ele.

Considerando-se esse comportamento como a etapa incipiente do seu projeto pseudorrevolucionário, percebe-se pelo cinismo de seu discurso – mais explicitamente que nas promessas de Zé Bebelo – o lado mau que há no bem; ou, como diria Michel Maffesoli,

que, além ou aquém das petições de princípio dos protagonistas do *status quo*, além ou aquém das boas intenções reformistas ou revolucionárias, das declarações políticas ou morais determinando os princípios do bem, sempre será necessário compor, negociar, “agüentar” as duras realidades que, de sua parte, têm uma relação apenas distante com o bem. [...] Pois este mal negado, este mal dialeticamente superável não pode deixar de ressurgir de outra forma, descontrolado, sorrateiramente, de maneira perversa, invertida.<sup>42</sup>

38 Idem, *ibidem*, p. 493.

39 Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 324.

40 Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 494.

41 Idem, *ibidem*, p. 498.

42 Michel Maffesoli, *A parte do diabo*, p. 42.

## Conclusão

Retornando à análise da guerra jagunça, observamos que, sob o olhar de Zé Bebelo, o sistema jagunço seria o mal a ser dialeticamente superado pelo positivismo da ordem e do progresso no sertão. Entretanto, o líder guerreiro não se dá conta do paradoxo inerente à sua causa pois, em nome do bem, se iguala àquilo que ele próprio combatia. Tanto que “até um apelido em si se apôs: *Zé Bebelo*; causa que, de nome, em verdade era José Rebelo Adro Antunes”<sup>43</sup>. O objetivo disto era causar uma impressão de equivalência guerreira ao “único homem-jagunço que [ele] podia acatar”<sup>44</sup>, o qual estaria supostamente acima dele em termos de hierarquia militar: Joãozinho Bem-Bem – personagem recorrente no universo rosiano, morto em duelo com Augusto Matraga<sup>45</sup>. Esta cognominação reflete aquilo que escapa à percepção de Zé Bebelo: o fato de que a violência que tanto pretendia recalcar consiste exata e contraditoriamente em seu instrumento repressivo, configurando assim uma espécie de sistema de retroalimentação no qual as forças de ação e repressão mantêm a violência constante, “reconhecendo como equivalentes essas duas entidades, bem e mal”<sup>46</sup>, respectivamente representadas por Zé Bebelo e Joãozinho Bem-Bem. Há de se notar como a própria construção do segundo personagem é um indicativo desta ambiguidade: um dos jagunços mais temidos do sertão carrega em si o nome do Bem e, ainda por cima, duplicado. Esta duplicação, curiosamente, é composta por hífen, sinal gráfico de subtração em termos aritméticos. Sob este viés, a multiplicação do

significante parece subtrair por inteiro o seu significado, interpretando-se tal cognome através da seguinte equação: Bem – Bem = o. Toma-se assim este jagunço como o símbolo por excelência da anulação absoluta do Bem, filiando-se ao “que poderíamos chamar de paradigma do Hades [...] que tem a ver com o fim da vida, mas é também um lugar ou uma entidade que se manifesta no próprio decurso da existência”<sup>47</sup>. Mesmo sem se dar conta disto, sem percebê-la nitidamente, Zé Bebelo também encarna esta entidade, como fica claro pela cognominação que o torna familiar a Joãozinho Bem-Bem.

Segundo esta linha de raciocínio, o Cobrador pode ser considerado um híbrido dessas duas personagens, pois seu comportamento, dentro dos parâmetros da cultura ocidental, abriga concomitantemente a anulação total do Bem e a solidariedade com que trata a incapacitada Dona Clotilde, proprietária do sobrado onde mora. Demonstra-se também misericordioso com uma cliente, poupando-a de morte por esganção porque ela está conformada com a sua condição marginalizada. Todavia, dois episódios adiante, estupra uma mulher ameaçando-a de morte. A ambiguidade demonstra-se assim algo constante, inerente à personagem. Por mais que ao longo da narrativa predomine o seu lado maléfico, em razão dos diversos atentados que o definem como o Cobrador, todo o seu potencial destrutivo, de acordo com a sua percepção dos fatos, é algo canalizado para a construção de um mundo mais justo e igualitário.

Assim, o Cobrador revela com muito mais nitidez seu lado Joãozinho Bem-Bem, que Zé Bebelo, em nome da ordem e do progresso, esforçou-se tanto para recalcar;

43 João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*, p. 118.

44 Idem, *ibidem*, p. 118.

45 Idem, *Sagarana*, p. 369.

46 Michel Maffesoli, *A parte do diabo*, p. 41.

47 Idem, *ibidem*, p. 41.

ou melhor, o lado que este não reconhece como sendo parte integrante e intransferível da forma de sociabilidade que almejou estender até o sertão. Talvez porque não soubesse que o progresso ao qual se referia em seus discursos se consolidaria segundo as regras do capitalismo e enquanto tal, “a modernidade é um projeto incompleto. A ciência e o progresso, a liberdade e a igualdade, a racionalidade e a autonomia só podem ser plenamente cumpridas para além do capitalismo, e todo o projeto político”<sup>48</sup> de Zé Bebelo, no caso estudado, não tencionava suplantando tal sistema.

Tanto que a genealogia de uma das vítimas do Cobrador é familiar àquela dos poderosos latifundiários que combateu durante a guerra: “A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe ou Piauí, roubando os paus-de-arara, e depois vêm para o Rio”<sup>49</sup> tal qual um personagem do conto “Mandrake” (também publicado em *O cobrador*), chamado Cavalcante Méier: “fazendeiro em São Paulo e no Norte, exportador de café, açúcar e soja, suplente de senador por Alagoas, um homem rico [com] serviços prestados à revolução”<sup>50</sup>. Onde se lê “revolução” – leia-se golpe militar de 1964. Pelo visto, o poder oligárquico que Zé Bebelo falhou em extinguir adaptou-se à modernidade, disseminando-se por todo o país com uma eficiência muito maior do que a igualdade prometida aos sertanejos; revelando a exclusão social como uma constante histórica que perpassa diferentes sistemas políticos no Brasil e que está alojada no âmago das manifestações de violência impulsionadas por um anseio de superação da pobreza, seja ele revolucionário ou não.

Em direções contrárias, Rosa e Fonseca estruturam suas obras sobre paradigmas claramente distintos, que os separam entre a elaboração da brasilidade e a evocação de uma identidade urbana. No entanto, há uma área nebulosa nesta fronteira na qual se confundem alguns componentes de tais paradigmas. Sob as divergências ideológicas destes autores, seus textos revelam certas semelhanças no que tange, em linhas gerais, à desigualdade sócio-econômica brasileira e à percepção de que a modernização técnica foi executada neste país à revelia de valores democráticos e republicanos e à custa de uma constante brutalidade.

### Agradecimentos

A Gabriela Ruggiero Nor, que revisou o *abstract* deste trabalho.

<sup>48</sup> Boaventura de Souza Santos, *Pela mão de Alice*, p. 23.

<sup>49</sup> Rubem Fonseca, *Contos reunidos*, p. 499.

<sup>50</sup> Idem, *ibidem*, p. 525.



---

**Referências bibliográficas:**

- BOLLE, Willi. grandesertão.br ou: a invenção do Brasil. In: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (org.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. UnB. 2000, p.165-240.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil presente*: Construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2002.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Coleção Humanitas.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*: resumo da subversão pós-moderna. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*: O amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Acompanhado do catálogo e DVD da Exposição *Grande sertão: veredas*, dirigida por Bia Lessa.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca*: violência e erotismo em Feliz Ano Novo. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.



# outros ZOOS:

## afetividade e poética dos animais de *Ave, palavra*

***Vitor da Costa Borysow<sup>1</sup>***

**Resumo:**

O artigo analisa imagens de animais em cinco textos de João Guimarães Rosa publicados em *Ave, palavra*. Nesses textos, intitulados "Zoo", Rosa deixa de

lado a fauna sertaneja, tão característica de suas obras, e descreve animais de zoológicos e jardins públicos do Brasil e da Europa. São elencadas as similaridades e diferenças entre os contos, apontados os diversos recursos linguísticos explorados por Rosa na elaboração dessas poéticas imagens zoológicas.

**Palavras-chave:**

Animais, *Ave, palavra*, João Guimarães Rosa.

<sup>1</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Este artigo é uma versão do terceiro capítulo da dissertação *Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa*, defendida em 2005. Contato: vborysow@yahoo.com

# Abstract:

This paper analyzes images of animals from five texts by João Guimarães Rosa published in *Ave, palavra*. In these texts, called "Zoos", Rosa describes animals from zoos and public gardens, instead of writing about Brazilian fauna from the innerland. The paper delineates the similarities and differences between the "Zoos" and outlines several linguistic features used by Rosa in these poetic zoological images.

# Keywords:

Animals, *Ave, palavra*, João Guimarães Rosa.

*Quand tout serait remis en question (et tout est remis en question) mon esprit se reposerait encore dans la contemplation des plantes et des animaux.*<sup>2</sup>

André Gide, "Incidences"

A presença de imagens de animais nas narrativas rosianas é bastante marcante e singular. Não se destacam apenas pela frequência com que aparecem nos textos, mas também pela forma como aparecem. Sua exploração como elemento literário é um dos aspectos que, para Silvia de Menezes-Leroy, indica a ruptura de Rosa com a literatura regionalista que lhe antecede, segundo a qual a presença animal no mundo imaginativo associado ao sertão será construída na estrutura do texto, provendo suporte imaginário para a paisagem e o ser humano. Já nos contos rosianos "os animais têm seu próprio papel no plano da narrativa como também tomam uma

dimensão simbólica que (...) possui um papel crucial na elaboração do significado último do texto"<sup>3</sup>.

Aliás, um dos primeiros a apontar a singularidade dos animais de Rosa – um "animalista notável" – é o próprio Graciliano Ramos, representante da tradição regionalista. Ao comentar as descrições de animais nos contos de *Sagarana*, ele destaca: "essas descrições são pretexto para fazer tocar o som dentro do texto (...) se isso é defeito, confesso que o defeito me agrada"<sup>4</sup>.

No arquivo do escritor localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, há um conjunto de documentos organizados por Rosa referentes a animais que amplia as possibilidades de interpretação em relação à prática *animalista*. Entre 1948 e 1951, ele reuniu e organizou uma curiosa coleção de recortes de jornal. Então funcionário da Embaixada do Brasil em Paris, o escritor dedicou-se à tarefa diária de ler os periódicos da época, como *Le Figaro*, *The New York Herald Tribune* (edição europeia) e *The Times*, com o objetivo de recortar textos sobre animais e colá-los em um caderno. Dada a grande quantidade de recortes reunidos no pequeno caderno, Guimarães Rosa encomendou para a coleção uma nova encadernação. Essa coleção recebeu o sugestivo título de *ZOOS*, que, verticalmente, vem gravado com tipos dourados na lombada, em cuja parte inferior visualizam-se as iniciais do escritor acompanhadas de dois motivos geométricos. Não satisfeito em apenas encadernar o álbum, Guimarães Rosa elaborou um índice cronológico dos recortes e ainda traduziu uma boa parte para o português<sup>5</sup>.

Seria possível perceber nos textos publicados do escritor alguma referência a essa coleção de recortes de jornais

2 "Quando tudo será posto em questão (e tudo é posto em questão) meu espírito repousará ainda na contemplação de plantas e animais". Transcrito do documento intitulado *Animalogia ou Bestiário Amoroso*, Caixa 11, *Série Manuscritos de JGR, Sub-série Manuscritos de Obra*.

3 The animal world in the works of João Guimarães Rosa, in *Portuguese studies*, p. 147.

4 Graciliano Ramos, "Conversa de bastidores", in *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 45.

5 Minha dissertação apresenta a descrição, catalogação e análise desse conjunto de documentos.

sobre animais? A pergunta não é apenas óbvia como também pertinente, pois para o leitor comum, que não tem acesso a documentos de arquivos literários, geralmente restritos a pesquisadores de manuscritos, a existência do álbum só tem alguma notoriedade se estabelecer relações como obra editada, seja para oferecer esclarecimentos sobre o processo criativo do escritor, contribuir para a história da gênese de determinado texto ou apresentar chaves interpretativas.

Como documento de arquivo, ele faria parte de uma das vertentes do material de pesquisa que o escritor reuniu em seu acervo, que se define pela procura da intimidade textual no descrever e compor personagens animais. O burilamento de tal intimidade aparece refletido na obra na medida em que o animal alcança, como dito, seu próprio papel singular no plano das narrativas e torna-se pretexto para o fornecimento de detalhes que geram um texto extremamente lírico.

Entre as imagens de animais criadas por Guimarães Rosa, aquelas que estão mais próximas da fauna reunida na coleção de recortes de jornal, distantes, portanto, do universo do sertão que caracteriza grande parte da produção rosiana, são as descritas em alguns textos reunidos na obra póstuma *Ave, palavra*. O livro é uma miscelânea de contos, notas de viagem, relatos de diário, poesias, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, ou seja, textos de difícil classificação, que constituíram a colaboração de vinte anos do escritor em jornais e revistas brasileiros, de 1947 a 1967.

Essas imagens estão concentradas nos "Zoo", conjunto de cinco textos publicados em periódicos na década de sessenta, que descrevem animais de parques públicos de quatro cidades: Londres, Hamburgo, Rio de Janeiro e Paris. "Histórias de fadas", narrativa publicada primeiramente em 1947, no *Correio da Manhã*, sobre o transporte aéreo de animais, guarda notória proximidade com algumas notícias do álbum.

Há ainda o "Aquário (Berlim)" e o "Aquário (Nápoles)", que descrevem peixes, anfíbios e crustáceos.

Apesar das aproximações temáticas acima referidas, a pesquisa não encontrou evidências textuais que denunciem a participação direta dos textos jornalísticos do álbum no processo de criação dos "Zoo", mas ainda assim, pode afirmar que todos participam de um mesmo campo de preocupações do escritor quanto ao que ele considerava literatura ou digno de participar de sua literatura. Estabelecida essa aproximação, decidiu-se abrir caminho para a análise desses textos literários, com o objetivo de averiguar de que forma o material animal não-sertanejo aparece sob o estilo *made by* Guimarães Rosa.

### Exercícios zoológicos

Os "Zoo" de *Ave, palavra* podem ser tomados assim em conjunto porque são cinco textos que muito se aproximam, tanto pela forma quanto pelo conteúdo: "Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)", "Zoo (*Rio, Quinta da Boa Vista*)", "Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)", "Zoo (*Jardin des Plantes*)" e "Zoo (*Parc Zoologique du Bois de Vincennes*)".

Se há um enredo nesses textos, ele pode ser assim resumido: um passeio pelo jardim zoológico, constituído através de uma enunciação fragmentada, formada pela acumulação de descrições de animais. Em todos essa mesma situação se repete: são apresentadas ao leitor observações sobre animais guardados em parques públicos. O espaço é definido no título: o Tierpark dos Hagenbecks em Hamburgo, o Whipsnade Park de Londres, o Zoológico da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro e em Paris, o Jardin des Plantes e o Zoológico do Bois de Vincennes. As descrições aparentam ser simples observações. Caracterizam-se por frases, separadas por asteriscos, em estilo aforístico, naquilo que o aforismo tem de curto e sucinto, fragmentado e assistemático,

que, na maioria dos casos, leva o leitor a uma profunda reflexão.

Uma das descrições da raposa se reduz apenas à frase: “A espinha da raposa é uma espécie de serpente”. O narrador utiliza-se da analogia com outro animal para descrever um detalhe da anatomia da raposa, e por extensão, a raposa em si. Em outro exemplo, na procura pela síntese máxima, ele lança mão de metáforas extremamente encurtadas e descreve três animais apenas com advérbios: “O dromedário apesar-de. O camelo, além-de. A girafa, sobre-tudo”<sup>6</sup>.

Em alguns dos textos, as descrições curtas dão lugar a parágrafos mais longos, em que a síntese é substituída pela descrição detalhista e estruturação narrativa:

O que como espelho reluziu foi a nuca, sol’oleosa, de uma ariranha, dado o bufo rápido – suflo e espirro – a bafo, com que toda bem escorrida, ela aponta à tona. São duas, em sua piscina: a outra, com fome, só zangadíssima, já escorrega, de brinquedo, e geme curto, chorejo pueril, antes de pular também na água, depondo-se (p. 130).

A estrutura fragmentada dos textos em muito faz referência à organização do álbum *Zoos*, que apresenta os recortes de jornais colados em suas páginas. Da mesma forma, os “Zoo” aparentam ser uma colagem de impressões recolhidas por alguém durante um passeio no jardim zoológico. A presença desse narrador que passeia frente às jaulas é mais explícita em alguns textos e pode ser percebida, principalmente, a partir das indicações de deslocamento espacial e temporal.

O narrador fala a partir do espaço definido no título do texto e descreve os bichos à medida que os vê, como indica o uso do verbo no presente: “As focas *beijam-se* inundadamente” (p. 93) ou no pretérito perfeito, indicando algo que acabara de acontecer: “O porco-espinho: *espalitou-se*” (p. 92). A passagem do tempo aparece indicada no uso de marcadores temporais: “Elefante: *há pouco*, a ponta da tromba era um polegar; agora virou dedo mindinho” (p. 92). Já o deslocamento espacial é sugerido pela sucessão de animais, como se o narrador se deslocasse de jaula em jaula, pela a referência a lugares específicos dentro do zoológico, de onde determinados animais são observados: “No *paddock* das girafas”, “Ilha dos macacos”, “No grande cercado e lago das pernaltas”, e pela presença de outros visitantes: “meninos atiram-lhe [ao crocodilo] moedinhas” (p. 278). É através dessas marcas que se cria a impressão de que os textos são simples anotações recolhidas em um dia de lazer.

Durante seu passeio, o narrador oferece as imagens que produz à maneira de um fotógrafo. Sua tarefa é exercitar a competência à qual o leitor não tem acesso: ver os animais nas jaulas. Por isso ele deve, na falta da câmera fotográfica e apenas através da palavra, criar efeitos para que o leitor reconstrua essas imagens em sua mente. A palavra é o único material que resta ao escritor, por isso no título do livro ele presta a reverência: *Ave, palavra*.

Da mesma forma que o olho do fotógrafo recorta e filtra a realidade que apresenta na foto, o narrador, através de sua sensibilidade poética, oferece sua visão pessoal dos animais. Ou seja, as imagens que ele apresenta não são espontâneas, mas meditadas e construídas para que surpreendam. A linguagem utilizada pelo narrador não é um meio transparente que apenas capta as coisas do mundo, mas dá nova forma ao próprio mundo. Essa é a grande descoberta que se faz durante a leitura dos textos: a linguagem aparentemente simples e os textos

coloquiais e afetivos são simulacros de comentários de um mero observador. É aqui que Guimarães Rosa põe em prática o estilo que o consagrou, lançando mão dos mais diversos artifícios linguísticos para construir tais imagens de animais, simples na aparência, mas complexas no sentido: “O que há, é que as focas são carecas./ As focas nadam – subnadam, sob andar d’água (...) As otárias sotonadam, também deitadas de lado” (p. 313). Apesar da acepção mais comum da palavra *otário* ser gíria para *tolo*, *ingênuo*, a palavra, no feminino, é uma designação comum aos leões-marinhos do gênero *Otaria*.

