

I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC



ANAIS

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

FICHA CATALOGRÁFICA

ANAIS ELETRÔNICOS

2011

I SEMINÁRIO DOS ALUNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.

ANAIS ELETRÔNICOS [ANAIS] / I SEMINÁRIO DOS ALUNOS DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE SANTA CATARINA – FLORIANÓPOLIS / SC. 2011
596 P. E-BOOK

1. LITERATURA. 2. PESQUISA. 3. MESTRADO. 4. DOUTORADO.

ORGANIZAÇÃO:

COMISSÃO CIENTÍFICA:

PROF. DR. CLÁUDIO CRUZ
PROF. DR. CARLOS EDUARDO CAPELA
PROF. DR. SÉRGIO MEDEIROS

COMISSÃO ORGANIZADORA:

ANA CAROLINA CERNICCHIARO
ANA LÚCIA MATIELLO
ANA PAULA PIZZI
BYRON VELEZ
ELISA HELENA TONON
LARISSA COSTA DA MATA
LAÍSE RIBAS BASTOS

EDITORAÇÃO DOS ANAIS

FERNANDO FLORIANI PETRY

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – ANAIS DO I SEMINÁRIO DOS ALUNOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA 04

CONFERÊNCIA DE ABERTURA – *A PESQUISA COMO DESEJO DO VAZIO* – PROF.º DR.º RAUL ANTELO 08

MESA 01 MODERNISMO BRASILEIRO: MÁRIO DE ANDRADE E OSWALD DE ANDRADE

OSWALD DE ANDRADE: CONDENADO PELO BARROCO (?)

ANA LUCIA MATIELLO 40

ASPECTOS SONHADORES E DELIRANTES NA OBRA O TURISTA APRENDIZ DE MÁRIO DE ANDRADE

CRISTIANO MELLO DE OLIVEIRA 52

A QUESTÃO DO LIRISMO NA POESIA MODERNA

MAIARA KNIHS 66

ÉTICA E (AN)ESTÉTICA EM MÁRIO DE ANDRADE

TIAGO HERMANO BREUNIG 77

MESA 02. PROSA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR E HILDA HILST

ALEGORIAS DO INCONSCIENTE: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO TEXTO DE CLARICE LISPECTOR

DJULIA JUSTEN 88

O PORCO/CORPO E O UNICÓRNIO: NARRATIVA ENTRE ESCATOLOGIAS DE HILDA HILST

LUCIANA TISCOSKI 100

PARA UMA ZOOGRAMATOLOGIA LITERÁRIA EM A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR

RODOLFO PISKORSKI 115

MESA 03. POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

<i>VIDA-CALEIDOSCÓPIO: O GESTO BIOGRÁFICO EM PAULO LEMINSKI</i>	
ELISA HELENA TONON	129
<i>ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO, A POESIA DE FRANCISCO ALVIM</i>	
LAÍSE RIBAS BASTOS	142
<i>ABECÊS DA POESIA LEMINSKIANA</i>	
LIZAINÉ WEINGÄRTNER MACHADO	154
<i>"MINHA FAMA DE MAU", "CHACAL FA-TAL, CHACAL LE-GAL" E "MEU NOME NÃO É CHACAL": OS TRÊS LADOS DA MOEDA DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA</i>	
RENATA GONÇALVES GOMES	167

MESA 04. LITERATURA BRASILEIRA E A CIDADE

<i>O SUBÚRBIO NOS PREFÁCIOS A LIMA BARRETO</i>	
JOSÉ CARLOS MARIANO DO CARMO	181
<i>MONTEIRO LOBATO: CONTISTA E EDITOR</i>	
JULIANA CRISTINA GARCIA	196

MESA 05. TEOPOÉTICA

<i>O ENCARNADO: DE MALIGNO A ENGANADO</i>	
ESTELA R. S. DE OLIVEIRA	210
<i>O DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA</i>	
JOSÉ MONTEIRO	221
<i>SAGRADO PULMÃO DE JESUS: A PARÓDICA REALIZAÇÃO LITERÁRIA DO INFERNO ALEGÓRICO CRISTÃO</i>	
RAPHAEL NOVARESI LEOPOLDO	237

MESA 07. LITERATURA, DISCURSO E HIPERTEXTUALIDADE

<i>DESFIAR MAIS QUE BORDAR: O PERCURSO DE TRANSGRESSÃO DE YARINA</i>	
--	--

GABRIELA C. CARVALHO	251
----------------------------	-----

MESA 08. LITERATURA E CRÍTICA BRASILEIRA

*REFÚGIO DE ONÇA: A ESCRITA SELVAGEM EM “MEU TIO O LAUARETÊ”,
DE GUIMARÃES ROSA*

ANA PAULA PIZZI	266
-----------------------	-----

GUIMARÃES ROSA, BOGOTÁ: “UMA HIPÓTESE IMAGINÁRIA”

BYRON VÉLEZ	274
-------------------	-----

JOÃO GRILO: O ARLEQUIM DE SUASSUNA

ÉGIDE GUARESCHI	291
-----------------------	-----

MESA 09. INFÂNCIA, HQ E EDUCAÇÃO

POLÍTICAS DA IMAGEM EM HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

ALEXANDRE LINCK VARGAS	301
------------------------------	-----

MESA 10. LITERATURA, PERFORMANCE E DRAMATURGIA

O MÁXIMO COM O MÍNIMO: A CENA MINIMALISTA DE SAMUEL BECKETT

FERNANDO MESQUITA DE FARIA	317
----------------------------------	-----

EROTISMO E EXÍLIO NO RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA

MARCOS MENDES	327
---------------------	-----

MESA 11. ESTÉTICA E FILOSOFIA

NÔMADE – PÓS-MODERNO OU INTEMPESTIVO?