Além de alguns animais exóticos, os “Zoo” trazem principalmente bichos facilmente encontráveis em parques públicos, como girafas, elefantes, focas, leões e macacos. Sabe-se como eles se parecem. Assim, de certa forma, o que o narrador propõe no texto é provocar um estranhamento, contrapondo a imagem prévia que o leitor tem em mente com a imagem construída. Por conta disso, ele é convidado a fazer um passeio mental e reconstruir as imagens dos animais criadas pelo narrador. Para isso, deve imaginá-los e buscar novas significações, o que o faz participar ativamente do processo de criação.

Para que o leitor sinta-se à vontade para refletir, o narrador oferece pausas, momentos de silêncio para a meditação. É um convite à contemplação dos animais, como diz a epígrafe do capítulo, de André Gide, retirada de um manuscrito inacabado de Guimarães Rosa do qual só existe o título: *Animalogia ou Bestiário amoroso*. O asterisco entre as descrições marca este momento em que leitor deve mentalmente reconstruir a imagem do animal a partir das metáforas, neologismos, onomatopeias, aliteraões, manipulação da função sintática das palavras e todos os malabarismos linguísticos disponíveis para sua criação.

O imaginário que esses malabarismos revolvem não abrange apenas conceitos da Zoologia ou da simples observação visual, mas do contexto cultural que envolve as representações simbólicas dos animais. A tradição ocidental dos bestiários certamente influenciou Guimarães Rosa na criação de seus “Zoo” – tanto os “Zoo” reunidos em *Ave, palavra* quanto o álbum *Zoos*, ao menos quanto ao conceito de coletânea de imagens de animais. Remontando às descrições presentes nos textos bíblicos e nos tratados de história natural de autores gregos e latinos, os bestiários medievais trazem descrições de diversos animais, inclusive mitológicos, para ilustrar as virtudes e defeitos humanos, com o claro objetivo de que a meditação dessas imagens auxilie na salvação do homem:

Na cosmovisão cristã, incontestada durante tantos séculos, cada animal e cada planta, os rios e o relâmpago, a floresta e o arco-íris eram um livro aberto, eram figuras de outra realidade, sobrenatural e eterna. Tudo que Deus criou tinha um sentido profundo e os clérigos se empenhavam na descoberta do significado de cada coisa ou ser criado<sup>7</sup>.

No caso dos textos rosianos, o comprometimento do narrador é com a aventura e o desvelamento dos mistérios que envolvem a nomeação dos animais. O narrador é um novo Adão que perscruta não a criação divina, mas essa construção humana, que é a linguagem, especificamente na relação animal/palavra, para descobrir o “quem” das coisas e criar novos significados. O narrador é como o Grivo, que a mando de seu patrão paralítico, o personagem título da novela “Cara-de-Bronze”, sai em busca da poesia das coisas para depois relatá-las.

7 M. Van Woensel, *Simbolismo animal na Idade Média: os Bestiários*, p. 15.

Entremeadas por asteriscos, as descrições dos animais estão separadas espacialmente, como se os olhos do narrador se deslocassem de jaula em jaula. São visitas poéticas, nas quais o narrador busca a solução linguística eficaz, no sentido de promover o impacto pretendido sobre o leitor: o exercício de ressignificação. Tal exercício corresponde à recomendação do escritor em carta ao seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, para observar que todas suas frases precisam ser meditadas, mesmo as que aparentam ser mais simples.

Aliás, exercício poderia ser uma boa definição para a natureza desses textos, que não podem ser chamados nem de histórias, nem de contos, tal a diluição da estrutura narrativa em favorecimento de uma linguagem sintética e muito elaborada. Exercícios zoológicos, para ser mais exato, nos quais o escritor testa e amplia as possibilidades da língua em dar conta da sua sensibilidade na observação dos animais.

O narrador exercita-se principalmente em dizer muito pelo pouco, o que fica explícito pela frequência com que recorre à elipse. A elipse do verbo é um dos recursos mais explorados pelo escritor para construir suas analogias: "Na *rookery*<sup>8</sup>: / A águia – desembainhada. / O urubu: urubudista. / As corujas de cabeças redondas: cor de piano, cor de jornal."

Apenas um sinal gráfico separa os animais de suas metáforas, para serem mentalmente desenvolvidas pelo leitor: a águia é como uma espada desembainhada, pronta para o combate; o urubu, quando parado, imóvel, sugere uma imagem meditativa, como um monge budista; a coruja tem penas brancas e pretas como as teclas do piano ou como as páginas do jornal. No caso do urubu, o efeito de síntese é conseguido também pela aglutinação de dois termos, formando um neologismo.

Outras vezes o narrador opera o inverso. Como se descrevesse a partir de adivinhas, ele oferece a metáfora e depois seu desvelamento: "A massa principal: elefante. / Um volume fechado: rinoceronte. / O amorfo arremedado: hipopótamo" (p. 95).

Há casos em que a elipse não é apenas do verbo, mas de outros complementos, como em: "A pantera negra; e as estrelas?". A comparação está subentendida: a pantera é negra como a noite. Se a noite tem estrelas, o narrador pergunta onde estão as estrelas da pantera. A elipse é a ausência que deve ser preenchida pelo leitor.

Se o verbo é explícito, o narrador, quando não opta pelo uso do *ser* para indicar suas analogias: "Todo cavalo, de perfil, é egípcio" (p. 95), dedica-se à procura do "único verbo possível", ou seja, verbos semanticamente comprometidos com a construção da imagem do animal, como no caso de "o pavão *arremia*<sup>9</sup>, à vezes, como gato no amor" (p. 96); "a leoa antolha-se-nos (...) quando ela se faz estrábica, com o ultrabocejo armado" (p. 96); "a doninha *flui* – ela é só sua sombra" (p. 96); "O porco espinho: *espalitou-se!*" (p. 92).

Tais estruturas e características até aqui elencadas, e outras que serão ainda descritas, estão presentes nos cinco textos, o que justifica, muitas vezes, sua análise em conjunto, como no estudo feito por Washington Benavides. Apesar disso, eles guardam algumas singularidades que merecem ser destacadas. Por isso, cada um deles será apresentado a seguir, com exemplos dos principais procedimentos linguísticos empregados nas descrições e as diferentes caracterizações do foco narrativo. A ordem de apresentação decorre da sequência dada pelos organizadores de *Ave, palavra*, e não por Guimarães Rosa, uma vez que o escritor não deixou nenhuma indicação quanto a isso. Como

8 Colônia de gralhas ou outros animais (*rook* [ingl.]: gralha-calva).

9 Arremiar: miar forte. Nilce S. Martins vê o prefixo *arre-* como um intensificador comumente utilizado pelo escritor na composição de verbos, como os *arregritos* dos corvos no "Zoo" de Hamburgo.



veremos ao final, tal ordem evidencia as diferenças presentes em cada texto, e que, com certeza, mesmo que inconscientemente, orientaram o trabalho dos organizadores.

As incertezas quanto à ordenação dos textos e a seleção das versões mais confiáveis para publicação acabaram se refletindo nas diferenças entre as edições da obra. A primeira edição sai em 1970, pela editora Livraria José Olympio, com “Nota introdutória” na qual Paulo Rónai discorre sobre as intenções do autor, que começara a preparar a obra antes de morrer, e sobre os critérios que orientaram sua organização. Oito anos depois, a editora lança o que chama de “texto definitivo”, uma segunda edição, atualizada de acordo com a reforma ortográfica de 1971, com correção de erros tipográficos e mudança na ordem de alguns textos. Além disso, na “Advertência da segunda edição” Paulo Rónai avisa que “suprimiram-se, afinal, as datas das primeiras publicações no fim de cada texto, para retirar ao volume uma aparência excessivamente filológica e torná-lo semelhante às demais obras do autor”<sup>10</sup>. Apesar do organizador explicitar seus argumentos, a retirada das datas, por outro lado, nega ao leitor informações importantes a respeito dos textos.

Quanto aos “Zoo”, a 2ª edição traz algumas modificações. No geral, as alterações textuais resumem-se à retirada de alguns hifens em palavras compostas, mudança na posição de um ou outro asterisco (injustificáveis) e mínimas modificações na pontuação, no uso do itálico e na ortografia. Há também um erro de revisão, na substituição da palavra *casacão* por *casarão*, na seguinte frase do “Zoo (*Jardin des Plantes*)”: “Seu casacão bonitudo, peça peliça veludagem” (tal equívoco foi incorporado às edições seguintes).

Contudo, a alteração mais importante se dá na ordenação dos textos, especificamente, no caso do dois

“Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)”. De fato, Rosa publicou dois textos com esse mesmo título, em periódicos diferentes. Em 11 de março de 1961, sai no jornal *O Globo*<sup>11</sup> o que seria a primeira parte do texto, que se inicia com a descrição do pórtico de entrada do parque: “Amar os animais é aprendizado de humanidade”. Já em 29 de abril de 1967, Rosa publica no periódico médico *Pulso* um outro texto com o mesmo título. Apesar de distintos, os dois podem ser tomados como uma sequência pois, no segundo texto, o autor dá continuidade à descrição de alguns animais iniciada no primeiro.

Para aumentar o impasse dos organizadores da publicação póstuma, o “Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)” não estava entre os trinta e sete textos retrabalhados e considerados definitivos por Guimarães Rosa antes de sua morte. Assim, a solução encontrada para a 1ª edição foi dispô-los em sequência, com a indicação de primeira e segunda parte. Para a 2ª edição, com o intuito de maior fidelidade, segundo Rónai, os dois textos foram simplesmente separados, intercalados por outros nove textos. Também foi retirada a indicação de continuidade. Assim, ao leitor que observa o índice, aparece a indicação de dois itens com o mesmo título.

A decisão dos organizadores é compreensível na medida em que, ao optar por colocar as duas partes juntas, a leitura do “Zoo (*Hagenbecks Tierpark*, Hamburgo-Stellingen)” torna-se longa e cansativa, contrária ao critério de ordenação apontado por Paulo Rónai na “Nota introdutória”, que procurou “alternar temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos (...) para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor.” No entanto, tais argumentos não justificam a total ausência de informações quanto ao histórico de publicação dos mesmos.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 18-9.

<sup>11</sup> Os originais dos jornais foram consultados no Fundo João Guimarães Rosa, série *Matéria extraída de periódicos*, sub-série de JGR.

A situação é mais grave na 3ª. edição, lançada em 1985, já pela Nova Fronteira. Traz as mesmas alterações incluídas na segunda edição; no entanto, não há a “Nota introdutória” de Rónai. Além disso, peca por adicionar um acento circunflexo em *Zôo*. A publicação destaca-se, no entanto, por trazer, em uma das folhas de rosto, a foto em que o escritor aparece alisando a testa de um rinoceronte.

Tanto a “Nota introdutória”, quanto a “Advertência da segunda edição” são restauradas apenas na 5ª edição, que sai em 2001 pela Nova Fronteira. O circunflexo de *Zoo* é retirado e são incorporadas as alterações da 2ª. edição. Observa-se também um ou outro erro tipográfico. As descrições não são mais separadas por um asterisco simples, mas por três pequenos triângulos. No entanto, há diferenças expressivas na formatação de certas palavras. Tais modificações referem-se especialmente ao não uso da caixa alta em certas expressões que indicam os espaços descritos nos zoológicos. Tal formatação diferenciada já fora indicada pelo escritor nas primeiras versões dos textos, publicadas em periódicos, e são importantes, devido ao caráter nitidamente poético dos escritos.

Dessa forma, valeria a pena uma nova edição, revisada, que comparasse tanto os textos das diferentes edições, das versões publicadas em jornal e as versões retrabalhadas pelo escritor, guardadas em seu arquivo pessoal. De qualquer forma, a publicação mais fiel aos documentos do arquivo ainda é a 1ª edição. No entanto, devido à atualização da ortografia e pela facilidade de acesso, por se tratar de publicação recente, é utilizada como referência para as citações neste artigo a 5ª. edição.

### “Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)”

Um leão ruga a plenos trovões.

\*

O lince zarolho.

\*

O elefante desceu, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão.

Publicado no periódico médico *Pulso* em 7 de janeiro de 1967, esse é o primeiro dos “Zoo” a ser apresentado em *Ave, palavra*. Constitui-se de 26 descrições curtas de animais, uma delas em forma de poema. O narrador descreve poeticamente as cenas em terceira pessoa, demonstrando uma certa observação à distância. Os bichos são vistos, mas não reagem a sua aproximação. Dos cinco textos, este é o que mantém mais constante o estilo descritivo.

Em conformidade com os bestiários medievais que dedicavam sempre o primeiro capítulo ao rei dos animais, no “Zoo” de Londres o leitor é levado diretamente para a jaula dos leões. A primeira descrição surge, assim, *in medias res*, provocada por um estímulo sonoro que desperta a atenção para o animal. A ação acontece no tempo presente, como se o narrador ouvisse naquele momento o rugido e dissesse: “aqui estou eu no zoológico de Londres, onde escuto um leão”. Mas como a percepção do narrador não é comum, é altamente dedicada à forma como descreve, o que ele diz ouvir é um rugido “a plenos trovões” e não como reza a expressão cristalizada “a plenos pulmões”.

Essa quebra, num primeiro momento, bloqueia o sentido da frase e obriga o leitor a tentar nova significação. Nas descrições que vêm a seguir há outros exemplos de deformações: “confusa e convexa”, ao invés de “côncava

e convexa”; “monos me cocem” no lugar de “macacos me mordam”; “pé-não-ante-pé” substituindo “pé-ante-pé”. A expressão esperada pelo leitor é deformada, o que faz com que o sentido da frase seja dado por algo que não está ali, mas que contribui para a construção da imagem que o narrador almeja que o leitor perceba. O efeito conseguido é a ampliação sonora do rugido que, por comparação, seria tão forte como o som de um trovão. O efeito é tão mais bem sucedido, dada a semelhança fônica entre a terminação das palavras *pulmões* e *trovões*.

A partir da primeira descrição, o leitor já se dá conta de que tem diante de si um narrador especial, interessado em enredá-lo em jogos de palavras e malabarismos linguísticos, seja explorando a sonoridade das palavras, deformando expressões cristalizadas ou trabalhando com o imaginário referente aos animais. Assim, ele propõe um processo de leitura atento e dedicado, motivado a decifrar as imagens sugeridas no texto.

Transposto o primeiro asterisco, o leitor encontra outra observação ainda mais sintética e enigmática. Apesar de parecer uma referência a um aspecto singular da aparência do animal, a primeira descrição do texto já demonstrou que o sentido das imagens é determinado pelo que não está dito. Ou seja, um lince zarolho não é apenas um animal estrábico, mas uma anomalia que invalida a crença de que todo lince possui o sentido da visão aguçado. Maurice van Woensel, ao descrever as características mais comuns atribuídas aos animais descritos nos bestiários medievais, afirma sobre o lince: “sua visão é proverbialmente aguda e um bestiário latino afirma que o lince é capaz de olhar através de uma parede”<sup>12</sup>. Ao contrário de um leão que ruge a “plenos trovões”, um lince zarolho frustra, com humor, a expectativa do narrador. O conceito culturalmente

construído do animal fracassa perante a observação do natural.

O narrador não trabalha apenas com a falta, mas também com o excesso descritivo, como no caso do elefante acima citado. O detalhamento da ação e o deslocamento do objeto “tromba” para o final da oração provoca certa distensão do tempo e simula o lento movimento do elefante em levar a tromba ao chão. Tal como procede com o leão, o lince e o elefante, o narrador do “Zoo” de Londres descreve também outros animais como a girafa, a zebra, o coelho, o esquilo, ora partindo de uma singularidade de sua anatomia – “A girafa de Pisa” – ora explorando a combinação de seus nomes com outros vocábulos: “E l e f a n t á s t i c o!”.

Entre as descrições em prosa surge um poema: “CORUJA”, único texto escrito em versos. Sua inserção instiga o leitor a pensar também sobre as propriedades poéticas das outras descrições, pois mostra que a única diferença entre as descrições em prosa e em verso é formal: a indicação de um título, a interrupção da linha e o recuo maior à esquerda. Estilisticamente, são similares, inclusive na utilização da rima.

#### CORUJA

O conciso embuço,

o inuso, o uso

mais ominal.

Hílare cassandra

sapiencial.

Para o narrador, a coruja se resume ao embuço, o disfarce que deixam visíveis apenas os olhos, pois a cabeça, tronco, asas sob as penas, formam um conjunto só. Disfarce do qual o animal se utiliza para *ominar*, anunciar presságios, agourar, como a personagem mitológica

<sup>12</sup> M. Van Woensel, *Simbolismo animal na Idade Média: os Bestiários*, p. 17.

Cassandra. Mas, para o narrador, seus presságios são hilares, de alegria, e sábios. Assim, o narrador tenta, a partir da crença de que a coruja é uma ave agourenta, reabilitá-la, mas sem diminuir sua aura de mistério. Imagem que ele reafirma no “Zoo” de Hamburgo, onde é descrita como ave “bem-assombrada” que, na verdade, “não agoura: o que ela faz é saber os segredos da noite”, assim como as corujas ouvidas pelo Chefe Zequiel, personagem de “Buriti”, do livro *Noites do sertão*.

Como primeiro dos textos, o “Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)” anuncia os principais recursos linguísticos utilizados pelo narrador no conjunto, como o estilo descritivo, a concisão, a descrição detalhista e a deformação de expressões cristalizadas. Evidencia a função da imagem no adensamento poético das frases, quase sempre fundadas no paradoxo entre o olhar da cultura e a natureza observada.

### “Zoo (Rio, *Quinta da Boa Vista*)”

O texto, publicado no periódico médico Pulso em 1º de abril de 1967, destaca-se pela presença de espécies nativas, como a ema, o coati, a ariranha, o tamanduá, o gaturamo, a graúna e a araponga. As observações mantêm o estilo descritivo da frase curta e do aforismo, mas em alguns parágrafos o narrador desenvolve mais livremente a estrutura narrativa. O foco de atenção ainda se conserva na terceira pessoa do singular, como o de um observador que se mantém à distância.

Assim como no zoológico de Londres, a primeira descrição é motivada por um estímulo sonoro: “Avista-se o grito das araras”. Utilizando-se da sinestesia, o narrador refere-se ao grito como se fosse ouvido de longe. A segunda descrição completa a primeira. Ele se aproxima da ave e discorre através de metáforas sobre o que vê: “Zangosa, arrepiada, a arara é tarde de-manhã – vermelho sobre ouro-sobre-azul – velhice colorida: duros o bis-bico e o caráter de uma arara”. Dedicar sua

atenção às cores das penas, ao bico avantajado da ave e ao seu suposto caráter, demonstrando compreensão do seu humor imaginado.

Entre as resumidas descrições de exemplares da fauna local, surgem três momentos narrativos, ricos em detalhes: o banho festivo de duas ariranhas, as “carnívoras sempre em quaresma”; as *macaquimantas* na “Ilha dos Macacos”: “bulir, pinguelear, rufionar, madraçar, imitaricar, catar-se e coçar-se”; e também a explicação sobre “O que se passou no cercado grande”. Esta última, que finaliza o texto, narra com humor uma reação em cadeia provocada pela ema:

A ema persegue os carneiros – a ema que come cobra. Pulam da grama os gamos deitados, branquipretos, rabricurtos: feito passarinhos. O jaburu, bico fendidamente, também corrivoa, com algo de bruxo e de aranha, Só o pavão, melindroso humilde, fica: coifado com seu buquezinho de violetas”.