GIÓRGIO ZIMANN GISLON	335
-----------------------------	-----

GONÇALO M. TAVARES: ESCRITA, ENSAIO E CORPO ALTERADO

JÚLIA STUDART	348
---------------------	-----

A DANÇA NO MUNDO PERDIDO DE FLAVIO DE CARVALHO

LARISSA DA MATA	360
-----------------------	-----

MESA 12. CRÔNICAS

A VOZ DA ESCRITA: RELAÇÕES ENTRE TEXTO E VOZ NA IRRADIAÇÃO DAS CRÔNICAS DE OSMAR SILVA

BRUNO HENRIQUE NICHÉL 376

BRASILIDADE DE EUCLIDES DA CUNHA, SEGUNDO O JORNAL DE PROVÍNCIA

CAROLINE GONZATTO 387

TRABALHA, E TEIMA, E LIMA, E SOFRE, E SUA!

MARTA EYMAEL GARCIA SCHERER 400

MESA 13. MÚSICA

EUFORIA CIVILIZADA: A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE NA LÍRICA DA BOSSA NOVA

ANDRÉ ROCHA LEITE HAUDENSCHILD 414

MÚSICA POPULAR: A INVENÇÃO E CONTRAVENÇÃO DO BRASIL

GABRIEL VEPPA DE LIMA 428

MESA 14. PERIODISMO CULTURAL

DAS PÁGINAS DA REVISTA ORPHEU AOS PROJETOS LITERÁRIOS DE FERNANDO PESSOA E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

JAIR ZANDONÁ 442

MESA 15. LITERATURA E ARTE ARGENTINAS

A INCOMPLETUDE DO HOMEM NA PERSPECTIVA DO AXOLOTL

ANA CAROLINA CERNICCHIARO 458

FERREIRA, FERRARI: FICÇÕES DO EXÍLIO

ARTUR DE VARGAS GIORGI 472

DESEJO/INVENÇÃO/TRAIÇÃO: O JOGO DE ROBERTO ARLT. UMA RELEITURA DE “EL JUGUETE RABIOSO”

GASTÓN COSENTINO 487

MESA 16. MEMÓRIA E INVENTÁRIO

<i>SAUDADE DO QUANDO: NO TEMPO DAS “MEMÓRIAS INVENTADAS”</i> ADRS A. DE ALMEIDA	499
<i>A ESCRITURA DE UM “COMPILADOR”</i> RAQUEL CARDOSO DE FARIA E CUSTÓDIO	507

MESA 17. LITERATURA E CULTURA AFRICANAS

<i>“NA MINHA CASA TODO MUNDO É BAMBA”: POLIFONIA DIASPÓRICA E ATLÂNTICO NEGRO NA OBRA DE MARTINHO DA VILA (1969 – 2010)</i> EDELU KAWAHALA	522
---	-----

MESA 18. GUERRA E DITADURAS

<i>MÁSCARAS, RECALQUES E MEMÓRIAS DE GUERRA</i> GEORGE FRANÇA	532
<i>ESPIRITUALISMO E MILITÂNCIA NA REVISTA “A ORDEM”</i> LEONARDO D’AVILA DE OLIVEIRA	545

MESA 19. CINEMA E TELEVISÃO

<i>TERRA EM TRANSE E TROPICÁLIA: UM DIÁLOGO ENTRE GLAUBER E CAETANO</i> BRUNA MACHADO FERREIRA	561
<i>RIO DE JANEIRO E PARIS: IMAGENS CINEMATOGRAFÍCAS DA PERIFERIA</i> GIOVANA APARECIDA ZIMERMANN	575

Apresentação

A universidade, ao menos na sua concepção institucionalizada, é um espaço de produção de conhecimento – conhecimento que se nutre da diversidade de perspectivas e propostas teóricas. Uma condição para que o conhecimento aconteça é, precisamente, que o debate tenha lugar, que a divergência se manifeste através de atores que devem entrar em contato para pôr a prova as suas convicções.

Acreditamos que espaços de manifestação da diferença não sejam, hoje, muito favorecidos no interior da universidade e que, muito pelo contrário, as divergências se canalizem por meio de práticas de interdição. Isso leva a uma certa homogeneidade: a proibição do contato com o outro, com o seu potencial de contestação, é quase geral, e não é menos efetiva por não se manifestar de forma explícita. A rejeição instintiva do estranho é materialização de um fenômeno global que, na universidade, faz com que fundamentos teóricos divergentes, muitas vezes se expressem em atitudes de indiferença e de recusa diante de qualquer forma de dissenso. Os efeitos desse fenômeno sobre a qualidade do debate, assim como sobre o conhecimento, escapam da nossa competência e preferimos só apontar que eles existem e estão em plena atividade.

O objetivo deste *I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC* não foi o de solucionar esse conjunto de problemas, mas criar uma instância, só

possível momentaneamente, para que um debate efetivo ocorra em espaços como a universidade. Dessa maneira, optamos por propor um evento o mais aberto possível, em que as temáticas das comunicações fossem os próprios temas de pesquisa dos estudantes do curso. Por isso, descartamos a triagem, chamamos professores de diversas linhas de pesquisa para integrar uma comissão científica, tentamos organizar mesas de discussão heterogêneas, convidamos à participação todos os docentes e discentes. Isso tudo, entretanto, conscientes de termos posições e preferências próprias e optando por algumas decisões, parcerias e escolhas, muito debatidas entre nós.

Cremos que, no futuro, teremos que pensar a continuação deste seminário não mais como um “seminário de alunos”, mas como um “seminário de estudantes”, isto é, de pessoas não mais caracterizadas pela ausência de uma luz que vão adquirir numa instância institucionalizada, senão como sujeitos que buscam ativamente algo que não é senão caminho: o conhecimento, o saber, isso que só existe enquanto se faz, e enquanto se disputa. O fato de nosso evento estar construído ao redor da pesquisa deve querer dizer que o que nos caracteriza não é a falta, mas a vontade. Se isso é o mesmo que produtividade, se entramos realmente na academia para dar vazão a esse desejo, são questões que devem ser amplamente colocadas e discutidas.