### “Zoo (*Jardin des Plantes*)”

A seleção dos animais descritos em cada um dos textos é um dos principais elementos que concorrem para sua verossimilhança. Assim como no “Zoo” do Rio de Janeiro figuram representantes da fauna brasileira, aqui, no “Jardin des Plantes”, destaca-se uma fauna singular, constituída por répteis, anfíbios, aves, roedores e outros pequenos mamíferos.

Publicado no jornal *O Globo*, de 24 de junho de 1961, o texto registra poeticamente uma visita a este parque de Paris, perturbada pela lembrança recorrente de uma cena que o narrador descreve logo no início:

Uma cascavel, nas encolhas. Sua massa infame.

Crime: prenderam, na gaiola da cascavel, um ratinho branco. O pobrinho se comprime num dos cantos do alto da parede de tela, no lugar mais longe que pôde. Olha para fora, transido, arrepiado, não ousando choramingar. Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme.

O narrador não volta a ver a gaiola da cascavel, mas a certeza de que o ratinho será morto pela cobra o atormenta até o final do texto. Essa agonia faz com que relato seja construído em dois níveis: a descrição dos animais observados durante o passeio e a narração da “paixão e morte” do ratinho branco – como Benavides batizou esse pequeno enredo. Os dois níveis interpolam-se, ou seja, a preocupação do narrador com o destino do rato surge em pensamentos entremeados às descrições e, mais do que isso, acaba contaminando-as.

Tal contaminação é perceptível pelo abuso de diminutivos e de imagens afetivas na descrição dos pequenos mamíferos, como o texugo, a toupeira, a jaratataca, o muscardim, o sapaju e o mangusto: *pobrinho, boquinha, mãozinha, animalzinho, ratinho, macaquinho, coisinho, bichichinho, minúsculo, cabecinha triangularzinha, bracinhos, compridinho, abraçadinhos*. A irara é citada como “bichinho para dormir no canto da nossa cama”. Identificados com o ratinho branco, esses pequenos mamíferos são “animais que inspiram longa misericórdia”. As serpentes, ao contrário, são satanizadas: são “instrumento de matar”, praticantes do “pecado mortal” e podem possuir “hediondos chifres”, como a víbora-rinoceronte do Gabão. É nesse tom de batalha entre o bem o mal que o narrador descreve sua agonia:

Perdoar a uma cascavel: exercício de santidade. (...)

Pela cascavel, por transparência, vê-se o pecado mortal. (...)

Meu Deus, que pelo menos a morte do ratinho branco seja instantânea! (...)

Tenho que subornar um guarda, para que liberte o ratinho branco da jaula da cascavel. Talvez ainda não seja tarde. (...)

Mas, ainda que eu salve o ratinho branco, outro terá de morrer em seu lugar. E, deste outro, terei sido eu o culpado (p. 274 - 279).

Ao final, o narrador percebe que por mais que ele torne algumas espécies de bichos objeto de seu afeto, há um abismo entre sua sensibilidade e as necessidades dos animais. A lei da natureza se impõe sem valores de bem e mal. No embate entre a necessidade da cascavel por comida e a sensibilidade do narrador está representada uma tensão que percorre todos os textos, de maneira mais ou menos explícita, decorrente da relação entre natureza e cultura. Apesar de descrever o natural, o narrador o percebe com os olhos da cultura, e, assim, evidencia que toda percepção da natureza é construção. O que o narrador dos “Zoos” faz é exacerbar essa construção. Consciente disso, ele finaliza o texto com o pequeno verso: “Dona Doninha: ‘Dame Belette’ dorme sozinha” (p. 279).

### “Zoo (*Parc Zoologique du Bois de Vincennes*)”

O último dos “Zoo” de *Ave, palavra*, publicado no jornal *O Globo*, de 29 de abril de 1961, inicia-se com uma série de avisos sugestivos ao público:

Tabuletas reflexivas:

“Não dar pão aos leões!”

“Não dar nada aos chimpanzés e às girafas!”

“Não dar espelhos aos macacos!”

O narrador anuncia com essa primeira observação uma das principais singularidades desse relato: a presença expressiva do público. Sutil nos textos anteriores, a presença de outros visitantes é sugerida ou citada raras vezes, como na visita do narrador à hiena, no pavilhão de aclimação do “Zoo” de Hamburgo ou quando meninos jogam moedas ao crocodilo no “Jardin des Plantes”. Se até então o narrador se mostrava como um andarilho solitário, aqui ele não se contenta em relatar apenas sua percepção dos animais, mas também a relação das pessoas com eles. Com isso, o parque zoológico de Vincennes, também situado na capital francesa como o Jardin des Plantes, é apresentado como palco de um passeio festivo, um verdadeiro dia de lazer.

Entre o relato do banho das focas – com imagens semelhantes ao banho das ariranhas do “Zoo” do Rio de Janeiro – a contemplação do faisão – “Olhá-lo, olhá-lo, olhá-lo, e pensar depressa no Paraíso” (p. 314) – e a audição dos diferentes tipos de grito do pavão – “Fica a ouvir pavões” (p. 316) – o narrador permite que falem os visitantes:

A longuidão de um veado, europeu, de França, cervo elafó surgido de floresta, e cujas costas retremem. A meninazinha loura lê sua procedência, e com entusiasmo exclama: – “*C’est de chez nous, celui-ci! C’est beau... C’est pas du tout méchant, ça...*” (p. 314)

No caso dos ursos, o narrador observa a reação dos animais ao pão jogado pelo público para descrevê-los: “Na URSARIA. Jogai pão aos ursos e vereis” (p. 315). Assim, o urso-de-colar é “grande e de grande gala”, não apenas por sua pelagem preta parecer um traje próprio para ocasiões solenes, mas também pelo modo como amolece o pão na água antes de comer. Já o urso-grizzly (pardo, em inglês), ao contrário, por arrastar e esfregar o pão sob a pata antes de comê-lo, e por pedir mais comida, é chamado de *assuinado* e de *ursus horribilis*,

uma referência irônica ao nome científico do animal: *Ursus actos horribilis*.

Em mais uma referência às crianças, o narrador descreve o passeio de meninos sobre um dromedário: “Trafega, lotado, um dromedário: atados, em cima dele, um feixe de cinco garotos, que vão pendendo, para um, para o outro lado, risonhos, restituidamente” (p. 316).

Percebe-se que o apagamento dos visitantes nos outros “Zoo” é uma das estratégias do narrador para tornar seu ponto de vista algo especial, superior: visitante solitário, apenas ele tem a competência de descrever os animais através de imagens elaboradas. Mas quando inclui esses visitantes, o faz através de crianças que, como os meninos que passeiam sobre o dromedário, enxergam os animais de forma lúdica.

Ao final do passeio, o narrador, despede-se, desse e dos outros “Zoo”, com muito lirismo: “À saída – pura tarde – a gente se deita na relva, sob altos pinheiros. Longínquo, entre frondes, nosso, o céu é um precipício” (p. 317).

## Exercícios finais

Longe de configurar, este, um trabalho que analise os cinco textos selecionados de *Ave, palavra* em todos os seus pormenores críticos, ele avança, em comparação à abordagem de outras pesquisas, na medida em que descreve as singularidades de cada um dos “Zoo”. A exemplo do já citado ensaio de Walter Benavides, os estudos que se empenham em analisar esses textos o fazem de forma abrangente. A partir dessa perspectiva, esse tipo de análise acaba valorizando apenas as similaridades, sem que sejam levadas em conta as particularidades que estruturam cada um dos textos.

A fauna diversificada lhes atribui verossimilhança. As diferenças no foco narrativo, o maior ou menor distanciamento do narrador, confere-lhes estilos

singulares. Atentos a essas características, os organizadores de *Ave, palavra* souberam arranjar a sequência de textos de forma que houvesse um crescendo de certas estruturas textuais, do “Zoo (*Whipsnade Park*, Londres)” - o mais rígido formalmente e mais distanciado em seu foco narrativo – até o “Zoo (*Parc Zoologique du Boi de Vincennes*)”, escrito que contém uma espécie de *gran finale* do conjunto.

As descrições respondem ao anseio do narrador em perceber os animais de forma lúdica e afetuosa – como as crianças – desconstruindo-os e apresentando-os como elaboradas imagens – como um erudito da língua que opera a exploração do código linguístico em todas as suas possibilidades. Nesse jogo proposto pelo narrador, Guimarães Rosa aplica seu engenho na criação de imagens agudas, reafirmando a veia barroca que já lhe fora identificada por diversos críticos. Ivan Teixeira já apontara em ensaio sobre o curso da agudeza na literatura contemporânea, no qual analisa “Campo Geral” de Guimarães Rosa, que “evidentemente a agudeza seiscentista não é a mesma do século XX. Mas há em ambas algo da mesma compreensão semântica e do mesmo esforço mental”<sup>13</sup>. Guimarães Rosa, em sua “aplicação imprevista da inteligência” está também comprometido em oferecer ao leitor o mesmo deleite intelectual dos poetas barrocos.

Junto aos leões do Parc Zoologique du Bois de Vincennes, o autor convida o leitor a aconchegar-se no triclínio e aproveitar o passeio por seus “Zoo”, textos cheios de agudezas nos quais também se refletem as tensões entre natureza e cultura, tônica das notícias e artigos do álbum *Zoos*.

## Referências bibliográficas

Benavides, W. Los “Zoo” de João Guimarães Rosa. *Travessia* - Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC, Florianópolis, 1987, v.7 n.15.

Coutinho, E. (org.). *Guimarães Rosa: coleção Fortuna Crítica* n. 6, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Lorenz, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”, In: Coutinho, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Menezes-Leroy, S. de. The Animal World in the Works of João Guimarães Rosa. *Portuguese Studies*. Londres: The Department of Portuguese of King’s College, 1989, volume 5.

Teixeira, I. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). *Revista da USP*, São Paulo, dez. 1997 / fev. 1998, n. 36.

Ramos, G. “Conversa de Bastidores”. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

Ronai, P. Advertência da segunda edição. In: Rosa, J. G. *Ave, Palavra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Rosa, J. G. *Ave, Palavra*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Van Woensel, M. *Simbolismo animal na Idade Média: os Bestiários*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2001.

<sup>13</sup> Ivan Teixeira, “Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro)”, p. 105.





CULTURA



# paralelismos entre o conto brasileiro do Caipora e o conto turco de depegöz

**Marco Syrayama de Pinto<sup>1</sup>**

## Resumo

Muito se escreveu acerca de vários aspectos da epopeia grega *Odisseia*, de Homero. Entretanto, suas influências, ou melhor, paralelismos com contos de outros países foram menos investigados. Neste estudo, confrontamos

o conto de Depegöz, contido no ciclo épico turco chamado *Dede Korkut Oğuznameleri*, traduzido como *O livro de Dede Korkut*, com um conto brasileiro recolhido no interior do estado de São Paulo. Quanto a qual seja o conto original, se o turco ou o grego, ou mesmo outro, só restam conjecturas.

## Palavras-chave:

Polifemo, Dede Korkut, Depegöz, Caipora, contos.

<sup>1</sup> Graduado em Língua, Cultura e Literatura Árabe – USP; mestre em Língua, Cultura e Literatura Árabe pela mesma instituição, onde atualmente é doutorando em Filologia e Língua Portuguesa. Contato: depintouk@yahoo.com.

## Abstract

A lot has been written about several features of the Greek epic, Homer's *Odyssey*. However, its influences, or rather, similarities with tales from other countries have been less studied. In the present study, we compare the tale of Depegöz, contained in the Turkish epic cycle called *Dede Korkut Oğuznameleri*, or the "Book of Dede Korkut", with a Brazilian tale collected in the countryside of the state of São Paulo. As for the which is the original tale, either the Turkish or the Greek one, or even another one, there are only hypotheses.

## Keywords:

Polyphemus, Dede Korkut, Depegöz, Caipora, tales.

### 1. Os *masal* turcos *versus* a tradição grega antiga

O conto do ciclope Depegöz<sup>2</sup> está contido no ciclo épico turco, mais precisamente oguz, chamado *Dede Korkut Oğuznameleri*, encontrado em dois diferentes manuscritos datados do século XVI<sup>3</sup>. Dos doze contos que compõem tal epopeia, dois deles podem ser chamados de *masal*, "conto", porque são diferentes dos demais por não tratarem de enfrentamentos com os *kāfirler*, ou infiéis, mas sim de somente um personagem, o gigante Depegöz, que possui apenas um olho na testa e tenta devorar a todos os oguzes, principalmente a personagem principal e herói dos oguzes, Basat. O outro *masal*, chamado de "A história de Domrul, o

Louco, filho de Duæa Kodja", contém coincidentemente características que remetem a outra história dos gregos antigos, a saber, a de Alceste, de Eurípedes<sup>4</sup>.

O mito do cegamento de um gigante de um olho foi amplamente documentado nas tradições orais de diversos povos de vários continentes, Europa, Ásia e, mais recentemente, nas Américas. A mais conhecida delas é a de Polifemo, narrada no canto IX da *Odisseia* de Homero<sup>5</sup>. Segundo afirma Conrad<sup>6</sup>, já havia estudiosos da Antiguidade que especulavam sobre o significado do canibal de um olho só, e, a partir do século XIX, estudiosos europeus descobriram que havia versões de tal mito na Rússia, no Cáucaso e na Turquia. O estudo pioneiro veio com o artigo do linguista, literato e mitólogo alemão Wilhelm Grimm, irmão de Jakob Grimm – os dois famosos por sua coleção em dois volumes *Kinder und Hausmärchen* (*Contos das crianças e do lar*), publicada entre 1812 e 1815 – datado de 1887, intitulado "Die Sage von Polyphem", ou "O conto de Polifemo". Antes disso, não se sabia da existência do conto de Depegöz e muito menos do ciclo de *Dede Korkut* no Ocidente.

Todavia, há relatos de que o conto de Depegöz já era conhecido no Egito pelo menos no século XIII, conforme o *Oğuznâme* escrito pelo historiador egípcio Abū Bakr ʿAbd Allāh Ibn Aybak Ibn ad-Dawādārī (c. 1288-1336) – que viveu na época dos Baḥrī Mamlūks<sup>7</sup> –, que conta a história dos oguzes na sua história universal composta de

2 Tal palavra composta provém de *depe* (em turco moderno, *tepe*), "parte superior, de cima; testa"; e *göz*, "olho". Ou seja, "Olho na testa". Segundo Mundy, essa denominação não é originalmente turca, porque é uma formação "strange and outlandish" (estranha e grotesca), e acredita que seja de origem grega: < σαπαντάπηχος, uma combinação de σαπάντα < τεσσαράκοντα "quarenta" e πήχυς "cotovelo" (medida de longitude). Para a discussão pormenorizada, cf. Mundy, "Polyphemus and Tepegöz", p. 287.

3 Traduzido por mim ao português sob o título "Livro de Dede Korkut" (vide ref. bibl.). As traduções usadas neste artigo foram tiradas dessa obra.

4 Cf. Aysen Sina, "Alkestis ve Deli Dumrul".

5 Afirmam Segalá e Estalella, p.194, nota 205: "Histórias como a do Ciclope existem entre os contos populares de muitíssimos povos. Sem sair do folclore europeu, encontramos numerosíssimas versões paralelas deste conto". (T. do E.)

6 Conrad, "Polyphemus and Tepegöz revisited: a comparison of the tales of the blinding of the one-eyed Ogre in Western and Turkish tradition", p. 139.

7 Filho de um *amīr* (oficial) mamlūk descendente de turcos, Dawādārī não tinha educação erudita tradicional e frequentemente copiava informações de outros historiadores. Cf. p. 424, em *The Cambridge History of Egypt*. Cf. também a entrada "Ibn al-Dawādārī" em *Encyclopedia of Islam*, vol. III, p. 744.

nove partes chamada *Kanz ad-durar wa jāmi' al-ğurar*, “o tesouro das pérolas e compêndio das auroras”. Segundo afirma Tezcan, há também nesse livro um resumo do conto de Depegöz, mas com algumas diferenças<sup>8</sup>. Seu livro afirma haver

um livro chamado Oghuzname, que passa de mão em mão entre os oguzes turcos. Nesse livro há a história de uma pessoa chamada Dabakuz<sup>9</sup>, que assolou as terras dos primeiros turcos e matou seus maiores homens. Eles dizem que ele era um homem feio e repugnante com um único olho no topo de sua cabeça. Nenhuma espada ou lança produziam efeito sobre ele. Sua mãe era um demônio do oceano e o gorro do seu pai era feito de peles de dez carneiros, para que pudesse cobrir sua cabeça. Eles têm muitos contos bastante conhecidos e histórias sobre ele, as quais circulam até hoje e são aprendidas de cor por seus homens sagazes, que são habilidosos no tocar do seu alaúde [*kopuz*]<sup>10</sup>.

## 2. O problema da origem

A polêmica de qual seja o conto original, ou seja, ou o conto da Odisseia, de Polifemo, ou o de Depegöz, em *O livro de Dede Korkut*, começou com o investigador alemão Heinrich Friederich von Diez num artigo em que analisa cuidadosamente as duas histórias. Ele afirma que possivelmente Homero tenha ouvido a história de Depegöz por suas viagens pela Ásia, ainda que de forma

incompleta, e a tenha tomado “emprestada” para criar a história de Polifemo. Ele também cita algumas hipóteses, pelas quais Homero poderia ter ouvido a história: a) talvez a tenha ouvido na própria Jônia; b) ou de alguma tribo dos oguzes que pertencia aos aliados do rei troiano, Príamo, durante o cerco contra os gregos. Desta maneira, a fábula de Depegöz teria sido trazida para a Ásia Menor no tempo de Homero<sup>11</sup>.

No entanto, Grimm acredita que a história de Polifemo tenha sido inserida posteriormente.

De qualquer forma, há três episódios que caracterizam as duas histórias:

- 1) O cegamento: tanto no caso de Polifemo como no de Depegöz, os ciclopes são cegados. A única diferença está no instrumento usado para cegá-los: no primeiro caso, com uma rama de oliveira; no segundo, com um espeto de ferro (*šiš*).
- 2) A fuga: nas duas histórias, Ulisses e Basat se agarram a um carneiro. Ademais, há a versão de matar o carneiro e usar sua pele como disfarce.
- 3) O anel: um aspecto importante presente somente na história de Depegöz e que, segundo afirma Hackman, é parte da “forma completa” da história, estando ausente de muitas das que ele recolheu.

### 2.1 Algumas hipóteses

Embora von Diez tenha defendido a hipótese de que Homero tenha tido uma experiência pessoal direta com a história de Depegöz, há outras hipóteses que sustentam que esse processo tenha sido indireto, por meio de outra língua; a saber, o siríaco. A cidade de

<sup>8</sup> Tezcan, *Dede Korkut Oğuznameleri*, p. 12.

<sup>9</sup> *Dabakuz* é a forma que adquire *Depegöz* em árabe, visto que não há o grafema “p”, nem “g” nem “e”, e tampouco “o” ou “ö”.

<sup>10</sup> Geoffrey Lewis, *The book of Dede Korkut*, p. 21.

<sup>11</sup> Von Diez, “Der neuentdeckte oghuzische Cyklop verglichen mit dem Homerischen”, p. 21-2.

Edessa (atual Şanlı Urfa, Turquia), por exemplo, foi um importante centro de traduções, onde provavelmente muçulmanos tenham tido contato com traduções das obras de Homero para o siríaco, como o monge Teófilo o fez. É conhecido o fato de que os muçulmanos da época primitiva do Islamismo conheciam a língua siríaca, que, incidentalmente, é aparentada à língua árabe, pertencendo ao ramo semítico de línguas. Há estudos, como o que resultou no polêmico livro do alemão Christoph Luxenberg, *Die syro-aramäische Lesart des Koran* (2000), que afirmam que a língua siríaca foi tão influente que até mesmo o próprio título do livro sagrado dos muçulmanos, o Corão (< árabe *Qur'ān*, que significa "recitação"), provém de uma palavra siríaca: *qāryānā*<sup>12</sup>. Ademais, Luxenberg, enfatizando a importância da língua siríaca (o sírio-aramaico, como ele a denomina) nessa época, diz que ela se espalhou para além da região da Síria, como a Pérsia. Segundo afirma, a literatura cristã siríaca, que teve seu auge entre os séculos V e VII, é bastante extensa<sup>13</sup>. Também o orientalista alemão Theodor Nöldeke afirmou que o siríaco foi dominante por mais de um milênio em uma área bastante extensa do Oriente Próximo, muito além dos seus limites originais, e até mesmo serviu para os povos não letrados como meio de escrita<sup>14</sup>.

Tudo isso nos permite dizer que talvez o conto de Homero seja a versão original, ou talvez a mais antiga, em relação ao conto de Depegöz, que chegou aos muçulmanos (turcos) por meio indireto da língua siríaca. No mais, os gregos bizantinos costumavam recontar a Ilíada e a Odisseia em forma de contos de prosa, os quais poderiam ter se espalhado a regiões distantes e próximas. No entanto, não nos esqueçamos de que

os turcos oguzes, cujas memórias estão descritas no *Dede Korkut Oğuznameleri*, eram vizinhos dos gregos bizantinos, tendo convivido muito perto uns dos outros por vários séculos. Isso também nos permite pensar, talvez, que a história oguz não seja tão antiga como a de Homero, mas que tenha sido influenciada na época dos bizantinos. Isso não é tão difícil de imaginar se pensarmos que, por séculos, depois da batalha de Manzikert (1071) entre bizantinos e turcos na Anatólia, tanto culturas como credos coexistiriam tanto quanto competiram entre si.

Para Findley, é bem provável que os defensores cristãos, os bizantinos e os muçulmanos, os turcos, se conheciam bem<sup>15</sup>. Vários fatos contribuem para a confirmação disso, como a descoberta de moedas datadas do século XII, no período do Emirato dos turcos Danişmend, com inscrições de seus títulos, como *amīr o ġāzi*, em árabe e grego<sup>16</sup>. O outro são os casamentos mistos, como o próprio *O livro de Dede Korkut* o testifica, quando narra o casamento de Kan Turali e Bamsı Beyrek com noivas "*kāfir*", ou seja, bizantinas e cristãs<sup>17</sup>. Rossi, por sua vez, não acredita na possibilidade de que os turcos tenham conhecido essa lenda diretamente dos gregos depois da conquista daqueles da Anatólia no século XI, mas através de relações com Europa e Ásia na região do Mar Negro<sup>18</sup>. Isso está de acordo com a opinião de Beekes, que diz que a história homérica não é a original, mas derivada de outra, que não conhecemos, e da qual as outras versões, incluída a de Depegöz, igualmente descendem<sup>19</sup>. É curioso notar que o tema do anel,

12 Luxenberg, *The Syro-Aramaic Reading of the Koran: a contribution to the decoding of the language of the Koran*, p. 70.

13 Op. cit., p. 10.

14 Op. cit., p. 10.

15 Findley, *The Turks in World History*, p. 73.

16 Op. cit., p. 73.

17 Ademais, na vida real, em agosto de 1352, o Imperador Alexios III Comnenos deu sua irmã em casamento ao filho de Tur Ali, Kutlugh. Seu filho, Kara Ilig (ou Yülük), que foi o primeiro sultão Ak-koyunlu, se casou com uma de suas primas gregas. Cf. G. Lewis, *The Book of Dede Korkut*, p. 17.

18 Rossi, *Il Kitāb-i Dede Qorqut: racconti epico-cavallereschi dei turchi oguz tradotti e annotati con "facsimile" del ms. vat. turco 102*, p. 66.

19 Beekes, "You can get new children...": Turkish and other parallels to

presente em Depegöz, cujo tema Comhaire afirma estar ausente de *todas* as histórias orientais, está também ausente na história de Polifemo, mas presente em muitos contos alemães, inclusive nos contos dos irmãos Grimm<sup>20</sup>. Nascimento acrescenta aos contos alemães outros encontrados na Itália, Espanha, País Basco, País de Gales e, especialmente, na Europa setentrional e do leste, mas não encontrados na Grécia, Ásia e entre os berberes<sup>21</sup>.

### 3. Um conto paulista

O conto brasileiro que o presente estudo focaliza, chamado “História do primeiro Caipora<sup>22</sup> que houve”<sup>23</sup>, traz impressionantes características que estão presentes nas duas histórias, tanto na de Polifemo como na de Depegöz. Essa é a história sobre um caçador que havia se perdido na floresta. Então, viu uma gruta muito bonita e pensou passar a noite ali, pois já era tarde. Quando entrou na gruta, viu uma mulher parecida com bicho, e que estava cuidando de sete filhinhos. Esta era a mulher do Caipora e sua família. Esta foi a primeira vez que essa mulher, que não era nem gente nem bicho, tinha visto um homem. Então a mulher deu ao caçador uns restos de caça que tinha ali, e ele matou a fome. Nesse instante, aparece o Caipora, e ela diz ao caçador: “Meu marido vai matá-lo!”. O caçador disse-lhe que não havia de ser nada. Então o caçador dá um tiro, e o Caipora dá um grito e cai ferido. Esse tiro acertou o único olho que ele tinha na testa.

O Caipora era um gigante, andava de dois pés como gente, tinha o corpo todo peludo e pelos tão grandes que não precisava de roupa. Só o umbigo ficava descoberto, e por ali podia ser morto. Cego, o Caipora levanta-se muito bravo e, apalpando, chega até a gruta, tratando de sua ferida. Mas ele ficou bem perto da porta, para que o caçador não fugisse. Depois de vários dias sem que nada acontecesse, ele desconfiou que sua mulher o tivesse escondido lá dentro. Por isso, todas as manhãs, quando saía para o pasto com seu gado de cabras e carneiros, ele exigia que sua mulher os passasse bem perto dele. O Caipora conhecia o seu gado. Passava as mãos nas costas de cada uma e dizia: “Este é o carneiro tal, esta é a cabra tal, etc.”, sempre com muita cautela, pensando que a mulher pudesse deixar o caçador passar. No entanto, um dia a mulher matou um carneiro sem o Caipora perceber, tirou a pele dele, pô-la nas costas do caçador. Ele ficou de quatro e foi passando devagarinho. “Este é o carneiro tal”, disse o Caipora, enquanto o prisioneiro escapava.

Este foi o primeiro Caipora do mundo. Desde então começaram a se espalhar. São os homens selvagens. Eles têm somente um olho na testa, bem no meio, e alguém já os tem matado.

#### 3.1 Semelhanças

São muitos os paralelismos da história acima com a de Depegöz. Em primeiro lugar, há o caçador anônimo, que em muitos aspectos se assemelha a Basat, o herói do conto turco. Ambos são corajosos: Basat (...) tinha ido a uma incursão contra os infiéis<sup>24</sup>. Por essa razão, era óbvio que ambos tivessem armas: o caçador tinha “trabucos”, e Basat tirou um punhado de flechas de

ancient Greek ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides, p. 235-236.

20 Comhaire, *Oriental versions of Polyphem's myth*, p. 23.

21 Nascimento, *Polifemo no Brasil*, p. 20. Uma exceção, como já mencionamos, é a Ásia, pois o tema do anel ocorre no conto turco de Depegöz.

22 *Caipora* (do tupi *ka'a* “mato” + *pora* “habitante de”) é o nome de uma entidade da mitologia tupi que está associada às matas, florestas e animais de caça, causando medo e terror às pessoas e até sua morte.

23 Almeida, *50 contos populares de São Paulo*, p. 38-40.

24 “Basat ğazāya gitmiš idi”

sua aljava e as prendeu à sua cintura, cingiu sua espada transversalmente em suas costas<sup>25</sup>.

O segundo aspecto é o ferimento do único olho: “Quando o caipora chegou perto: ‘Bum!’ Estourou um tiro, ele deu um grito e caiu ferido. O tiro acertara em seu único olho, que tinha na testa”, e “Basat aproximou-se do topo de sua cabeça, levantou suas pálpebras, olhou e viu que o seu olho era de fato de carne e disse: ‘Ó velhos, ponham o espeto na fogueira, para que es quente até ficar escaldante!’”<sup>26</sup>.

É interessante notar que, apesar de ambos gigantes terem somente um olho, o de Depegöz é a única parte de seu corpo que é de carne<sup>27</sup>, sendo que o resto estava protegido contra tudo que pudesse feri-lo. Esta era a parte mais sensível de seu corpo; mas, como podemos verificar, não a parte pela qual ele pudesse ser morto. No caso do Caipora, o próprio narrador nos diz que “só o umbigo ficava descoberto e por aqui podia ser matado”. No entanto, o cegamento dos dois gigantes é comum às duas histórias.

A descrição dos gigantes tem um lugar de destaque nos dois contos: “Então se depararam com aquela fonte e viram uma massa disforme estendida, sua bunda indistinta de sua cabeça”<sup>28</sup> e, logo depois, “o seu corpo era o de um homem e tinha um único olho em sua testa”. Por sua vez, a descrição do caipora é assim: “Era um gigante no tamanho, andava de dois pés como gente, tinha o corpo todo peludo e pelos tão grandes que não precisava de roupa, iam quase até o chão”.

O terceiro aspecto comum é a gruta, onde se encontravam os heróis das duas histórias: “avistou de longe uma gruta muito bonita [...] entrou lá dentro” e “(Basat) com um salto, ele foi parar numa caverna, entre carneiros. Depegöz percebeu que Basat estava na caverna.”<sup>29</sup>.

Outro traço comum é a posseção de rebanhos de carneiros por parte do gigante: “Quando saía para o pasto seu gadinho de cabras e carneiros, ele exigia que a mulher os passasse bem perto dele. O Caipora conhecia seu gado (...)” e, no conto turco, “Ó bodes, chefes dos carneiros, passem um a um!”. Assim o fizeram, e ele passou a mão na cabeça de cada um deles. Disse ainda: “Meus queridos cordeiros de um ano, e você, minha boa fortuna, meu bode de olhos, boca e chifre negros, venham e passem!”<sup>30</sup>. É curioso notar aqui o carinho que os gigantes tinham por seus rebanhos, que em português é expresso pelo diminutivo de “gado”, “gadinho”, ao passo que na história turca ele usa palavras afetuosas como *devletüm*, “minha fortuna, alegria”.

Outro aspecto é o engano ao gigante: “Um belo dia a mulher matou um carneiro sem o Caipora perceber, tirou a pele dele, pô-la nas costas do caçador, e este ficou de quatro pés e foi passando devagarzinho. Este é o carneiro tal, disse o Caipora, enquanto o prisioneiro se escapava” e “Um bode levantou-se de seu lugar e espreguiçou-se. De imediato Basat dominou esse bode, degolou-o e o esfolou sem separar a cauda nem a cabeça e se cobriu com a pele. Então, ele se dirigiu à presença de Depegöz”<sup>31</sup>.

25 “bilüginden tutam oæ çiqardı [...] qılıjın hamâyil quşandı. Yayın qarusına biraqdı”

26 “Basat Depegözün başı uşına geldi. Qapaq qaldurdı, baqdı, gördi kim gözi etdür. Eydür: ‘Mere qojalar, süglügi oşaga qon, qızsun’ dedi [...] süglügi Depegözün gözine eyle basdı kim Depegözün gözi heläk oldı”

27 “gözi etdür”.

28 “gördiler kim bir ‘ibret nesne yatur, başı göti belürsüz” e “gevdesi adem, depesinde bir gözi var”.

29 “Basat siçradı, qoyun içine mağāraya düşdi”.

30 “‘Mere qoyun başları erkeç, bir bir gel geç’ dedi. Bir bir gelüb geçdi. Her birinün başların sığadı. ‘Toqlıjaqlar devletüm, saqar qoç, gel geç’ dedi.”

31 “Bir qoç yerinden qalqdı, gerinüb sündi. Def’i Basat qoçı basub bogazladı, derisini yüzdi. Quyrugıyyla başını deriden ayırmadı. İçine girdi. Basat Depegözün öşğine geldi.”

Uma das principais diferenças, todavia, está no fato de que Basat, no fim da história, mata o gigante, depois de um emocionante duelo de declamações entre os dois, forçando que ficasse de joelhos como um camelo, e com a própria espada de Depegöz cortou sua cabeça, traspassando-a<sup>32</sup>. Contudo, apesar do cegamento do Caipora, a história não diz nada a respeito de sua morte.

#### 4. Conclusão

Aluísio de Almeida afirma que o conto do Caipora é antiquíssimo no centro e sul de São Paulo. As características semelhantes entre a história de Depegöz e do Caipora discutidas acima são atribuídas por Almeida a uma possível influência da Odisseia, mas que também são compartilhadas pelo conto turco. Embora seja muito difícil, senão impossível, estabelecer com certeza qual seja o conto original, e que talvez fique para sempre nas brumas de um passado remoto, é interessante notar a convergência, tanto no conto brasileiro como no turco, de traços culturalmente heterogêneos, ou seja, de traços islâmicos num fundo turco oguz seminômade, evidenciado em trechos como a frase “recitou orações a Muḥammad do nome santo”<sup>33</sup>, depois de ter posto o espeto para queimar, e depois de ter fugido, Depegöz lhe pergunta: “Você se salvou?”<sup>34</sup>, ao que ele lhe responde: “O meu Deus me salvou”, usando a palavra túrquica *Tangrı*, ainda às vezes usado em turco moderno como alternativa a *Allāh*, de origem árabe e de matiz indubitavelmente islâmico<sup>35</sup>. Na realidade, essa palavra

é usada quase que intercambiavelmente na obra *O livro de Dede Korkut*, não somente na história de Depegöz. Entretanto, mais adiante, quando Basat estava prestes a morrer dentro da abóbada, “Isto veio à língua de Basat: ‘Não há deus senão Alá; Muḥammad é o Seu mensageiro’”<sup>36</sup>, que é a frase importantíssima para os muçulmanos, a profissão da fé islâmica, e que não ocorre em nenhum outro lugar dessa obra.

Também na história brasileira ocorre algo similar, ou seja, a um fundo foram acrescentados elementos da cultura endógena do Brasil, a dos indígenas tupi, evidenciada pelo personagem principal, o Caipora. Ademais, Manuel Ambrósio afirma que nos estados brasileiros de Minas Gerais e Bahia, o Caipora adquire características como um “caboclinho encantado, habitando as selvas, com o rosto redondo e um olho no meio da testa”<sup>37</sup>.

Por fim, estudos comparativos permitem visualizar, como bem observa Nascimento<sup>38</sup>, as diferentes culturas trazidas ao longo dos séculos pelos imigrantes e que fizeram com que no Brasil várias tradições se encontrassem, o que resulta em visões distintas de um mesmo conto, mas com variações locais.

32 “Buğra gibi Depegözi dizi üzerine çökerdi. Depegözün gendü qılıjıyla boynını urdı, dildi”.

33 “adı görklü Muḥammede şalavât getürdi”.

34 “qurtıldurımı?” e “Tangrum qurtadı”.

35 Cf. Clauson, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, p. 523: “tangrı: a very old word, prob. pre-Turkish, which can be traced back to the language of the Hsiung-nu, III B.C., if not earlier. It seems originally to have meant ‘the physical sky’, but very early acquired religious

overtones and came to mean ‘Heaven’ as a kind of impersonal deity, the commoner meaning in the earlier texts. It was the normal word for ‘God’ in Man. and Bud. texts and was retained in this sense in the Moslem period, although it is rare in KB (*Kutadğu: Bilig*), where the normal word for ‘God’ is *bayat*, and was later largely displaced by l.-w.s like *Allāh* and *xudāy*”. – “tangrı: uma palavra muito antiga, provavelmente pré-turca, a qual é possível remontar à língua falada pelos Hsiung-nu, no séc. III a.C., ou até antes disso. Seu significado deve ter sido “céu, firmamento”, mas desde seus primórdios adquiriu nuances religiosas, passando então a significar “Paraíso”, ou um tipo de divindade impessoal, e é esse o significado encontrado nos textos mais antigos. Era a palavra corriqueira para “Deus” em textos budistas e maniqueístas e teve seu significado retido no período islâmico, embora seja rara no *Kutadğu: Bilig*, no qual a palavra corriqueira para “Deus” é *bayat*, e foi posteriormente suplantada por empréstimos como *Allāh* e *xudāy*”.

36 “diline bu geldikim ‘Lā ilāhe illā Allāh Muḥammedun Resūlu Allāh”.

37 Apud Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 167.

38 Nascimento, Polifemo no Brasil, p. 22.

### Equivalências fonéticas

1. **ā, ī, ū** são os equivalentes longos de **a, i, u**.
2. **ı** – vogal anterior, cuja realização se assemelha com o **a** nasalizado na primeira vogal da palavra *canção* ou do russo *ty*.
3. **ş** – equivalente ao **x** ou **ch** do português, como em *xamã* ou *chalé*.
4. **t, d, s, z** – têm o valor de **t, d e s**, como em português tanto, *dar* e *sino*, sendo que o **z** tem valor de um **th** (como em inglês *this*) enfático.
5. **ö, ü** – arredondados, como no alemão *öffnen* e *Führer*, respectivamente.
6. **ğ** – velar sonora semelhante ao **r** do francês.
7. **s** – é sempre surdo, como na palavra portuguesa *massa*, nunca sonoro como em *casa*.
8. **ç** – tem o valor de golpe glótico ou alongamento da vogal anterior ou posterior ou simplesmente não se pronuncia, ex: *Ali*, em turco, se pronuncia *Ali*.
9. **q** – tem o valor fonético de **k**.
10. **ħ** – faríngea aspirada presente na língua árabe; no turco tem o valor fonético de um **h** aspirado.
11. **ţ, ǵ** – tem valor de **s e z**, respectivamente.
12. **ŋ** – velar nasal equivalente ao **ng**, como na palavra inglesa *sing*.
13. **ʾ** – gutural laríngea presente em palavras árabes, mas que em turco

14. **ĵ** – possui o valor de **dj**, como em *Azerbaidjão*.

15. **č** – possui o valor de **tch**, como em *tcheco*.

---

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, A. *50 contos populares de São Paulo*, 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1973.
- BAŞGÖZ, İ. *Hikâye: Turkish folk romance as performance art*. Special Publications of the Folklore Institute no. 7. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- BEEKES, R. S. P. "You can get new children..": Turkish and other parallels to ancient Greek ideas in Herodotus, Thucydides, Sophocles and Euripides. *Mnemosyne*, vol. XXXIX, fasc. 3-4, 1986, p. 225-239.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2. ed. A-I, vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- CLAUSON, G. *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- COMHAIRE, J. L. Oriental versions of Polyphem's myth. *Anthropological quarterly*, 31, 1958, p. 21-28.
- CONRAD, J. A. Polyphemus and Tepegöz revisited: a comparison of the tales of the blinding of the one-eyed Ogre in Western and Turkish tradition. V. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı*, I Cilt, Ankara, 1997, p. 139-160.