Esperamos que o *I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura*, assim como a atuação da Representação Discente (Dissenso) que o promoveu como sua

atividade final, tenham contribuído para dar lugar a essas questões.

Queremos agradecer a todos pela participação e agradecer também o apoio dos alunos Gastón Cosentino, Bruna Machado, Luz Adriana Sánchez, Maiara Knihš e Fernando Floriani Petry.

Somos gratos pela colaboração docente, da professora Tânia Ramos, em um primeiro momento, e dos professores Claudio Cruz, Sérgio Medeiros e Carlos Eduardo Capela, que formaram a Comissão Científica, auxiliando-nos no planejamento do Seminário e orientando-nos a tomar atitudes que nem sempre a nossa pouca experiência nos permitia perceber como necessárias. Estimamos, além disso, o respeito que manifestaram diante das nossas escolhas, mesmo quando não havia pleno consentimento de posições entre as partes.

Agradecemos a presença e a colaboração da Pró-Reitora Prof^a Maria Lúcia de Barros Camargo e da coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, a Professora Susana Scramim. Também à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e à Diretoria do Centro de Comunicação e Expressão pelo suporte logístico e material. Somos gratos, igualmente, ao professor Raúl Antelo, por ter aceitado o nosso convite para a abertura, e ao Professor Luiz Costa Lima, que acolheu o nosso pedido gentilmente e fez a conferência de encerramento.

É com grande satisfação que apresentamos os Anais do Seminário, em formato eletrônico. Dos 72 trabalhos integrantes da programação e apresentados no evento, foram

recebidas 42 comunicações para publicação nestes anais. Todos os textos foram elaborados segundo os fundamentos e preferências dos seus autores e, portanto, os conteúdos são de sua inteira responsabilidade.

A Comissão Organizadora

Organização

Comissão Científica:

Prof. Dr. Claudio Cruz
Prof. Dr. Carlos Eduardo S. Capela
Prof. Dr. Sérgio Medeiros

Comissão Organizadora:

Ana Carolina Cernicchiaro
Ana Lúcia Matiello
Ana Paula Pizzi
Byron Velez
Elisa Helena Tonon
Larissa Costa da Mata
Laíse Ribas Bastos

Conferência de Abertura

A PESQUISA COMO DESEJO DE VAZIO

RAUL ANTELO

Resumo

É sabido que a pesquisa desenvolveu-se, em grande parte, graças ao direito romano, esse veículo do princípio técnico de governabilidade, com que a verdade se separou da falsidade, criando um teatro de metamorfoses imperiais que atravessou várias culturas, de modo tal que se o direito romano sobreviveu até nós, foi fundamentalmente, graças à sua aliança com uma noção imperial de poder, uma Igreja, que implicou o afastamento da magia, o combate ao judaísmo ou, em poucas palavras, uma rígida delimitação em torno da fé e do saber. A pesquisa, em nossa tradição acadêmica, altamente pragmática, torna-se, assim, uma mera variável de ajuste, é o que sobra das aulas, das orientações, do funcionalismo. Mas, ao mesmo tempo, todos os professores se definem como pesquisadores, para além de produtividades ou competências, dedicações ou habilidades. O sistema, por sua vez, tende a universalizar, e consequentemente a homogeneizar, nunca a singularizar. A política — a política de ascensão funcional, a política de bolsas, a política científica — nada mais é, então, do que uma autogestão da ecotécnica, em que a autonomia já não dispõe das formas tradicionais da política: não há soberania auto-fundadora (não há nada para ser fundado e talvez nem mesmo haja muito para ser tombado); não há discussão sobre a justiça da *polis* acadêmica (porque já não há *polis* nem mesmo *politesse*, só polícia e, mesmo assim, só para cuidar dos homens-livres). Nem vida como forma-de-vida, nem política como forma-de-coexistência regulam já a ecotécnica do sistema. No entanto, o não-saber de Bataille, mas também a transferência lacaniana propõem-se, porém, “comme vide, comme appel du vide au centre du savoir” (Seminário 8). Pode ser um ponto de partida para repensar *da capo* a pesquisa na Universidade.

Abstract:

It is known that research had developed, mostly, due to Roman law, as a means to the technical principal of governability, which separated truth from falseness, creating a theatre of imperial metamorphosis which has crossed many cultures. As a consequence, Roman law has survived until nowadays essentially due to its alliance with an imperial notion of power, with a Church, which implicates a separation from magic, a combat against Judaism or, in short, a strict delimitation surrounding faith and knowledge. Research is highly pragmatic in our academic tradition, becoming a mere variable of adaptation, which is what remains from classes, from academic

supervision, from functionalism. However, every professor defines himself or herself as researcher, despite their distinct productivity or competence, dedication or abilities. In turn, the system has a tendency to universalize and, as a consequence, to turn academy a homogeneous whole instead of respecting its singularities. In addition, politics – politics of functional ascension, politics of fellowships, scientific politics – is nothing else than a self-management of ecotechnic, in which autonomy has no longer the traditional means of politics. Thus, there is no self-foundational sovereignty (since there is nothing to be founded any more, perhaps even not much to fall down); there is no debate on justice of academic *polis* (since there is no *polis*, neither *politese*, only police to look after the free man). Neither there is life as a form-of-life, neither politics as a way of co-existence regulates the system ecotechnic. Nevertheless, Bataille's *non-savoir*, and also lacanian transference, intend to be, though, "comme vide, comme appel du vide au centre du savoir" (Seminar VIII). These considerations may be a starting point to think *da capo* research at University.

Le desir est un exil, le desir est un desert
qui traverse le corps sans organes, et
nous fait passer d'une de ses faces a
l'autre. Jamais un exil individuel, jamais
un desert personnel (DELEUZE,
GUATTARI, 1972-73, p. 452).