- De PINTO, M. S. (trad.). *O livro de Dede Korkut*. São Paulo: Globo, 2010.
- Encyclopedia of Islam*. Lewis, B. et al. (ed.). Leiden: Brill, vol. III (H-IRAM), 1971, p. 744.
- FINDLEY, C. V. *The Turks in World History*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Kitāb-i Dedem Korkut*. Disponível em: <<http://digital.slub-dresden.de/ppn280873166>>. Acesso em: 26 ago. 2009.
- GRIMM, W. *Die Sage von Polyphem*. Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1857.
- HACKMAN, O. *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*. Herlångers: Frenckellska tryckeri-aktiebolaget, 1904.
- HOMERO. *Odisea*. Trad. Luis Segalá y Estalella. Colección Centenario. Madrid: Espasa, 1998.
- LEWIS, G. (trad.). *The book of Dede Korkut*. London: Penguin, 1974.
- LUXENBERG, C. *The Syro-Aramaic reading of the Koran: a contribution to the decoding of the language of the Koran*. Berlin: Hans Schiler, 2007.
- MARZOLPH, U. (ed.). *The Arabian nights in transnational perspective*. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- MUNDY, C.S. Polyphemus and Tepegöz. *Bulletin of the school of Oriental and African Studies*, University of London, vol. 18, no. 2, 1956, p. 279-302.
- NASCIMENTO, B. Polifemona Brasil. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, vol. 16, 12, Buenos Aires, Argentina, 2001.
- ROSSI, E. *Il Kitāb-i Dede Qorqut*: Racconti epico-cavallereschi dei turchi oğuz tradotti e annotati con "facsimile" del ms. vat. turco 102. Città del Vaticano, 1952.
- SINA, Ayşen. "Alkestis ve Deli Dumrul". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, vol. 23, n. 36, 2004.
- TEZCAN, S. & Boeschoten, H. *Dede Korkut Oğuznameleri*. Kâzım Taşkent Klasik Yapıtları. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- The Cambridge History of Egypt*. Vol. 1, Islamic Egypt 640-1517. Ed. Carl F. Petry. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Von DIEZ, H. F. Der neuentdeckte oghuzische Cyklop verglichen mit dem Homerischen. *Denkwürdigkeiten von Asien*, II, Berlin und Halle, 1815.

ossos-de-

borboleta



# mínimo vestígio

**Gabriela Canale<sup>1</sup>**

para Ademir Assunção

Fazia umas sete horas. Talvez menos. Parei de ter a exatidão do tempo quando acabou a bateria do celular.

Não conseguia saber se achava aquilo bonito ou uma monstruosidade inútil. Descolei dezenas daqueles papéis. Não havia nada atrás deles além de outros iguais. Não quis entender. Intuí que o motivo daquilo não me interessava, e, se interessasse, doeria.

Tratei, então, de me tornar uma máquina de descolar os papéis que cobriam todas as paredes da antessala.

A carne sob as unhas doía.

Uma massa transparente grudava tudo com tudo. Nenhuma organização aparente unia aqueles semicírculos. Ela deve ter levado semanas para montar aquilo.

Minha curiosidade aos poucos se tornou impaciência.

Deitei no chão. Depois sentei acomodando a bunda sobre um pequeno monte de papéis descolados. Senti a temperatura calma da madeira sob as pernas. Sou capaz de reconhecer pelo tato o chão da antessala.

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). [www.gabriela.canale.com](http://www.gabriela.canale.com) e [gabicanale@yahoo.com.br](mailto:gabicanale@yahoo.com.br)

Enrolei um pedaço de papel descolado. Fumei meu cigarro imaginário. Sem fumaça não tem graça, desisti. Soltei a folha no ar. Ela pousou sobre outra, em simetria. Juntas formaram um C perfeito.

A forma do C estalou no meu cérebro. Fez um silêncio.

Ainda sentado olhei para as paredes uma a uma. Eram centenas, milhares de cês ocupando toda antessala dela. Uma multidão de cês ao meu redor aprofundavam meu silêncio. Grudados sem zelo os cês formavam correntes, círculos, pareciam ovos, uvas, ventres.

Deixei meu celular no chão. Levantei. Deixei cair com a gravidade meu molho de chaves e minha carteira. Fui da antessala até a sala. Janelas fechadas. As buzinas das sete da noite.

Tateei a parede. Acertando em cheio sua altura levantei o interruptor. Não havia nada além da parede cor de gelo. O rodapé cinza pareceu maior do que nunca. As salas vazias valorizam os rodapés, ela diria.

Certifiquei-me do vazio do lugar e apaguei as luzes. Quis retomar meu antigo ritual secreto.

Os faróis dos carros formavam linhas brancas no teto. Tênuas, instáveis. Amo estas luzes. Este é meu segredo íntimo. Transformo qualquer lugar estranho em familiar se me concentrar nas luzes invasoras. Mesmo os quartos de hotéis ou de avós mortas ficam confortáveis se houver alguma luz brincando de desenhar o teto.

Fiquei em frente àquele espetáculo gratuito enquanto a fome começava a me dar mau humor. Os padrões das luzes do início daquela noite se grudavam aos da minha

memória mas o que eu via não coincidia com o que eu lembrava. Havia algo diferente, errado, novo.

Acendi a luz. Fui até à janela. Outras letras. Estas, brancas. Coladas delicadamente sobre o vidro elas alteravam as luzes de fora. A distância entre elas, a composição que formavam, conferiam à borda da janela um ar de moldura.

Senti as letras sob os dedos. O pó do chão da antessala nos meus polegares sujou aquele branco tão sério. Senti as formas. Acariciei o plástico como se sentisse as células epiteliais de uma rosa, aprimoradas por séculos na seleção natural para serem tocadas.

– Ao contrário, disse em voz alta como se respondesse a uma pergunta vinda de um abismo. As letras estão ao contrário, respondi como se estivesse em uma cabine com isolamento acústico de um programa de auditório.

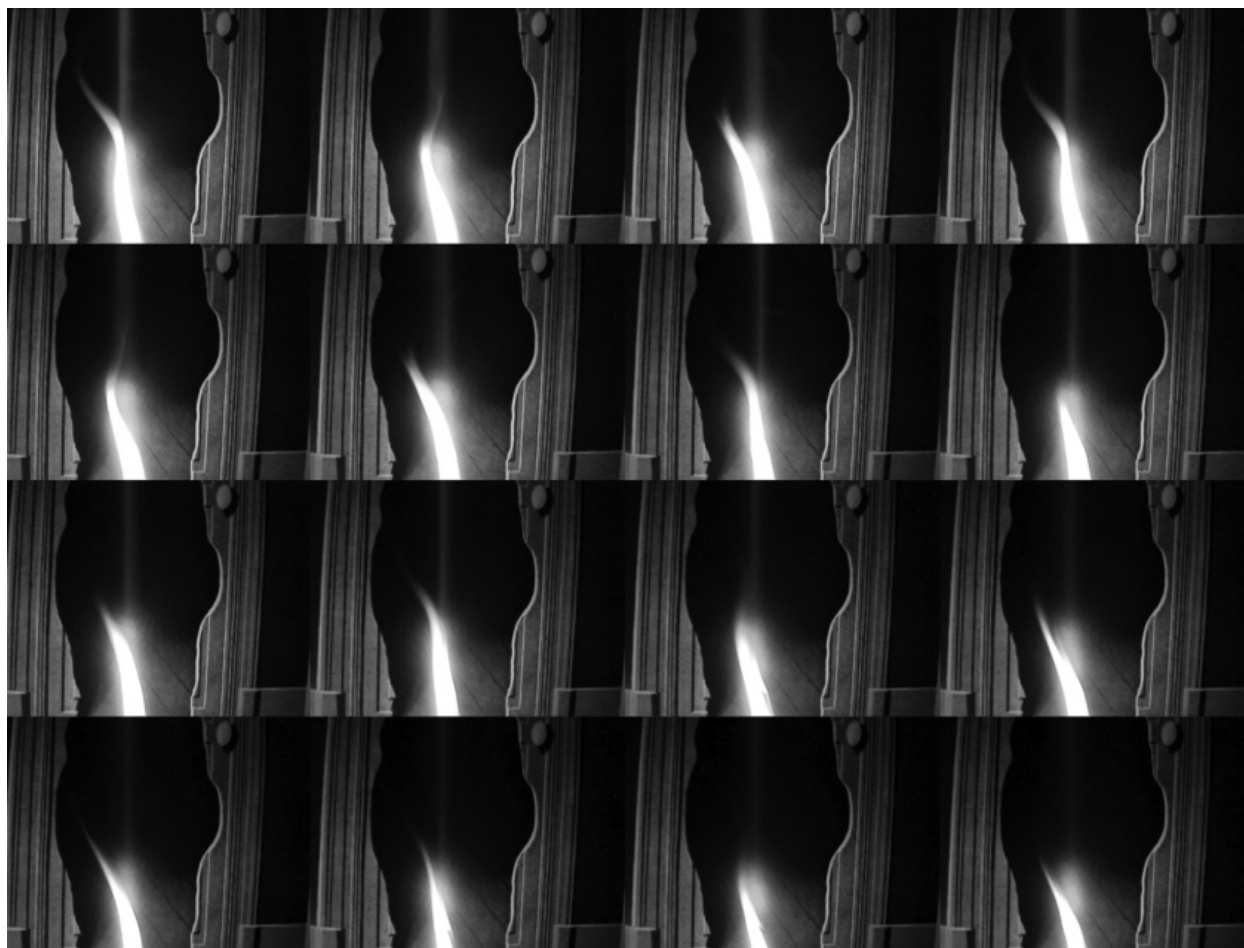
Acho que fiquei uma meia hora vendo a sombra das letras ser projetada no teto. Uma a uma, encontrei. O N se repetia nos intervalos constantes da luz vermelha da garagem vizinha. As outras letras vi aos poucos. Carros, motos, som do trânsito.

Lembrei da antessala. Tudo aquilo parecia uma charada fácil demais. O apartamento. As letras. Ela. Desconfeei. Era estúpido ou ingênuo, como tudo que é bonito. A fome apertou. Saí da sala com pressa. Chutei os montes de papéis descolados da antessala até ouvir o som da minha chave se arrastando sobre a madeira. Peguei-a. Bati a porta com força. Depositei uma dose generosa de raiva na batida. A raiva, vermelha, gratuita, me deu uma liberdade. Enchi o peito de ar e esvaziei sonoramente.

Alívio e liberdade. O estrondo da batida da porta coroava minha raiva. Coroa pesada, indesejada, mas minha.

[Desta vez eu seria preciso, combinei comigo. Entrei na antessala ignorando todos os cês. Ainda com as carnes sob as unhas doloridas apalpei a floresta de papéis

rasgados que ocupava todo o chão. Concentrei-me nas palmas. Quis ser eficiente. Detestava a ideia de ter voltado, mas precisava da minha agenda de contatos do celular tanto quanto preciso de café e de sexo.]









# O livro que eu quero escrever:

## *Capítulo 1*

**Ana Amelia Coelho<sup>1</sup>**

A chuva tinha começado.

Chuva que se deseja. No telhado ela respingava, as goteiras por ele se espalhavam. Os fios de umidade mais uma vez cresciam pelo teto. O limo do assoalho acordava aquecido pela tarde. As minhocas se encontravam pelos vãos da madeira escura e encharcada, no subsolo dos

valiosos tapetes mofados. Iluminados pelos raios, os vidros da janela eram lavados, seus cacos cortantes eram afiados. Retinham o que lhes era possível, quase nada. As plantas, libertas de seus vasos de barro, quebrados, e despertadas em verde balançavam: influência da indecisa ventania. Das paredes trincadas o cimento em flocos esfarelava. Úmida e abafada, tramelas travadas, chave emperrada, cama enlameada, esperando ansiosa o fim da tempestade, chuva nela, casa, trancada. Tomada pela chuva.

Desprotegida ruindo dentro de si mesma.

<sup>1</sup> Mestranda da Área de Língua e Literatura Francesa da FFLCH-USP e membro do Grupo Criação e Crítica. E-mail para contato: anamelia.coelho@gmail.com

Tinha que anotar alguma coisa, isso é certo. Sempre me ocorre alguma ideia ao sentar na biblioteca, enquanto trabalho, atravessando a rua, de pé no ônibus. E o melhor a fazer é anotar no mesmo instante, para que ela não se vá. Ela está rápida e fresca, acabou de nascer. Essa ideia. O registro de um caminhar necessário: para que tudo começasse a existir, na busca pelo texto que me dissesse tudo e sobre o qual eu fosse levada a tudo dizer, lancei-me numa deambulação por diversos bairros: entre as estantes das bibliotecas, passei sobretudo por romances e contos – em ruas da periferia parisiense à mesma Paris do entreguerras de uma neozelandesa, da Escandinávia ao Oriente e ao interior pernambucano, cortando de trem cidades sem nome e mesmo as invisíveis que tomam nomes de mulheres que tampouco existiram, mas que tomam o rosto de todas as cidades e todas as mulheres. Não se pode esquecer que essa viagem esconde em si alguma obrigação que desconheço, criada por mim, a que me submeto.

Minha cabeça começa a doer, timidamente ainda. O chão está frio, dá para se sentir ranger fortemente os tacos de madeira desse sobrado mal reformado. Resolveram aproveitar o piso antigo, apenas trocaram algumas partes que começavam a envelhecer. O resto uma cerinha uma vez por semana já ajuda. E eu ganho uns vinte minutos de intervalo forçado, dona Gilda me expulsa da sala, não importa a urgência do que eu esteja fazendo no momento: é hora de encerrar. Tomo um café, vou ver o que fazem no térreo.

Outra coisa é certa: tudo o que eu precisava lembrar já esqueci. Esqueci da ideia que tive há tão pouco tempo. E não é ela, justamente? Ela que sempre me foge, sombra que se cola aos meus pés mas que nunca alcanço?

As ideias e as pessoas. Elas me são estranhas, porque são igualmente apaixonantes e da mesma forma se esquivam. Talvez, quanto às pessoas, creio que elas são um pouco mais difíceis. Não faço questão de saber do noticiário e do jogo de ontem, que todo mundo já desistiu de querer comentar comigo. E quando ainda assim tentam puxar papo, a iniciativa sendo não minha, elas vão se infiltrando amistosamente pelo meu confortável silêncio, e quando conseguem ouvir algo de mim, sobre as trivialidades da vida doméstica, se eu faço janta, se descansei no fim-de-semana, se o ônibus dá muita volta, por mais que eu tente me aproximar do que sou, é outra pessoa o que eu respondo. Pode soar aos outros como sendo um pouco do que sou, e talvez eles tenham razão, mas eu não percebo assim. Além disso, respondo o que me perguntam e não faço perguntas, nem repito as que me fizeram; ajo assim sistematicamente. Prefiro ficar alheio à vida dos outros assim como sou em relação à minha. Conto os minutos no relógio para voltar a minha mesa.

Aqui praticamente só eu durante toda a manhã, nesta sala, o que me agrada. Desde as oito da manhã, quando chego, abro as janelas, ligo o ventilador preguiçoso, até depois do almoço. Mesmo que não esteja realmente quente nesta sala, ligo-o porque gosto de vento, mesmo que seja criado por essas pás azuis, de uma tonalidade adormecida pelo pó. Mais interessantes que os ventiladores presos à parede, como este que me faz companhia na saleta de trabalho, são aqueles de chão, mais metálicos, esguios, postura servil e altiva, de uma elegância melancólica toda deles. Como uma cantora de jazz. Pegó o trabalho do ponto onde parei um dia antes. Café chega pelas nove da manhã. Tenho que evitá-lo. Meu estômago está tentando me convencer disso.

Pensando sobre sonhos e sobre a ausência de lembrança de alguns, acordei hoje sem me lembrar de nenhum sonho que tive, coisa que não é raro acontecer. Eles só deixaram marcas na areia, que rapidamente vão se apagando. Noutra manhã de sábado saí bem cedo de casa e na rua ia enumerando os sonhos daquela noite. Eram uns cinco! Todos muito cheios de coisa. À tarde eu poderia escrevê-los, se não fosse pelo fato de que eu não tinha mais ideia deles quando me sentei para escrever. Dizem que a melhor maneira de se acordar, para que a lembrança dos sonhos seja respeitada, é sem despertador, o que é difícil no meu caso, sono de chumbo, e porque acredito que não chegaria no trabalho a tempo.

Trabalho com revisão. De livros. Longos livros. Em período integral. Leio páginas e páginas num automatismo impressionante. A ponto de perceber que eles não me dizem nada. Só se mostram em suas imperfeições – grafia, regência, concordância. Nada que vá muito longe disso: memórias, histórias policiais, versos soltos, alguns inocentemente se esforçam para alcançar um lirismo de maior raridade. E por vezes conseguem. Vez ou outra um livro de especialistas em direito tributário. Gosto de lê-los. Quando a urgência para a entrega da revisão se afrouxa, consigo soltar algumas risadas com sutilezas dos autores, um trecho ou outro parece interessante, alguns me dão ideias. E no meio tantas poucas conseguem sobreviver à lata do lixo ou à memória: simplesmente não sei agora o que ia contar.

Consultando um dicionário, coisa que faço mais por prazer que por dever da revisão, apagou-se a palavra que eu procurava. Não sei o que se perdeu na noite dos tempos. Encontrei a noite dos tempos. Nem sei se eu

já tinha ouvido isso alguma vez. Essa expressão: noite dos tempos. Caso sim, a ocasião em que me deparei com ela encontra-se na noite dos tempos. O que quer dizer que se trata de uma coisa tão remota que não se tem registro de como, quando ou onde está a origem, é o que dá para supor a partir de exemplos que existem por aí. Fazendo algumas rápidas pesquisas, deu para ver que é uma expressão mais comum no português de Portugal; dá até para imaginar um sotaque português dizendo: – A paixão do povo lusitano pelo mar perde-se na noite dos tempos... Na maior parte dos casos, a noite dos tempos vem acompanhada do verbo perder. Algo se perdeu na noite dos tempos. O mais interessante dessa expressão é se ficar pensando: afinal, como seria a noite dos tempos? Será que antes os tempos começam de noite e não de dia?

A imagem que me faço do começo é a chuva. Tudo começa com chuva.

E perdida na noite dos tempos da impressão por meios eletrônicos, uma simpática impressora matricial se mudou temporariamente aqui para o meu lado. Na verdade, está em cima do gaveteiro desde o começo da semana. O ponto forte das matriciais são aqueles barulhinhos quando se põem em marcha. Parece que estão querendo nos dizer alguma coisa. Verdadeiras mensagens cifradas. É impressionante como sempre tenho uma impressora matricial por perto nos empregos em pelos quais já passei, o mesmo modelo com algumas variações, tampa branca, fumê ou transparente. Quando não havia no estágio em que eu estava antes, era uma laser de última geração. Ótima para imprimir os trabalhos da faculdade e meus currículos para outras empresas. Em outro emprego além da matricial no térreo eu tinha uma jato de tinta, de temperamento um

pouco agitado. Ela rejeitava *junk food* – era alimentada à sua revelia e por instinto de economia do diretor geral com os já então ultrapassados formulários contínuos! Enquanto que para ela, um equipamento de alto padrão, tratava-se de um ultraje que ela sabia muito bem como revidar, para mim era uma terapia e tanto picotar as bordas furadinhas das folhas antes de colocá-las na impressora. Até que depois de um tempo eu tive de delegar essa atividade a outra pessoa. Pois é, eu estava progredindo na empresa... tinha por algumas horas, depois do almoço, um assistente com quem eu mais perdia tempo tendo que explicar como e porque as notas fiscais tinham que ser separadas por número de pedido enquanto que os boletos por data de vencimento do que se eu fizesse tudo sozinha. Quanto a essa matricial aqui embalando meus pensamentos, daqui um mês ela volta a sua mesa original, deixando um pouco mais de espacinho ao meu redor.

Às precisas dezoito horas a casa tem de ser trancada. O alarme é ativado. Qualquer possibilidade de extensão da jornada de trabalho é eliminada com esse sistema. Ainda está um pouco claro. Decido em dois segundos que subirei a Artur de Azevedo a pé, olhos nas janelas de proporções muito graciosas se acendem uma a uma. Subo recolhendo com os olhos pastilhas, colunas e marquises.

Nesta noite sonhei com a Aline.

Estava querendo saber se eu não havia colocado muito durex na embalagem do presente que ela tinha pedido para eu entregar para a sua mãe. Ela me ligava e insistia no assunto, me dizia que tinha a impressão de que o papel brilhante e estrelado estava cheio de durex. Eu me perguntava: – mas quem se importaria com isso, se

o pacote estivesse com algum durex a mais? No sonho, aproveitei que ela tinha me ligado para ficar ouvindo sua voz de gente grande, ela parecia estar do meu lado. Ela desligou com pressa, e por pouco acordei atrasado.

Agora de manhã, frio, olhando da janela, muitas nuvens. E começou a chover.

Num dia de chuva como esse eu me perdi do meu pai na feira.

Já não lembro de quase nada, estava com a parte do capuz da capa amarela de chuva do meu pai. Ele estava com a capa e o carrinho, escolhendo frutas. Pagou e não me viu mais.

Fui me afastando no sentido contrário de casa, rumo à Martim Francisco. Chuva mansa, as gotas frias sem pressa de chegar ao chão. Lembro bem da fachada do restaurante da Frederico Abranches, um luminoso branco redondo perpendicular à construção de pedras claras. Um biombo de madeira escura com um espelho sempre escondia o interior do estabelecimento, um lugar atípico e frágil frente a dureza dos tempos, as garrafas de whisky nas janelinhas respirando modéstia e gravidade. Nem por isso deixava de ser misterioso, esse restaurante. Lembro de um hidrante na rua. Pensei em incêndio, o perigo de uma criança separada do pai, bombeiros abrindo o hidrante, usando o mesmo capuz amarelo que eu. A água da chuva estava ali para acalantar qualquer aflição, para se misturar com as lágrimas das crianças.

Alguém me perguntou onde era minha casa, a única informação precisa: que era um prédio atrás da igreja. E também, o que não disse a quem me perguntava da minha casa: de largas venezianas verdes puxadas

quando era hora de acordar, o prédio abria as asas de pastilhas brancas em proporções tendendo a dois lados de um quadrado, dominando a esquina com suas colunas marmoreadas, mármore roxo, patas do pássaro com penas de pastilhas, a porta da entrada segurava minhocas gentis como se fosse ouro.

Estava de volta para casa.

E eu estava no trabalho apontando alguns lápis com estilete que até criou uma bolha no dedo devido à falta de prática, talvez, quando todas elas, as coisas, me vieram à mente: faca para fazer pontinha fininha no lápis, apontar dos dois lados, quebrar o lápis para usar a grafite em compasso, pegar miolo de pão e usar como borracha, borracha que se punha na ponta do lápis, normalmente branca ou verde, como a maioria das borrachas, famigerados lápis com tabuada, ameaçadores do decoreba, lápis com casca prateada, um lápis que era todo colorido, com tintas de várias cores misturadas, um apontador redondo enorme que se parecia com outro apontador em forma de capacete de motoqueiro, borracha metade vermelha para lápis e metade azul para caneta que não apaga bem nem lápis nem caneta nem nada, borracha com cheiro, giz de cera naquelas caixinhas, lápis de pedreiro com três lados, caneta bic quatro cores, que deu origem às canetas de vindas de Taiwan com 12, 18, 24, 30 cores, cada cor com seu cheiro correspondente, o que criava um único cheiro mistura de café, laranja, chiclete e abacaxi, canetas grandes que nem cabiam entre os dedos, ficar passando lápis debaixo da carteira para dar uma rápida polida na ponta, tesourinha sem ponta toda de metal que nunca entrava direito na minha mão esquerda, pequena frustração de canhoto, estojo de madeira com divisões para os lápis e outras menores para o apontador e borracha, trocados

pelos estojos automáticos, com vários botões para se abrir o compartimento da borracha, dos lápis, régua e uma lupa, uma muito rara régua cheia de furos e uma rodinha que servia como compasso, sem o perigo da ponta metálica dos compassos, régua com água dentro, os lápis de cor numa caixa com 36, aquele comercial de começo de ano letivo com a música do Toquinho, caderno pequeno brochura com 96 folhas, caderno de caligrafia, folhas de papel linguagem, papel almaço sem pauta, rolos de papel crepom de várias cores para as professoras, folha de papel espelho vermelho com uma tímida margem branca para encapar os livros. Ajuntar tudo isso numa bolsa tiracolo azul numa manhã de chuva como esta. Não esquecer as galochas vermelhas. Elas me fazem falta, elas, nas manhã de chuva como esta. Ficava criando quando criança expectativas mil sobre o primeiro dia de aula depois de férias. O horário numa tabela na primeira página do caderno. A sala de aula com as carteiras livres e a possibilidade de me sentar em outro lugar. As pessoas: as mesmas, algumas novas. Coisas diferentes para ver na lousa, nos livros com cheiro de novos.

Choveu muito, e parou.

Continua bem abafado. O céu agora está nublado. À tarde, meio-dia, uma hora, o céu estava muito legal ali na Doutor Arnaldo. Cheio de nuvens. Nuvem é um negócio estranho, sempre achei. É que depois a gente não percebe o pequeno absurdo das coisas, especialmente as da natureza, a de seu planejamento não participamos, muito menos da criação. O que é um monte de água parada no meio do céu, algodão, lençol estendido lá no alto que vai passando com o vento, fica escuro e se desmancha, recortado por descargas

elétricas? Não é porque existe explicação científica que nuvem não deixa de ser estranho.

Antes de sair de casa, num relance, na estante, vi um livro que já comecei três vezes e não terminei. Coleção antiga, ortografia daquele tempo. Encadernação cuidadosa, mais do que muitas reedições, papel consciente da sua gramatura, abandonando-se no fio dos dias em tons amarelados, sobre o qual o texto se dispõe sem parcimônia, com a dimensão confortável aos olhos, a que ele tem por direito. Letras sóbrias na capa, douradas. Não por desinteresse parei nas páginas 38, 57 e 42, mas porque eu tinha leituras demais na faculdade. Resolvi pegá-lo de novo, levar na bolsa vermelha de tom diferente da capa do livro e recomeçar no caminho do ônibus. Quem sabe. Marcando o ponto onde parei na terceira tentativa, uma folha de rascunho de quando trabalhava na produtora. Era um *story-board* de um comercial feito em animação, muito gracioso, de iogurte para crianças. Adorava recolher os retalhos desses desenhos que eram as folhas de rascunho que eu usava no trabalho, onde eu anotava recados. Era recepcionista. Começava de manhã, 7h. Até às 8h30, momento em que realmente as pessoas chegavam e quando o telefone tocava, podia ler o jornal e escrever coisinhas, começos de grandes histórias interrompidas pela campainha do portão, pelo toque do telefone, por um fax ou uma cópia a fazer, como essa que achei nos verso de uns estudos para astronaves marcando a página 42:

Toda essa coisa bem definida, diagramadinha, me atrai bastante. Me faz me sentir mais hoje, mais de acordo. Mas eu acordo e prefiro ser antiga mesmo, ser de papel e capa amarela, aguardando um título em espessas letras pretas. Saborear colinas, beber mar, colher eucaliptos,

abraçar cogumelos úmidos, molhar os pés na nascente, turvar a vista de nuvens que me levam ao mar engolindo vento. Ser acordada por trovões com açúcar nas unhas cobertas de pêlos de castor. Abrir as cortinas por cima da cama desarrumada. Fazer um álbum de mim mesma com recortes que não consigo juntar. A música destampada, com mel nos olhos e fala esganiçada.

Você se engana ao achar que a minha pretensão é pequena.

Assim como o livro a reler, a folha de rascunho e o que escrevi nela é um filme antigo que já vi mas do qual não lembro nada. E que vale a reprise pelo redescobrir.

Eu então dava prosseguimento ao que escrevia às 14h, hora em que eu saía pelas ruas do Alto da Lapa, dirigindo-me ao ponto de ônibus onde servia uma linha que não existe mais – nem a linha nem o modelo do ônibus. Antes que a chuva viesse.

Quinze minutos.

Anda, pois é ela, apressada em meu caminho no corredor lotado, como na galeria em que ela trabalha. Vitruvianas. Vem, é certo, em minha direção. Como mais ninguém o é. Beijo na bochecha rápido e estalado; dentes, olhos fechados e o perfume dela no fim da tarde. Momento em que libélulas se perdem na sala de aula acreditando tão ingênuas no zumbir dos ventiladores. Comigo fica um pesar quando sucumbem, mesmo tendo sempre medo delas.

E aqui, ela. Ela de repente no meio da conversa estou olhando seus olhos. Olhos que não deixo de olhar. Inevitáveis olhos que me prendem sempre a ela. Não são olhos que me dragam, mas olhos que suspensos no ar em meio às mariposas das lâmpadas fosforescentes

me deixam perdido, atraído por sua luz invisível, incessante calor de quinze minutos. Esquecido de suas palavras pausadas, do leve gaguejar da voz desafinada, das palavras corriqueiras e da sua risada calada ela me leva ao nada. Aturdido, desconcentrado, sem saber a hora da aula, até quando haverá as aulas e os olhos dela. Querendo mais uma vez, mais quinze minutos entre uma aula e outra que me conte mais coisas que não vou muito entender, coisas essas para as quais tenho sempre respostas, as mesmas, vagas. Domino mesmo sem saber a razão, toda a impensada lógica dessas respostas devidamente justificadas. Só fogem de mim eles dois, olhos dela, na fuga de palavras. Não entendo seus olhos, parados em algum ponto lá perdido dos meus. Em que sentido caminham seus olhos, tão parados, mais do que fixos, mais do que arrebatadores, olhos muito dois, tão ali destacados, muito próprios, olhos que são mais do que ela. E não são meus.

E talvez, ou muito certamente aqui, assim frente aos olhos tão cheios e certos dela, ficassem reunidas todas as minhas dúvidas, as mais absolutas. A minha fundamental falta de posição obriga, mesmo não querendo, a ter uma; e assim esta com a qual me exponho aos olhos dela me é indesejável, assim como qualquer outra postura que pudesse tomar.

Respostas inevitáveis, como os olhos, todos os dois. Meu silêncio só existe por conta das palavras que o contornam. Garganta seca. Todas palavras tão todas ocas sentem falta de mim, ao saírem da minha boca ali no corredor pelos olhos dela. Os meus nada mostram disso, mas os olhos dela sim. Nada ocos, escancaram essa falta que eu tenho de mim.

Olhos que devoram todos os quinze minutos perto dela. Olhos ilegíveis como os garranchos que pairam nas linhas de caneta preta nas anotações de aula em meio ao sono das folhas na pasta verde como musgo. Seus olhos não são verdes, azuis nem pretos, são castanho-escuros. Assim escuros não me deixam ver nada. Não vejo seu sorriso cúmplice ou os cabelos que caem como cascata em desalinho, até quando ela os prende atrás dos olhos. Com pressa, os cabelos se soltam quando corre atrás do ônibus quando o vê no ponto. Olhos que me olham de longe ao acenar passando pela catraca são agora dois pontos: um *déjà vu* recorrente, um início de sonho, fredda brusca que interrompe o cochilo, olhos escuros que ainda vejo.

Ônibus de noite não leio nada. Procuo no livro aberto os olhos a cada piscada. No vento da janela o calor da noite escura de seus olhos em que não vejo nada. Um nada cheio de tantas coisas que não sei, de todas as mil e uma perguntas mal formuladas, esquinas desconhecidas, pessoas pela catraca. Pelas mesmas quadras e conversas breves e obtusas chego em casa. De quinze em quinze minutos. Seus olhos mais nada.

Isso já aconteceu.

E por que isso acontece? É quando eu fico muito perto de mim? Ou são somente alguns fatores que sempre se repetem, situações que provocam o mesmo tipo de reação da minha parte? A mesma reação que se cria no fundo? De onde vem esse isolamento? Sou eu que o faço? Se eu nem sei definir, se é muito doce, muito claro, se só parece um desenho, se é porque eu quero ficar longe, se tudo para mim sempre será estranho mesmo depois de anos? Porque senti um certo incômodo em

encarar o que eu já conheço, o que sei, com o mesmo gosto? Será eu ou é a falta de mim?

Era o centro de São Paulo ou Curitiba. O eu era um repórter, daqueles de épocas antigas, de chapéu e terno escuro, que andava pela cidade em busca de notícias – os repórteres antigos faziam isso?

Dois prédios começam a pegar fogo. Chegam bombeiros, um deles se fere lá em cima e se joga, cai em cima de umas lonas na calçada e aparentemente se salva, mas acho que ele nunca teve as pernas. O prédio está destruído, sobram as estruturas principais, carbonizadas. Seria demolido naquele momento.

Saí correndo até minha casa – e nessa parte a cidade parecia o centro de Curitiba – buscar a máquina fotográfica, registrar os últimos instantes daquele prédio, os feridos do incêndio. Afinal, era um repórter. Como era um sonho – eu tinha mais ou menos consciência disso naquele momento – eu abreviei minha ida, dando cortes nas imagens em que o repórter corria e buscava a máquina, deixando partes que dariam suspense à ação. Nessa hora o sonho podia ter se tornado lúcido, mas talvez melhor ter continuado a ser só um sonho.

Já aconteceu, isso.

O que pode estar acontecendo agora é simplesmente o começo de uma história, pelo menos, de algo completo, único em si mesmo, pronto, acabado, com começo, meio e fim. Não se trata por isso de um exercício de memória, mas de algo que lhe sucede, ou mesmo antes lembranças de algo que ainda virá: o relato das tentativas de alcançar o inalcançável.

O sabor sem par de construir castelos de areia, ofertados de coração aberto à praia, que serão graciosamente destruídos logo em seguida.

Sem o sobrado da Irmão Lucas ficamos sem escadas para descer e subir com barulho, sem a vitrola que era enorme e onde vovó gostava que meu pai tocasse Milton Nascimento e Supertramp. Ele também colocava Beatles, Elis e Eric Clapton e dançava alternando de lado as palmas da mão nos joelhos semidobrados. Ficamos sem ruas de paralelepípedo, sem quintal que tinha sido o quintal de se cortar massa para macarrão e deixar secar no varal, de crescer pinheirinho de natal para usá-lo no outro ano, de se encher piscina de plástico a sopro de cinco crianças, todas elas pulando no meio da água e da piscina pequena para todos.

Estávamos agora num apartamento de dois quartos. Já começamos a incomodar os vizinhos com nossa bagunça e barulho. A mais afetada era a vizinha de baixo, Sílvia, loira, magra, muito branca. Hoje vejo que ela mentia a idade, tinha mais de trinta anos. Mas isso para nós não importava. Morava sozinha, às vezes alguma amiga alugava um dos quartos do apartamento que tinha uma sala duas vezes maior do que a nossa. Dava aulas particulares de inglês, cobrava em dólar. Quando ela tocava piano a gente encostava a orelha no chão.

As crianças traquinas não apenas a incomodavam, como eram uma boa maneira de atenuar sua eventual solidão. Ela nos chamava para ouvir CDs, uma grande novidade para nós, que estávamos com os vinis guardados por falta de toca-discos. Como era um som claro, aquele ruído quase imperceptível do laser lendo o disco de cor prata, no qual a gente não podia encostar o dedo. Mas podíamos nos balançar na rede até ficarmos



enjoados, conhecer alguns namorados e amigos dela, ficar olhando seu peixinho beta, ajudá-la nas compras do supermercado e ganhar algumas goiabinhas e doces de feijão japoneses, horríveis. Nunca gostei de feijão. Também nos dava alguns presentes nos aniversários e no Natal, além de bilhetinhos deixados na porta lembrando o quanto era importante e como ela gostava que fizéssemos silêncio.

Com o passar do tempo, nos tornamos típicas crianças de apartamento. Impedidos de correr e pular dentro de casa, íamos à Praça Buenos Aires, à Marechal Deodoro. As idas à piscina do Palmeiras cessaram, cada vez mais difícil pagar as mensalidades, o título ficou suspenso desde então.

Essa época era das mais tranquilas. Tinha um dia-a-dia ligado diretamente à escola e à minha casa, e pouco mudava nisso, alguns passeios e pouquíssimas viagens nas férias. Nem por isso sentia monotonia ou tédio. Aprendi a aproveitar os momentos de televisão desligada, o jornal que meu pai comprava, as idas aos concertos no Memorial toda segunda-feira à noite. As pessoas que iam ao concerto achavam adorável que uma criança de sete anos apreciasse com o pai a orquestra e a música clássica.

Gostava de quando, antes de começarem a tocar, os instrumentos eram preparados, havia um burburinho, gente tossindo—ficava em silêncio, deixando tudo aquilo me rodear o quanto mais pudesse. Um dos violinistas se levantava e puxava o coro rápido dos instrumentos de corda.

E se não fosse assim?

Será que por caminhos diferentes terminamos no mesmo ponto de onde partimos?

Minha bolsa é marrom. Carrega tudo o que eu mais necessito: meus ombros, minhas pernas, meu coração. Ficam todos apertados, cada um em seu lugar, acomodados. Vivem todos em conflito harmonioso, sinfonia esquecida. Quem a vê parece saber o que trago: força, pressa, carinho. Concluem também, mesmo não sendo transparente, a finalidade e o fim dos objetos a quem tudo quero entregar. Ombros, pernas, coração, dotados de vontade própria, em unanimidade: conformação, rumo, descanso.

Chego a ter certeza que minhas maiores dúvidas existenciais já foram resolvidas. As respostas todas ditas, as soluções encontradas, os cálculos efetuados, as probabilidades levadas em conta, as conclusões terminadas. As brigas familiares, as querelas entre amigos, as disputas profissionais, tudo habilmente encaminhado na direção de um pacífico convívio. Os projetos já finalizados, cumpridos, aprovados com louvor. Já sei de tudo, mesmo sem saber de nada na verdade. Está tudo ali, bem claro quando a gente se vê o escuro com os olhos abertos. O lapso de segundo que me separa disso é tão fino, esse frágil segundo, do qual nada fica depois, que consegue ser tudo o que já foi num pedaço de papel. Em vários deles, papéis encadeados, ordenados em fila indiana, o livro que eu quero escrever e não deixou de ser um começo.