Esta intervenção poderia se inscrever como uma reflexão de caráter ético, na medida em que toda reflexão sobre a ética é uma reflexão sobre o desejo. Dizem Deleuze & Guattari que todo desejo é um deserto, quer dizer, todo deserto é um vazio, daí que o desejo seja um vazio ou, com maior precisão, ele nasça de um vazio como desejo de um vazio. Se aceitamos este *parti pris*, talvez seja mais fácil acompanhar-me no que segue, que será um diagnóstico da comunidade à qual todos pertencemos, aqueles que estudamos a Literatura no curso de Pós-Graduação da UFSC, tanto como profissionais quanto como candidatos a um título superior, porque

não poderá haver uma reflexão ética sem uma reflexão acerca da comunidade onde essa ética circula.

A primeira questão que caberia colocar aqui, portanto, é que, quando falamos da área de estudos de Literatura não falamos de uma área homogênea porque a cisão constitui a comunidade — toda comunidade — e a define como uma comunidade enfrentada, uma comunidade afrontada (como diria Jean-Luc Nancy, *affrontée*), uma comunidade confrontada consigo mesma, em dispersão atuante. Não apenas, em nosso caso, cisão entre Literatura e Linguagem, senão entre as diversas Literaturas entre si, entre Literatura e Humanidades, em sentido amplo, e entre leituras pautadas por tradições divergentes, no interior de um mesmo campo. O confronto pertence essencialmente à comunidade acadêmica. Trata-se de um impossível: ver, objetivar-se, examinar-se como um todo homogêneo; mas, ao mesmo tempo, trata-se também de opor-se, de vir perante nós mesmos para desafiar-nos e testar-nos enquanto criadores, para dividir-nos, em nosso ser, com uma separação que, paradoxalmente é, coincidentemente, a autêntica condição desse ser comum (NANCY, 2001 a, p. 51). Como pertencer com diferença, eis a questão.

Como a universalidade não é um pressuposto estático, e não é mesmo um *a priori* dado, ela deveria ser entendida, entretanto, como um processo que nos exige, antes de mais nada, emancipar-nos da essência, desamarrar-nos de vínculos tradicionais, corriqueiros, testados. É essa a liberdade de pesquisa, uma liberdade de existência, mas, em última análise, também de êxtase, se por êxtase entendemos um ir para além de si mesmo. Daí que o próprio Nancy nos diga que, nesses casos, a ontologia deve se tornar uma eleuterologia (NANCY, 1988, p. 24), um saber que contém a liberdade, porém, sob leis muito precisas, leis ético-práticas. Surgem daí as questões específicas. Cabe, por exemplo, participar de um encontro de pares apenas de forma ativa, indo expor e retirando-se logo em seguida, sem se

interessar por aquilo que dizem os outros, nem digo os estudantes, mas os próprios colegas? Não é apenas uma questão de etiqueta acadêmica. Há muito mais implicado nesse ato. Há ainda formas válidas de compartilhamento da experiência, de alguma universalidade entre nós, para além da mediação quantitativa do currículo Lattes? Mas, dada a necessidade de leis muito precisas, de caráter ético-prático, para a existência do comunitário, como adotá-las ou como acatá-las se o horizonte do comum é cada vez mais esquivo ou elusivo entre nós?

Mesmo com todas as dificuldades do caso, há algo, porém, que não deveria ser esquecido: que aquilo que está para ser feito, o que se pesquisa como ato de *per quaere*, não se situa nunca no registro de uma *poiesis*, como uma obra cujo esquema já estaria previamente traçado, mas no registro de uma *praxis*, que, de relevante, só produz mesmo, retrospectivamente, seu próprio agente (IDEM, *ibidem*, p. 38).

É claro que pensarmos a comunidade acadêmica a partir da emancipação, processo que dissolve os laços tradicionais do sistema, é algo problemático e inquietante, porque, ao liberar o sujeito de vínculos comuns, herdados, nossa prática de pesquisa emancipa-nos, a rigor, conseqüentemente, de toda determinação e de toda noção de destinação já dada, sem que, paralelamente, a própria emancipação forneça a si própria um horizonte cabal de sentido, uma vez que não há nada que, podendo ser tomado como destino ou como fim do trabalho, garantisse, de *per se*, a emancipação. Uma vez emancipado, o estudioso universitário é como um escravo liberto para quem, à diferença do escravo do mundo, não existe espaço algum que possa ser identificado como o espaço específico para o exercício dessa sua liberdade, a liberdade de pesquisa e criação que ele reivindica (NANCY, 2001 b, p. 128). E isto por um motivo relativamente simples. No Ocidente, o espírito científico desenvolveu-se, em grande parte, graças ao direito romano, esse veículo do princípio

técnico de governabilidade, com que a verdade se separou da falsidade. *Simpliciter et pure factum ipsum*.

Vejam os essa questão. Um duro adversário da hegemonia da Teoria Crítica na Universidade, o filósofo alemão Peter Sloterdijk, tem argumentado que a Europa mantém-se em movimento ainda hoje ao preço de reivindicar, reencenar e transformar o Império que havia antes dela e, assim sendo, ela é basicamente um teatro de metamorfoses imperiais que perpassa sucessivamente várias culturas, muitas das quais declararam, sem pudor, a crença de serem as escolhidas para reeditarem as idéias romanas de dominação mundial (SLOTERDIJK, 2002). De modo que se o direito romano sobreviveu até nós, foi, fundamentalmente, graças à sua aliança com uma noção imperial de poder, de Igreja — o poder dos *clercs*, dos intelectuais— que implicou o afastamento da magia, o combate contra o judaísmo, em especial contra a mística judaica que, mais tarde, deslocou-se em relação ao Islã, ou seja, fundamentou-se em torno às controvérsias ocidentais acerca da fé e do saber. Daí vem, entre outras, a separação entre corpo e espírito. Pergunto: é ainda possível, por exemplo, o estudo da imagem — da fotografia, do cinema, que vem ocupando espaço cada vez mais crescente em nossas faculdades — tão somente como um dado ecotécnico, dissociado dessa genealogia que lhe é constituinte?