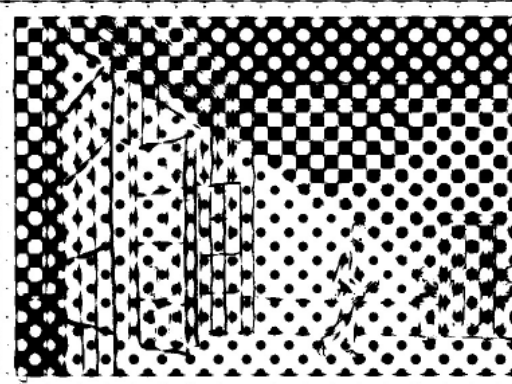
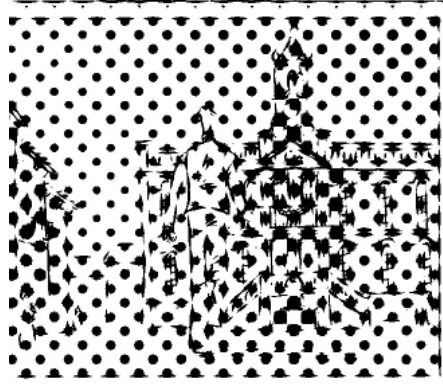
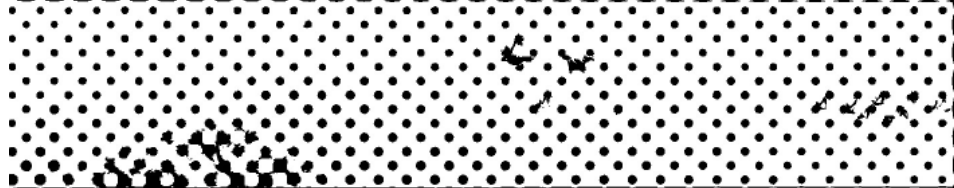
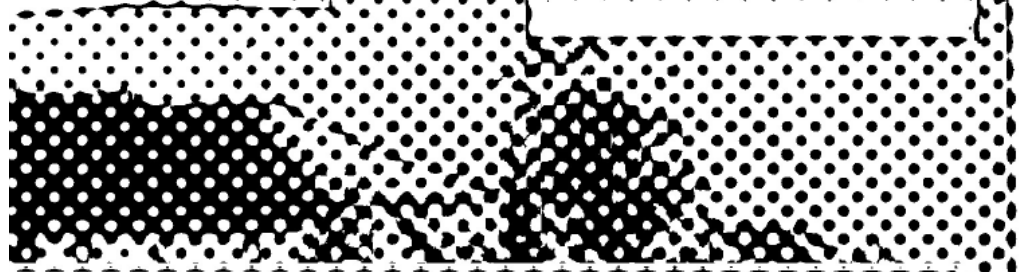
*fineza*

de atenção

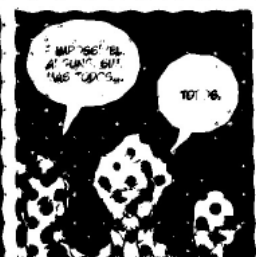
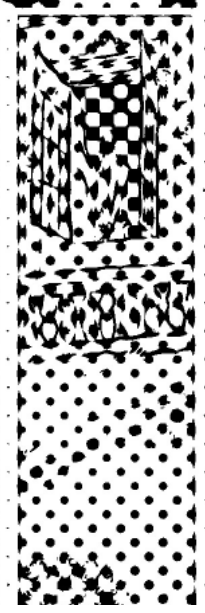
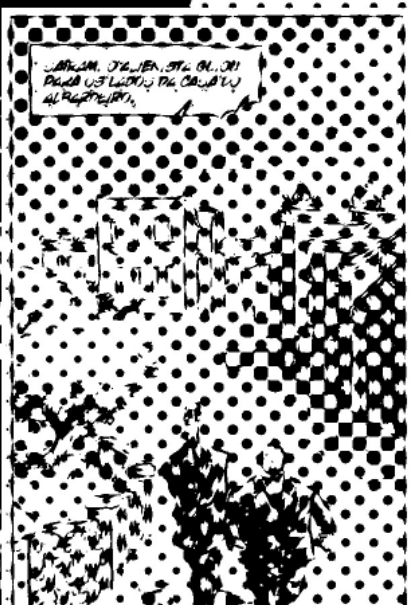
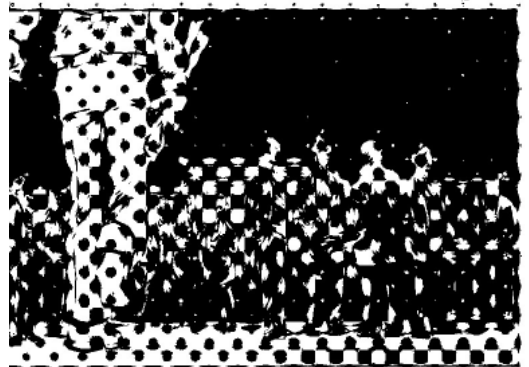
THEY WERE  
TAKEN A DAY, TWO  
EACH OF THE  
KILLING OF A MAN  
IN THE MIDDLE

THEY WERE TAKEN A DAY, TWO  
EACH OF THE KILLING OF A MAN  
IN THE MIDDLE

THEY WERE  
TAKEN A DAY, TWO  
EACH OF THE  
KILLING OF A MAN  
IN THE MIDDLE



THEY WERE  
TAKEN A DAY, TWO  
EACH OF THE  
KILLING OF A MAN  
IN THE MIDDLE



"TODAY"

"TODAY"

"TODAY"

"TODAY"

"TODAY"

THEY WERE TAKEN A DAY, TWO  
EACH OF THE KILLING OF A MAN  
IN THE MIDDLE

# sob os quadros da casa verde

*uma entrevista com Fábio Moon*

**Lucas Piter Alves Costa<sup>1</sup>**  
**Elisa Cristina Lopes<sup>2</sup>**

**Resumo:**

Um dos quadrinistas que adaptou para o formato *graphic novel* obras como *O alienista*, Fábio Moon discute

temas como a relação entre os clássicos literários e os quadrinhos, aspectos técnicos e estéticos levados em conta na passagem de uma linguagem a outra e o preconceito de alguns setores da crítica quanto a esta atividade.

**Palavras-chave:**

História em quadrinhos, *O alienista*, clássicos literários, adaptação.

<sup>1</sup> Estudante de Letras na Universidade Federal de Viçosa. Foi bolsista Funarbic/CNPq (2008-2009) na pesquisa *A contribuição das histórias em quadrinhos nas análises literárias: O alienista, de Machado de Assis, em graphic novel*. Atualmente é bolsista PIBIC/CNPq (2009-2010) com a pesquisa *Encontro de gerações: o tempo narrativo n'O alienista*. Contato: lucas.alves@ufv.br

<sup>2</sup> Professora Doutora em Letras na Universidade Federal de Viçosa. Orientadora da pesquisa de 2008-2009. Contato: ec.lopes@ufv.br

### Abstract:

Fábio Moon, one of the comic strippers who has adapted works like *O alienista* to graphic novel, discusses subjects such as the relationship between classic literature and comics, their technical and aesthetic correspondence in the process of adaptation, and the ways in which particular kinds of criticism are applied to the analysis of this kind of art.

### Key words:

Graphic novel, *O alienista*, classic literature, process of adaptation.

Fábio Moon é quadrinista, formado em Artes Plásticas pela FAAP. Já publicou, ao lado de seu irmão gêmeo, Gabriel Bá, muitas obras no Brasil, Estados Unidos, Espanha e Itália. Juntos, eles ganharam diversos prêmios, como o *Eisner Awards*, em três categorias; o *Angelo Agostini*, como melhores desenhistas; o *Xeric Foundation Grant*, com a minissérie *Roland: days of wrath*, nos EUA; o *HQ Mix*, inúmeras vezes, em várias categorias; dentre outros.<sup>3</sup>

Além dos prêmios citados, os autores também ganharam o *Jabutí*, em 2008, pelo melhor livro didático e paradidático para Ensino Médio ou Fundamental, com a adaptação de *O alienista*, de Machado de Assis. Esta obra em quadrinhos no gênero *graphic novel* foi objeto de estudo em nossa pesquisa, *A contribuição das histórias em quadrinhos nas análises literárias: O alienista, de Machado de Assis, em graphic novel*, entre 2008 e 2009.

A pesquisa teve como objetivo empreender um estudo comparativo entre as duas linguagens – o conto e o

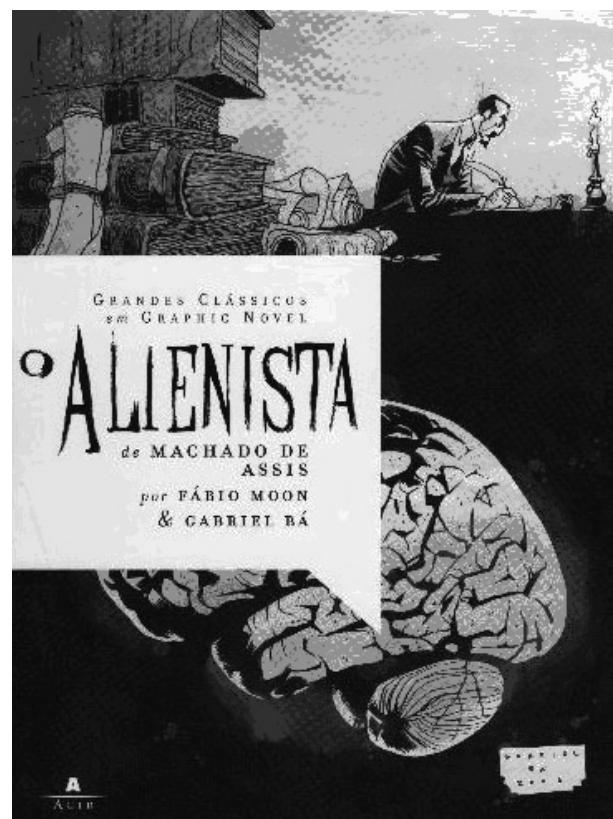


Figura 1. *O Alienista*. F. Moon, 2007. Capa

quadrinho –, a fim de apontar as especificidades da criação artística de cada obra, e contribuir para o aperfeiçoamento de métodos de análise de obras literárias e de obras em quadrinhos.

Como parte da pesquisa, foi feita uma entrevista com os autores, em janeiro de 2009, via correio eletrônico, na intenção de elucidar alguns aspectos técnicos e estilísticos de sua produção em quadrinhos. Em abril do

<sup>3</sup> A trajetória dos desenhistas pode ser acompanhada em <http://www.uol.com.br/10paezinhos> (acessado em 31/03/2010).

mesmo ano, no XII Encontro Mineiro dos Estudantes de Letras, realizado na Universidade Federal de Viçosa, Fábio Moon também proferiu uma palestra sobre a versão de *O alienista* em quadrinhos, em uma mesa-redonda sobre “Literatura e outras artes”, corroborando alguns conceitos em torno de sua produção, e evidenciando que o trabalho de adaptação é uma leitura crítica da obra de origem.

A entrevista que segue pretende mostrar um pouco como foi esse processo de leitura da obra machadiana.

*Com o incentivo do Governo Federal, muitas adaptações têm sido feitas, com variada qualidade. Quais as possíveis vantagens e desvantagens que uma adaptação pode trazer em relação à obra original e ao seu leitor?*<sup>4</sup>

Acho que tem duas vantagens: A nova “roupagem” da obra em Quadrinhos tem mais apelo visual para os jovens num mundo onde o apelo visual é muito grande e muito forte. Uma boa adaptação traz essa nova camada visual sem diminuir a qualidade do texto e, desse modo, traz a segunda vantagem, que é a curiosidade que a adaptação pode semear nos leitores para conhecer a obra original e outras obras do mesmo autor (ou autores, pois a adaptação pode semear a curiosidade por outras obras do quadrinista tanto quanto pelas do autor do original).

4 Uma adaptação desse tipo é, de fato, uma tradução intersemiótica, e toda tradução é um trabalho de leitura crítica, de interpretação. A tradução de qualquer obra literária para quadrinhos exige que o texto original seja decodificado e reconstruído – e isso é muito mais do que mera transposição semântica, como parece a princípio. O que deve ficar entendido com isso é que, ao se traduzir uma obra para outra linguagem, a natureza da obra original transparece imediatamente. A tradução intersemiótica e o seu estudo comparado possibilitam revelar o texto original em dimensões que possivelmente não ocorreriam em um estudo isolado. (Cf. Erwin Theodor, *Tradução: ofício e arte*, passim).

A desvantagem que eu vejo é criar um resumo do original, fazer uma versão diluída, rasa, que não chega a ser nem uma grande história em quadrinhos e nem faz jus à obra original.

*Qual a responsabilidade daquele que adapta obras literárias para com os leitores ditos “comuns”, se comparada à responsabilidade do crítico literário, em relação à obra original?*

A adaptação precisa ter cara de obra, de produto final, e não de subproduto. O fato de ser uma adaptação deve despertar uma curiosidade sobre a obra original, mas a adaptação deve sobreviver sozinha enquanto história, enquanto História em Quadrinhos. O crítico fala da obra e aponta para ela, mas a crítica só existe baseada à obra e coexistindo com a mesma. A adaptação deve ser uma obra em si que dispensa o conhecimento da obra original.

*Vocês acham importante que, ao se adaptar uma obra literária, leve-se em conta o que os estudiosos dizem sobre ela?*

Não. Acho importante estudar a obra, estudar a época, entender o trabalho que você vai fazer, mas talvez você não encontre isso no que disseram os estudiosos, e talvez você precise entrar no projeto com um olhar próprio sem influências acadêmicas.

*Há quadrinhos sem texto escrito, mas não sem imagens. Isso mostra que a linguagem dos quadrinhos é codificada pelas imagens. Como lidar com esses conceitos e com possíveis preconceitos nas adaptações, sobretudo quando o leitor pode não ser um estudioso do assunto?*

5 Scott McCloud, *Desvendando os quadrinhos*, p.82.





Figura 2. O Alienista. F. Moon, 2007. Recorte.

Somente a qualidade elimina os preconceitos. A história em Quadrinhos deve ser uma boa história em Quadrinhos, fazendo uso das características que só ela oferece, dessa junção das imagens com as palavras, da leitura do silêncio e da utilização das palavras como elementos tão visuais quanto as imagens. Os Quadrinhos são como a poesia, que usa palavras de maneira não literal e torna as palavras “mais do que palavras”. Nos Quadrinhos, além das palavras, as imagens podem ser utilizadas de maneira não literal, se tornando “mais do que imagens”.

*Scott McCloud afirma que o ocidente não tem a tradição de ler imagens ou ler o “silêncio” como tem o oriente.<sup>6</sup> Vocês acham que, se todo o potencial da linguagem dos quadrinhos for explorado nas adaptações, teria que haver o ensino de leitura de HQs, sobretudo para aqueles que acham que quadrinhos são mera ilustração?*

Desde que o ensino não explique tudo em demasia, deixando a descoberta da leitura para o leitor, acho que a boa discussão sobre uma obra só ajuda as pessoas a buscar outras obras que despertem discussões semelhantemente interessantes.

6 Scott McCloud, *Desvendando os quadrinhos*, p.82.



*Há passagens n'O alienista em que o narrador dialoga com o leitor – isso é comum nas obras machadianas. Por que se optou por modificar este tipo de narrador na adaptação?*

Todas as mudanças na adaptação levaram em conta a diferença de ritmo de leitura de uma prosa e de uma História em Quadrinhos.<sup>7</sup> A narração nessa adaptação não era tão importante, e muito dela foi transformada em imagens ou diálogos, então a figura do narrador, tão proeminente no texto original, não tinha o mesmo peso na adaptação.

*Em minha pesquisa, considerei que havia dois planos narrativos: o textual e o imagético. Na produção de HQs, pode acontecer de o roteirista e o desenhista terem uma ligação muito estreita em suas produções. No caso de uma adaptação, o que se pode dizer dessa ligação, sobretudo no caso de vocês? Pode-se dizer que existem dois narradores nas HQs, principalmente numa adaptação?*

O que você chama de planos narrativos, nós chamamos de camadas. O texto cria uma camada na história, os desenhos, separados, criam outra camada. Quando colocamos todos os desenhos juntos, funcionando como páginas, a página ganha uma camada nova que os desenhos separados não possuíam e, quando colocamos o texto funcionando com as imagens, novamente acrescentamos uma camada que ainda não estava lá. A ligação entre o roteirista e o desenhista serve para juntar essas camadas e fazê-las funcionar de forma que a história seja contada da melhor maneira

possível. Às vezes, mesmo quando é uma pessoa só que desenha e escreve, é preciso se preocupar com esse equilíbrio e simbiose entre a palavra e a imagem, pois essa mistura, que resulta no produto final, deve ser uma mistura invisível. Assim como em um filme, em que milhares de pessoas podem trabalhar para realizar o filme, o importante é o resultado final em que todas essas pessoas se tornam invisíveis e somente a história aparece para o público.



Figura 3. O Alienista. F. Moon, 2007.

<sup>7</sup> Nos quadrinhos, o tempo ficcional é segmentado, ou melhor, dividido pelos quadros. Para que a leitura não fique também dividida, o quadrinista conta com a cooperação do leitor através de um procedimento que McCloud chama de *conclusão*, em sua obra *Desvendando os quadrinhos*. Este procedimento exige que o leitor complete o significado de uma sequência narrativa por meio daqueles espaços entre um quadro e outro, chamados de *sarjeta* ou *calha*. É um processo dialógico que ocorre quadro a quadro. (Cf. Lucas Piter Alves Costa, *Tempo e narrativa n'O alienista: algumas considerações em perspectiva comparada*, passim).



Figura 4. O Alienista. F. Moon, 2007. Recorte.

Numa adaptação, a obra original, e talvez o autor original, se tornam mais camadas para compor a história em quadrinhos, mas assim como todas as outras camadas, essas também devem se misturar e se tornar invisíveis.

*Comofoilidarcomastradicionaisdigressõesmachadianas? Aqueles momentos em que o narrador parece mudar de assunto para enganar o leitor...*

Algumas passagens davam novas camadas à história, e foram mantidas. Outras somente reforçavam o “estilo” do texto, quebrando o ritmo da história sem quebrar o ritmo da leitura, que é uma característica maravilhosa da prosa. Como funciona de maneira diferente nos Quadrinhos, algumas passagens foram transformadas em imagens ou cortadas.

*Muitos estudiosos dizem que uma adaptação é uma leitura. Em sua leitura, vocês fizeram quais pesquisas sobre a obra antes da adaptação?*

Nós lemos a obra. Procuramos pelos termos que desconhecíamos, pelas referências que apareciam no texto que eram mais específicas e procuramos encontrar qual era o estilo da história. O resto da pesquisa foi “visual”, vendo filmes, desenhos e pinturas da época, procurando uma arquitetura e um vestuário que ajudassem a contar a história.

*Vocês optaram por não dividir a HQ em capítulos, como n’O alienista machadiano, mas uma leitura comparativa é capaz de mostrar o começo e o fim de alguns capítulos bem delimitados. Como vocês trabalharam a passagem de tempo entre uns capítulos e outros?*

Nomear cada capítulo e dividir a obra desse jeito significa utilizar um espaço da página para isso. Na prosa, não faz muita diferença começar um capítulo no meio de uma página, nem faz diferença terminar o capítulo no meio da página e deixar o resto em branco, pulando para a próxima no começo do próximo capítulo, pois o “espaço” da história é o da mente do leitor. Na página, estão apenas as palavras. Na História em Quadrinhos, o espaço da história acontece na página, na virada de página, no tamanho e na composição dos quadrinhos. Nós tínhamos um limite de páginas para fazer a adaptação, e para nós, dividir a HQ em capítulos significaria quebrar o ritmo da leitura das páginas de maneira desnecessária. O mais importante na leitura é envolver o leitor e a quebra do ritmo de leitura o distrai, o afasta do universo da história, então acabamos abandonando a divisão visual dos capítulos.

E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua.

– Todos?

– Todos.

– É impossível; alguns sim, mas todos...

– Todos. Assim o disse ele no ofício que mandou hoje de manhã à Câmara.<sup>8</sup>

*Há um estudo de Massaud Moisés que faz um paralelo entre O alienista e Dom Quixote.<sup>9</sup> Na graphic novel, a caracterização de Bacamarte ao lado de Crispim é bastante quixotesca, sobretudo na página 20. Isso foi proposital? Vocês levaram em consideração o que o crítico disse sobre O alienista?*

Não li esse estudo, mas enxerguei o paralelo durante a leitura do conto, principalmente naquela cena. Acho que tanto Bacamarte como Quixote eram norteados pela loucura, uma loucura épica, e foi esse aspecto épico que eu quis passar para a adaptação.

*O texto machadiano é permeado de propositalidades. Deparar-se com uma delas durante o processo de adaptação para outro gênero é um desafio para qualquer artista: ou se escolhe manter a ambiguidade usando os recursos de que a nova linguagem dispõe, ou se escolhe um dos possíveis significados que o texto original oferece. Vocês passaram por alguma situação assim na graphic novel? Como foi lidar com tal situação?*

<sup>8</sup> Machado de Assis, *O alienista*, p. 48.

<sup>9</sup> Massaud Moisés, *Machado de Assis: ficção e utopia*, p. 127-140.

Acho que a ambiguidade maior do *Alienista* era definir se você vai levar a história a sério, se vai interpretá-la como drama ou comédia. Nós escolhemos o drama.

*A linguagem do cinema e a linguagem das HQs têm evoluído e se beneficiado mutuamente. Na obra de vocês, é notável a influência cinematográfica. Como vocês avaliam tais influências?*

Tanto no cinema como nas HQs, está cada vez mais claro que as imagens também “contam” a história e, do mesmo modo como é importante escolher as palavras certas, também é importante escolher o ângulo certo, o enquadramento, a composição da cena, da página, para contar do melhor jeito possível a sua história. No final, o que importa é a história e cada veículo possui suas ferramentas para conduzir o público pela história que está sendo contada.

### “Diagnóstico” final

Houve uma época em que os quadrinhos foram muito estigmatizados intelectual e socialmente. Trata-se, especificamente, do período por volta de 1954, quando surgiu o Comics Code, um código de censura voltado aos quadrinhos, e que cancelou diversos títulos. Não obstante, os quadrinhos têm ocupado espaço em pesquisas acadêmicas, embora seu lugar no meio acadêmico ainda seja majoritariamente nos estudos que tratam de literatura infanto-juvenil ou paraliteratura. Na verdade, os Quadrinhos são uma arte independente da Literatura em todos os sentidos de produção, veiculação e evolução, mas que guardam, hoje, muita proximidade com a segunda. Paulo Ramos afirma que eles constituem uma linguagem autônoma, que usa “mecanismos

próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens”<sup>10</sup>. A produção de um quadrinho conta com instrumentos diversos, que abrangem sua ligação com o textual e o imagético (formatação e diagramação; arte e colorização), sem falar nas especificidades de seu mercado editorial. Sua veiculação se apoiou, sobretudo, na cultura de massa, não contando com estudos críticos por longos anos. E sua evolução tem se dado, no início, paralela à do cinema, e hoje, com os avanços da informática. Cursos como os de Comunicação Social já estudam essa mídia com representativa bibliografia.

O número de obras literárias que já foram adaptadas para os quadrinhos é considerável, desde as pioneiras da série *Classics Illustrated*. A evolução do gênero tem feito com que muitos leitores de HQs privilegiem mais os *autores* que as *personagens* em si, o que mostra já um amadurecimento desse público e uma disparidade na qualificação das produções em quadrinhos. Em outras palavras, com os recursos narrativos do Cinema e da Literatura sendo atrelados à linguagem dos quadrinhos, muitos autores têm se consagrado com notáveis histórias, o que faz com que o público busque uma determinada obra por ser envolvido pelo estilo narrativo do autor, não por personagens específicas. Ocorre o contrário nos Quadrinhos *de editora*, ou *comerciais*, sobretudo com títulos como os de *super-heróis*, que passam de autor para autor, por vezes com estilos diferentes.

Atualmente, influências em obras literárias têm sido frequentes entre os quadrinistas, além dos desenhos nitidamente acadêmicos, como os de Dave Mackean

<sup>10</sup> Paulo Ramos, *A leitura dos quadrinhos*, p.17.

e Alex Ross, o que estreita as ligações entre HQs, Literatura, Artes Plásticas e outras artes. Se os quadrinhos, o Cinema ou outras artes que têm servido de suporte para as adaptações não são objeto de estudo das Letras, são no mínimo dignas de atenção e formas de contribuição para as análises literárias.

### Agradecimentos:

Agradeço a Fábio Moon e a Gabriel Bá pela oportunidade de conhecer melhor sua obra e pela participação no XII Encontro Mineiro dos Estudantes de Letras, em abril de 2009.

---

### Referências Bibliográficas:

ASSIS, Machado de. *O Alienista e outras histórias*. Coleção Prestígio. São Paulo: Ediouro, s/d. p.17-56.

COSTA, L. P. A.; LOPES, E. C. *A contribuição das histórias em quadrinhos nas análises literárias: O alienista, de Machado de Assis, em Graphic Novel*. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2008-2009.

COSTA, L. P. A.; MELO, M. S. S. *Tempo e narrativa n'O alienista: algumas considerações em perspectiva comparada*. In: EMAD – Encontro Mineiro de Análise do Discurso. 3 ed., 2009. CD Anais do evento. Viçosa, MG: Universidade Federal de Viçosa, 2009.

McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOISÉS, M. "O Alienista: paródia de Dom Quixote?" In: MOISÉS, M. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001, p.127-140.

MOON, F. *O Alienista / Machado de Assis*: adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. Biblioteca virtual [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <10paezinhos@uol.com.br> em 23 jan. 2009.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

THEODOR, E. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1926.

mire

veja

# giorgio agamben:

## *sujeito, tempo e relações políticas na contemporaneidade*

**Fabiana Carneiro da Silva<sup>1</sup>**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

A leitura dos textos de Giorgio Agamben tem provocado diversas, e muitas vezes controversas, reações no campo da teoria literária. Detentor de um projeto intelectual ousado, Agamben propõe uma reflexão que vise a um certo, e original, tipo de reunificação humanista, um pensamento que conceba o homem moderno como resultante da desconexão entre um elemento político e outro elemento vivente, e, a partir desse

pressuposto, possa pensar de novo modo as relações entre potência e ato.

No intuito de superar lógicas binárias e transformar dicotomias em polaridades, isto é, "oposições substanciais num campo de forças percorrido por tensões polares que estão presentes em cada um dos pontos sem que exista alguma possibilidade de traçar linhas claras de demarcação"<sup>3</sup>, Agamben estabelece diálogo com diferentes teóricos e matrizes intelectuais, tais como Platão, Aristóteles, Derrida, Benjamin, Foucault e Marx. Seu esforço é o de pensar um tipo de política alternativa, que possa desinstalar o poder já instituído sem, contudo, instaurar outra instituição em seu lugar. Para isso, Agamben elabora fortes críticas ao estado de direito e defende proposições em favor da ideia de In governável, que seria, enquanto ponto

<sup>1</sup> Mestranda pelo departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Email: fabicarneirodasilva@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> A multiplicidade de formas com que o autor vem sendo recebido é observável, por exemplo, pela constatação das principais editoras que o tem publicado no Brasil, a saber, Boitempo e UFMG, selos cujas linhas editoriais possuem notórias diferenças.

<sup>3</sup> Flavia Costa, "Entrevista com Giorgio Agamben", s/p.



de fuga do atual paradigma, um modelo político ainda por se conceber.

O livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* reúne três ensaios que, apesar da diferença em termos de linguagem – os ensaios foram apresentados primeiramente em situações de comunicação oral, e parecem mais claros e concisos em relação aos outros textos do autor, os quais possuem uma escrita fragmentária e digressiva – retomam as questões do projeto de Agamben e estabelecem entre si uma relação suplementar, no sentido derridiano, na qual o estatuto do sujeito, do tempo e das relações políticas são pensados em sua inserção na atual fase do sistema capitalista.

Em “O que é um dispositivo?”, texto que abre a coletânea, Agamben realiza um trabalho filológico com o conceito de “dispositivo” da obra de Foucault para depois, atingido o momento de “indecidibilidade” do termo, construir seu argumento em direção própria. De acordo com ele, o sistema capitalista encontra-se num momento em que os dispositivos acumulam-se e proliferam-se de modo inédito. O termo “dispositivo” aqui é concebido de forma estendida em relação ao uso foucaultiano, isto é, para além das prisões, manicômios, escolas, fábricas, etc., passa a denominar “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”, ou seja, são concebidos como dispositivos: “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia (...) os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem”<sup>4</sup>.

A coadunação desses dispositivos com os interesses do governo, bem como o ímpeto regulador presente na definição do conceito por Foucault mantém-se. No entanto, para Agamben,

a função subjetivadora que esses dispositivos operavam (por meio do controle, disciplina e violência), hoje, foi substituída por um processo de dessubjetivação que resulta na formação de sujeitos espectrais e impossibilita a política, já que esta pressupõe sujeitos reais<sup>5</sup>.

Em sua origem, como nos explicita o autor, “dispositivo” se assemelha ao campo semântico do paradigma cristão de oikonomia – isto é, administração, gestão, que logo passa a ser gestão divina, do oikos (casa). Logo, toda ação do dispositivo está vinculada à manutenção de um regime governamental (administrativo), que, no caso do sistema capitalista, assume a feição religiosa de algo incontestável.

Diante da negatividade deste contexto, em que os seres estariam reduzidos a condição de larvas ou espectros, Agamben propõe uma ação que possa fazer frente ao desenvolvimento complexo dos dispositivos: a profanação. Ou seja, uma prática crítica que seja capaz de abolir a separação que constitui o que é sagrado e restitua tais mecanismos ao campo do humano; ou, ainda, que desenvolva novos e incongruentes meios de uso do sagrado. Em tempos em que o espetáculo e o consumo imperam e reduzem as coisas ao seu valor de exposição, a profanação, como contradispositivo, teria o potencial de converter os objetos de volta ao uso comum e questionar os vínculos entre tais dispositivos e o interesse governamental.

Apesar de ter como objetivo a neutralização daquilo que profana, notamos, que essa volta crítica ao âmbito do comum, do humano, contudo, não estaria isenta de certa aura que

4 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 40-1.

5 Agamben fornece exemplos do que seria esse processo de dessubjetivação. Ao contrário do dispositivo confessional, analisado por Foucault, em que um sujeito nega algo de si em favor de outra subjetividade, no dispositivo televisão, por exemplo, a negação de si tem como máxima realização a transformação do sujeito em um índice de audiência. Quanto mais dispositivos, menos sujeitos temos, pois, independente do modo como são utilizados, tais dispositivos estariam, sempre, inclinados a dessubjetivar os indivíduos.

recobriria tanto o objeto profanado quanto o profanador. Nesse sentido, a “saída” oferecida por Agamben, através desse conceito de profanação, pode ser aproximada, no caso da arte, de certo potencial crítico de transfiguração estética, postulado por teóricos como Theodor Adorno.

Em “O amigo” Agamben também dá mostras de sua perspectiva arqueológica, mas constrói sua argumentação, bem como suas proposições centrais, com acento distinto do utilizado em “O que é um dispositivo”. Desta vez ele concentra sua análise nos livros oitavo e nono da *Ética nicomachea* de Aristóteles para refletir sobre as relações entre amizade e filosofia. A partir da classificação do termo “amigo” como transcendente, isto é, passível de se alinhar no grupo das palavras não predicativas, ou dos termos filosóficos carentes de denotação objetiva, identifica, já em Aristóteles, o estatuto ontológico e ao mesmo tempo político do termo.

Enquanto substantivo existencial, a “amizade” implicaria certo compartilhamento da vida. Afirma Agamben que o grau de proximidade entre dois amigos é tamanho que impede a representação do outro como outro. Sendo assim, ao nos defrontarmos com um amigo, estaríamos diante de um “outro eu”, não numa relação de intersubjetividade, e sim de “condivisão”. Essa “condivisão”, que implica um “consentimento”, teria o potencial político capaz de desafiar a atual política, ancorada nos consensos democráticos, e propor um tipo de dessubjetivação na contramão da realizada pelos dispositivos: “No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um ‘consentir’ que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”<sup>6</sup>.

O caráter afirmativo expresso nesse ensaio, reaparece em “O que é o contemporâneo?”. O método da “arqueologia do presente” faz-se mais claro na proposição de que o contemporâneo coloca em ação diversas temporalidades, nas palavras do autor:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a *este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela<sup>7</sup>.

Ser contemporâneo, portanto, implica a instauração da descontinuidade no próprio tempo, a coragem de fixar o olhar na sombra do presente e nele entrever outras temporalidades, isto é, uma temporalidade profética (aquilo que viria do passado), e uma temporalidade messiânica (aquilo que viria do futuro). Tal atitude de diferenciação, bem como de permanência na fratura temporal, se aproxima do que Agamben entende por revolução.

A literatura e a poesia aparecem na obra do filósofo seguindo essa mesma dinâmica: “o olhar para o não vivido, no que é vivido”<sup>8</sup>. Graças a esse atributo, a escrita contém em si a possibilidade da profanação, do gesto revolucionário. Na poesia, poderíamos experimentar nossa própria existência enquanto potência de ser

6 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 90.

7 Idem, p. 59. (Grifos do autor)

8 Vinícius Nicastro Honesko e Susana Scramim, “Apresentação”, p. 19.

e, inclusive, de não ser. Tal possibilidade, contida na literatura, não se esgotaria na transposição da potência para o ato e equivaleria à liberdade. Desse modo, Agamben (re) estabelece a ponte entre literatura e filosofia.

A chave do moderno estaria, então, escondida no arcaico, e da percepção desse arcaico, ou melhor, da relação suplementar entre o arcaico e o presente, depende o contemporâneo. Contudo, esse retorno, a que no início destas considerações fizemos alusão como “reunificação humanista”, é um retorno distinto, um retorno original:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la<sup>9</sup>.

A práxis, o pensamento e a imaginação são mobilizados por Agamben e considerados como inseparáveis para a compreensão dos processos políticos atuais. Transitando entre autores antigos, medievais, modernos e contemporâneos, Agamben elabora proposições que situam-se em um devir e, em muitos momentos, causam-nos dificuldade de apreensão – o que seria exatamente esse Ingovernável? Para quem e em que sentido ele seria melhor que um governo? Quais são as condições materiais necessárias para que a amizade efetive ações políticas? Sem embargo, diante do nihilismo e da visão catastrófica com que grande parcela da crítica literária brasileira tem tratado o presente, talvez, as ideias agambianas

se configurem como um bom contraponto, e o gesto de reflexão sobre elas, um produtivo exercício crítico.

---

## Referências bibliográficas

COSTA, Flávia. “Entrevista com Giorgio Agamben”. In Revista do Departamento de Psicologia, UFF, vol. 18 nº.1, Niterói: Jan.-Jun 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232006000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011). Acessado em 15/03/2010.

HONESKO, Vinicius; SCRAMIM, Susana. “Apresentação”. In AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

9 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 70.

arruido

rumor

O Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, em projeto financiado pela CAPES através do PROEX, lançou, em 2008, a **Série Teses e Dissertações**. A coleção reúne dezesseis trabalhos apresentados para a obtenção de títulos de Mestre e Doutor em Literatura Brasileira, produzidos durante os dois anos anteriores. Foram contempladas as diversas linhas de pesquisa atualmente em vigor, representando uma importante diversidade em termos de períodos e gêneros literários, bem como diversas abordagens metodológicas e modalidades de discurso crítico. Os exemplares não são comercializados, mas podem ser encontrados nas mais importantes bibliotecas públicas do país. O projeto, idealizado pelo professor Jaime Ginzburg, tem como objetivo dar maior visibilidade aos trabalhos acadêmicos, valorizando o livro como forma privilegiada de circulação do material. Os títulos atualmente disponíveis para consulta são:

**1. O livro nos textos jesuítas do século XVI: edição, produção e circulação de livros nas cartas dos jesuítas na América Portuguesa (1549 – 1563).**

Autora: Adriana Gabriel Cerello

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

**2. A Melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque.**

Autor: Adriano de Paula Rabelo

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

**3. O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão.**

Autora: Clara Ávila Ornellas

Orientador: Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar

**4. A crítica de Ana Cristina Cesar em *Escritos no Rio*.**

Autora: Cristiana Tiradentes Boaventura

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

**5. Um africano lê *Macunaíma*: uma interpretação da rapsódia de Mario de Andrade com base em elementos literários e culturais negro-africanos.**

Autor: Dadie Kacou Christian

Orientador: Prof. Dr. Valentim Facioli

**6. A épica de Cláudio Manoel da Costa. Uma leitura do poema *Vila Rica*.**

Autor: Djalma Espedito de Lima

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

**7. Doces modinhas pra laiá, buliçosos lundus para loiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX.**

Autor: Jonas Alves da Silva Júnior  
Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo.

**8. Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum.**

Autor: José Alonso Torres Freire  
Orientador: Prof. Dr. Antonio Dimas de Moraes

**9. Estudo da evolução da linguagem naturalista de Aluísio de Azevedo em *O Mulato* sob uma perspectiva genética.**

Autor: Laura Camilo dos Santos Cruz  
Orientadora: Profa. Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez

**10. Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80.**

Autora: Luciana Coronel  
Orientador: Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar

**11. Muito sisó e pouco riso: a comédia conservadora de França Junior.**

Autora: Márcia Azevedo Coelho  
Orientador: Vagner Camilo

**12. Manuscritos de outros escritores nos arquivos de Mario de Andrade: perspectivas de estudo.**

Autora: Márcia Regina Jaschke Machado  
Orientadora: Profa. Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez.

**13. Do princípio às criaturas: análise de *A cidade e os livros* de Antônio Cícero.**

Autora: Noemi Jaffe  
Orientador: Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik

**14. A cesta de costura e a escrivanhinha. Uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz.**

Autora: Roberta Hernandes Alves  
Orientador: Prof. Dr. Flávio Wolf de Aguiar

**15. *A Ópera de Demoofonte em Trácia*: tradução e adaptação de *Demofoonte*, de Metatásio, atribuídas a Claudio Manoel da Costa, Glauceste Satúrnio.**

Autora: Suely Maria Perucci Esteves  
Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

**16. O processo de produção ficcional do romance *Casa de pensão*.**

Autora: Marizete Liamar Grando  
Orientador: Prof. Dr. José Alcides Ribeiro