Na última seleção de solicitações de financiamento para eventos do Rio de Janeiro, a metade dos pedidos apresentados ao CNPq, no início de 2011, era da área de clássicas, dado que, ao menos a mim, causa espanto. Não tenho nada contra as línguas clássicas. Sou de uma geração que estudou 9 cursos de latim e cinco de grego, antes de começar a lidar com a filologia germânico-ibérica, dominante antes do estruturalismo, e herdeira, toda ela da *Idade Média latina*, como declarava o livro de Curtius. Mas, pergunto, são nossas pesquisas de culturas clássicas conscientes dessa herança comum de direito romano e cristianismo? Pode ainda o Estado

(através da CAPES, o CNPq, as fundações estaduais) ser solicitado, sem consequências epistemológicas, como fiador de um índice etnocêntrico de civilização?

Cabe lembrar, a esse respeito, o que o jurista e psicanalista francês Pierre Legendre desenvolveu, em 2007, em sua palestra *A cicatriz (La Balafre. À la jeunesse désireuse... Discours à des jeunes étudiants sur la science et l'ignorance*, Paris, Mille et une nuits, 2007), idéias muito pertinentes a esse respeito. Ele adota, por sinal, uma idéia literária, de Borges, a de “A forma da espada”, mas parte também da parábola de Stevenson em *Dr. Jeckyll e Mr. Hyde* e até mesmo de um escritor japonês como Tanizaki, na *História de Tomoda e Matsunaga*. “Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo”— diz, no início, o conto de Borges (BORGES, Jorge Luis, 1974). A narrativa, mesclada, em inglês, espanhol e português e organizada como se fosse vista por alguém traído, é na verdade a história de um traidor: “yo soy los otros”. E a cicatriz é uma mera marca, uma inscrição cuja sobrevivência “me afrenta”, tal como a comunidade, segundo Nancy. Tal o uso da metáfora por parte de Legendre. Nosso presente, a situação cindida da nossa comunidade, talvez se expliquem então mais cabalmente se levamos em consideração, junto com ele, que

Para el laicismo positivista occidental, el Estado no posee ningún espíritu de tipo animista, como el Tótem, animal o planta, al que se atribuye una voluntad productora de normas. En la práctica, el Estado se ha despegado incluso del juramento de fidelidad a una tradición sagrada¹ para alcanzar ahora otro tipo de existencia, la de un *objeto institucional de serie en la nueva Naturaleza engendrada*

¹ Ver, a esse respeito, AGAMBEN, Giorgio – *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del juramento*. Bari, Laterza, 2008.

por la tecno-ciencia-economía: para la civilización del Management generalizado, el Estado habría abandonado la zona oscura del mito (en este caso, del mito genealógico de proveniencia cristiana) y habría entrado definitivamente en un universo de transparencia que lo haría tributario de saberes desprovistos de religiosidad (saberes correspondientes a la objetividad gestonaria). Para discernir ahora el principio estatal en cuanto indicador político-religioso de la modernidad europea y como instrumento institucional estratégico del Occidente expansionista, tendremos que *volver a examinar el concepto de Estado*, no desde un ángulo operativo necesariamente estrecho, sino en continuidad con las puntualizaciones que preceden, es decir, *como producto derivado de un libreto fundacional:* el judeo-romano-cristiano (LEGENDRE, 2008, p. 66-67).

Como V. devem estar lembrados, ao desenvolver suas considerações acerca do método, Giorgio Agamben associa a arqueologia de Foucault, a genealogia de Nietzsche, a desconstrução de Derrida ou a teoria da imagem dialética de Benjamin à lógica da *signatura*, ou seja, o timbre ou sinete, esclarecendo que a signatura teológica atua como uma sorte de astucioso *trompe l'oeil*, como esse que revela Vincent Moon ao narrar a origem de sua cicatriz. A secularização do mundo acaba se tornando, graças a essa enganosa inscrição, uma contra-senha de sua inclusão na *oikonomia* divina (AGAMBEN, 2007, p. 16). Ora, isso nos leva a concluir que o horizonte da comunidade, até mesmo o da comunidade acadêmica, foi também gradativa e imperceptivelmente substituído pelo *management* e a *efficiency*, porque “yo soy los otros”. Senão, reparemos que o conceito de *management* ,

aquilo que Legendre chama também de *Dominium mundi*, conota antigas palavras latinas que chegaram ao inglês através do francês: *masnage*, *mesnage*, significando o que hoje diríamos *maisonnée*, conjunto de pessoas que vivem sob o mesmo teto. O *management*, portanto, faz referência à família, ao *domus*, e o *management*, nesse caso, seria outro nome da domesticação. Qual é a conclusão que Legendre tira desse processo?

En primer lugar, para acceder a los repliegues de la civilización occidental es necesario estudiar la protohistoria del Estado y del derecho, indisociable tanto de las prácticas teocráticas ejercidas en Europa como del pensamiento desarrollado por los comentaristas medievales, designados con el término genérico de “glosadores” (autores de un equivalente cristiano del Talmud). Después, hay que tomar nota, en la época llamada Tiempos Modernos, del proceso de diversificación del conjunto, repartido ahora en subconjuntos nacionales productores del regímenes jurídicos más o menos compatibles entre sí y que, aun perteneciendo a la misma cepa, reflejan los grandes fenómenos genealógicos de Europa. Por último, tras haber hecho su entrada el Management, la tecno-ciencia-economía viene a suplantar a los ideales políticos y a imponer un hiper-discurso globalizador, una suerte de sintetizador normativo negador de las divergencias culturales pero dominado, en la vertiente jurídica, por un economicismo anglosajón ligado al espíritu del *Common Law*. Preso en la red de una tradición que no es la suya, pero enganchado todavía a representaciones no criticadas (notoriamente, el viejo odio a la juridicidad medieval), el sistema institucional francés intenta manifiestamente

alinearse, antes que afrontar su propia historicidad (LEGENDRE, 2008, p. 79-80).

Afrontar, fazer face, deparar-se com algo e assumi-lo como próprio. Porém, na medida em que a pesquisa, o *per quaere*, não se presta a nenhuma determinação externa, a nenhuma atribuição de propriedade (NANCY, 2001, p. 129), e como também, por outro lado, insere-se num universo de *management* que não deixa de afetar a nossa família das Letras, mesmo entre nós, seu atual processo é idêntico ao *désœuvrement* da comunidade, uma comunidade emancipada da essência, do produto, do fim, da origem, da obra, ou seja, inoperante, no que isto tem de neutralidade ativa (momento da contemplação: do *cum templum*, do traçado de um corte, um talho, uma cicatriz que, embora individual, é coletivamente carregada, porque faz parte da instituição acadêmica). Mas inoperante também no que o conceito conota de neutralidade passiva ou indolente (estratégia de separação dos objetos do culto, que não pode mais imaginar um retorno comunitário para essa ação). Uma série de questões práticas traduz esse processo. Determinadas áreas de saber sofrem expansão inflacionária, ao passo que outras definham sem reação. Não existe, por exemplo, no país, uma Associação de Literatura Brasileira para a qual conceitos como soberania, autonomia, exceção não fossem meras abstrações. Já a ABRALIC tem hoje, recadastrados, 1125 sócios. Temos, por acaso, 1125 comparatistas no Brasil? Editam-se 1125 ensaios comparatistas de fôlego, em revistas especializadas? É um dado paradoxal. Mais um. É necessário que um Estado de não mais de 5 milhões de habitantes, como Santa Catarina, tenha quase 200

estudantes de pós-graduação em Letras?² O Estado de São Paulo tem 41 milhões de habitantes e sua capital, São Paulo, a sexta cidade do planeta, tem quase a metade disso. Em compensação, nenhum dos cursos de pós-graduação da USP, o de Teoria Literária ou o de Literatura Brasileira, que cobririam a área de atuação do nosso, tem mais de 100 alunos cada. Mesmo com os relativamente baixos números de conclusão do programa de Literatura na UFSC, ou talvez por isso mesmo, sempre me questiono acerca da destinação efetiva desses jovens pesquisadores maciçamente recrutados. Haverá instituições para absorvê-los ou seu cotidiano será só frustração, entregues que estão à mais cruel disputa canibal por um posto ao sol?

Constata-se, em suma, que essa emancipação da tradição, como vemos, não facilita, necessariamente, as coisas porque, embora, graças a Derrida, a Agamben ou a Jean-Luc Nancy, possamos compreender que a comunidade ficou inoperante, ela continua presente e determinante a toda hora, em cada um de nossos atos institucionais.

Jean-Luc Nancy, consciente do paradoxo, foi substituindo, ao longo do tempo, o primitivo conceito de comunidade por outros conceitos: ‘ser-junto’, ‘ser-em-comum’, ‘ser-com’. Mas é bom destacar, porém, que esse movimento enfatiza prioritariamente uma necessidade de saída aos impasses do moderno e do funcional. O que seria para nós, na Universidade de massas, *ser-com*? Sairmos da extaticidade da pesquisa fundacional, essa que outrora se fazia em

² Dados da UFSC. Alunos de Doutorado: 100; Mestrado: 77; Teses defendidas em 2009 = 17; Dissertações defendidas em 2009 = 24.

Departamentos, com catedráticos que eram a fonte última de racionalidade, e auxiliados por aplicados assistentes, que se subordinavam à palavra do Mestre. Passaríamos agora, no entanto, a fazer parte de uma comunidade acéfala, a de sermos pesquisadores de Letras, ora através da fusão dos antigos Departamentos, ora através da profusão de núcleos, às vezes tão unipessoais quanto os carros retidos num congestionamento urbano. Um carro, um cidadão. Um núcleo, um pesquisador. Em suma, passamos, na atual Universidade, do *ex-* ao *co-*, porém, com uma poderosa ressalva, a de que nada existe *com* alguma coisa se ela não existe também e previamente *ex nihilo* (NANCY, 2002, p. 99). Por isso, uma das coisas mais difíceis de afiançar na Universidade hoje em dia é uma ética do ser-em-comum, uma ética do *comunismo*, se entendemos por comunismo um projeto ontológico, uma ontologia da comunidade, muito mais do que um regime político, uma ideologia. Faz sentido, por exemplo, financiar um ano de permanência, obviamente em Paris, para uma pesquisa hermenêutica sobre, suponhamos, o conto regionalista? Faz sentido usar a tecnociência contemporânea para ler textos literários com as mesmas hipóteses ecdóticas historicistas ou autonomistas da época da guerra? Fazem sentido pesquisas não exaustivas, que se limitam à bibliografia acessível em livro, no próprio idioma, isto é, defasadas 20 ou 30 anos do debate internacional, se é que, porventura, existe o tal debate? Fazem ainda sentido esquemas x em y? Sendo x um gênero ou uma corrente de pensamento dada e sendo y um autor ou uma obra específica. São esquemas que se inclinam muito mais à fábula do que à ficção. Faz sentido ainda tudo isso?

Em *La communauté désoeuvrée*, ao falar do ser-em-comum, Nancy diz que ele é o mais difícil de profetizar, de prever, de planejar. Nós somos pesquisadores. Compartilhamos sermos pesquisadores. Mas o ser não é alguma coisa que possuiríamos todos em comum. O sermos pesquisadores não se diferencia da existência singular de cada um de nós. Sermos pesquisadores não é, portanto, algo que se possui em comum, mas algo que somos em comum, porque “o ser é em comum”. É algo aparentemente trivial, mas, ao mesmo tempo, é algo ignorado pela comunidade universitária (NANCY, 1990, p. 201). A pesquisa, em muitas das nossas Instituições, em nossa tradição acadêmica mesmo, é uma variável de ajuste, é o que sobra das aulas, das orientações, do funcionalismo. Mas, ao mesmo tempo, todos nós somos pesquisadores, para além de produtividades ou competências, dedicações ou habilidades. O sistema tende a universalizar, e conseqüentemente a homogeneizar, nunca a singularizar. Ignora o *omnes et singulatim*. Faz pouco caso do um-por-um.

Nesse sentido, diria que o diagnóstico de nossa situação cai, sem dúvida, na esfera da “biopolítica”. Nossa vida, enquanto forma-de-vida, fundamenta-se na *zoé*, na vida mais essencial possível, mas esta já se tornou irreversivelmente *techné*. A política — a política de ascensão funcional, a política de bolsas, a política científica — nada mais é então do que a autogestão da ecotécnica. Uma forma de autonomia que já não dispõe das formas tradicionais da política, mas se cumpre por “força-de-lei”. Jacques Derrida, analisando o conceito de “força-de-lei”, diz que esse conceito nos remete à letra, porque

no hay derecho que no implique *en él mismo, a priori, en la estructura analítica de su concepto*, la posibilidad de ser ‘enforced’, aplicado por la fuerza. Kant lo recuerda desde la *Introducción a la doctrina del derecho* (...). Hay ciertamente leyes que no se aplican, pero no hay ley sin aplicabilidad, y no hay aplicabilidad, o *enforceability* de la ley, sin fuerza, sea ésta directa o no, física o simbólica, exterior o interior, brutal o sutilmente discursiva –o incluso hermenéutica-, coercitiva o regulativa, etc. ¿Cómo distinguir entre, de una parte, esta fuerza de la ley, esta ‘fuerza de ley’ como se dice tanto en francés como en inglés, creo, y de otra, la violencia que se juzga siempre injusta? ¿Qué diferencia existe entre, *de una parte*, la fuerza que puede ser justa, en todo caso legítima (no solamente el instrumento al servicio del derecho, sino el ejercicio y el cumplimiento mismos, la esencia del derecho) y, *de otra parte*, la violencia que se juzga siempre injusta? ¿Qué es una fuerza justa o una fuerza no violenta?

Derrida enfatiza assim o caráter diferencial da força. Em muitos de seus textos, como já no pioneiro “Força e significação”,

se trata siempre de la fuerza diferencial, de la diferencia como diferencia de fuerza, de la fuerza como diferencia (...) o fuerza de diferencia (la diferencia es una fuerza diferida-difiriente); se trata siempre de la relación entre la fuerza y la forma, entre la fuerza y la significación; se trata siempre de fuerza ‘performativa’, fuerza ilocucionaria o perlocucionaria, de fuerza persuasiva y de retórica, de afirmación de la firma, pero también y sobre todo de todas las situaciones

paradójicas en las que la mayor fuerza y la mayor debilidad se intercambian extrañamente. Y esto es toda la historia—conclui, porque—los discursos sobre la doble afirmación, sobre el don más allá del intercambio y de la distribución, sobre lo indecible, lo inconmensurable y lo incalculable, sobre la singularidad, la diferencia y la heterogeneidad, son también discursos al menos oblicuos sobre la justicia (DERRIDA, 1997, p. 15-20).

Não há, portanto, no marco da Universidade atual, soberania auto-fundadora (não há nada para ser fundado e talvez nem haja muito para ser tombado, com inocente ilusão cristalizadora), não há discussão sobre a justiça da *polis* acadêmica (porque já não há *polis* nem mesmo *politesse*, só polícia e exclusivamente para os homens-livres, em próprio benefício—não assim para os alunos, que devem comparecer obrigatoriamente às palestras, por exemplo, para completarem currículo, comparecimento desnecessário para os senhores-professores). Nem vida como forma-de-vida, nem política como forma-de-coexistência regulam já a ecotécnica do sistema (NANCY, 2002, p. 137).

Atravessamos, portanto, um momento claramente pós-fundacional. As descrições de nosso objeto de estudo e de reflexão já não o colocam como valor super-estrutural, determinado pela acumulação material e o desenvolvimento das forças produtivas. Nem mesmo a abordagem histórica pode hoje, em sã consciência, ver a literatura como um processo meramente racional, cujo antagonismo teria sido, senão eliminado, certamente adiado, diferido, até o momento mesmo de sua realização teleológica final. Nem as contradições históricas, nem as oposições reais dão conta da contrariedade

insubstituível que alimenta o antagonismo do presente, por uma razão muito simples, porque o antagonismo atual não é fruto de relações objetivas, mas decorre de relações que exibem limites precisos na constituição de toda e qualquer objetividade.

Clarice Lispector é, talvez, na literatura brasileira, o exemplo mais eloquente dessa prática. E não apenas como escritora, mas também como teórica. Quando, por exemplo, discrimina sua ficção da de Guimarães Rosa pelo fato deste proferir “sentenças” que dizem, a seu ver, “a mesma coisa” que, muito antes, exprimira sua própria escrita, Clarice manifesta uma decidida e muito consciente busca do objeto não-racional. Não está sozinha. Há todo um percurso, na arte de vanguarda, nesse mesmo sentido. Baste lembrar que, em 1927, quando Malevich publica *Die gegenstandlose Welt*, o mundo sem objetos, buscava também palavras fulminantes, para afugentar o símbolo da página em branco, da tela, do deserto, e para ver, no “quadrado morto”, o amado retrato da “realidade”. Malevich, contudo, soube captar, nietzscheanamente, que o artista é um homem sem conteúdo, cuja identidade consiste tão somente na perpétua emergência do nada da expressão (AGAMBEN, 2005, p. 92), e aí onde Nietzsche ainda esperava um salvador, um Zaratustra, Malevich põe apenas um quadrado branco e o super-homem se torna, assim, *die gegenstandlose Weiss*, um branco desvinculado de qualquer referência ao objeto³, um gesto, nada

³ “Grito, luego soy. Pero si nadie se vuelve deajo instantáneamente de ser; mi grito no ha sido escuchado. Pues grito con el fin de comunicarme. Entonces, cada vez doy más alaridos y si todavía nadie se da vuelta, terminaré por callarme. ¿Me resignaría a no comunicarme? A la larga sí, pues será

além de um grito⁴. Através, posteriormente, de Alexander Kojève, essa peculiar compreensão das relações de objeto encontraria uma conceituação superior na teoria do objeto a de Jacques Lacan, com a qual o psicanalista, aluno por sinal de Kojève, tentava materializar os três registros do inconsciente e aludir assim à esfera do Real, algo que a cultura quer sempre resolver, dissolver, definitivamente, no plano simbólico, mesmo quando o Real esteja muito longe disto, porque é de sua natureza ser impossível de não se escrever. O objeto a é o esquema do desejo, um paradigma, e o que é um esquema, um paradigma, senão uma forma informe, e em última instância, uma forma vazia?

É conhecido o interesse de Clarice Lispector pela obra de Paul Klee, cujo *Angelus Novus* estimulara as teses benjaminianas sobre a história. Em 1964, 1967, 1972, Clarice aborda a obra do artista alemão⁵. Antes disso, porém, um

necesario que me dé cuenta de que no soy escuchado, que grito en el vacío. Al regresar el eco, tomo conciencia de mis límites. Ahogo mis gritos y se transforman en mí mismo. Lo que tenían de excesivo se ha borrado en el silencio. Una tensión subsiste sin embargo, un grito virtual que al retumbar en el fondo de mí mismo se multiplica, eco de mis gritos inauditos. Mediante esa multiplicación interior nace el canto, que puede ser semejante a las risas o a las lágrimas, que puede ser danza o música. Al regresar, el grito se ha vuelto medida por efecto de la moderación, por un control que lo canaliza. El brote instantáneo se transforma en duración. Grito, luego soy; canto, luego gobierno” (SEUPHOR, 1965, p. 259). É de Seuphor, como é sabido, a epígrafe de *Água viva*.

⁴ Um dos títulos alternativos de *A hora da estrela* é “O direito ao grito”.

⁵ LISPECTOR, 1964, p.135-6; IDEM, “Medo da libertação” In: *A Descoberta do Mundo*, 1984, p. 296-7, onde resgata uma crônica de 31 de maio de 1967 que analisa *Paysage aux oiseaux jaunes*, a mesma tela analisada em *Fundo de gaveta*; IDEM, 22 jul 1972.

sofisticado escritor nascido na Argentina, mas com boa parte de sua produção desenvolvida na Itália, onde traduziu à língua do país escritores como Shakespeare e Beckett, tramando sólida relação intelectual também com o que havia de mais experimental na cena italiana dos anos 60-70, gente já reconhecida como Pasolini, ou ainda emergente, como Giorgio Agamben, também resgataria, em Klee, o estímulo para pensar o trabalho artístico e teórico *da capo*. Em 1958, com efeito, Juan Rodolfo Wilcock escreve:

El tratado de Paul Klee [de 1924 sobre a arte moderna] establece con cierta claridad la diferencia entre los diversos grados u órdenes de realidad, y defiende el derecho, que asiste a todo artista, de crearse su propio orden de realidad, reconociendo sin embargo que en esa tarea de creación el artista debe atenerse a determinadas reglas, implícitas en el orden natural, y que el esfuerzo individual no es suficiente, ya que la fuente última del poder creador y reformador radica en la sociedad. Y eso es lo que a menudo le falta al artista moderno: *Uns traegt kein Volk*, no nos sostiene un pueblo; de allí su aislamiento espiritual, su frecuente oscuridad. (...) Si yo hubiera querido presentar al hombre “tal como es”, habría tenido entonces que utilizar una confusión de líneas tan desconcertante, que ya no se podría hablar siquiera de pura representación elemental. El resultado habría sido una vaguedad fuera de toda posibilidad de reconocimiento. Y de todos modos, no deseo representar al hombre tal como es, sino solamente como podría ser. Y así he podido llegar a una feliz asociación entre mi visión del mundo (*Weltanschauung*) y al pura técnica del dibujo. Y lo mismo ocurre en todo el campo del

empleo de los medios formales: en toda cosa, aun en los colores, hay que evitar cualquier rastro de vaguedad. Eso es por lo tanto lo que suele llamarse el colorido falso de la pintura moderna”.

En otro párrafo observa: “Presuntuoso es el artista que no sigue su camino hasta el final. Elegidos en cambio son aquellos artistas que penetran en la región secreta donde la fuerza primitiva nutre toda evolución. Allí, donde la central de energía del tiempo y del espacio enteros – llámese cerebro o corazón de la creación – activa todas las funciones, allí, ¿cuál es el artista que no anhela morar? En el seno de la naturaleza, en el manantial de la creación, donde se esconde la llave secreta de todo. Pero no cualquiera puede entrar. Cada uno debería seguir el camino que le señala el impulso de su propio corazón. Así, en su época, los impresionistas – nuestros contrarios de ayer – tenían un perfecto derecho de demorarse dentro del matorral revuelto de la visión cotidiana. Pero nuestro corazón estremecido nos impulsa más abajo aún, nos impulsa a descender hasta el manantial del todo. Lo que surge de ese manantial, llámese como uno quiera, sueño, idea o fantasía, debe ser considerado seriamente sólo si se une con los medios creativos adecuados para formar una obra de arte. En ese caso las curiosidades se vuelven realidades, realidades de arte que contribuyen a elevar la vida por encima de su mediocridad. Porque no solamente agregan, en cierta medida, más espíritu a lo visto, sino que además vuelven visibles las visiones secretas.

Iluminatoria es su exposición de los motivos que impulsan al artista moderno a lo que a veces se llama una “deformación arbitraria” de las formas naturales: “Ante todo, él no otorga una importancia tan intensa a la forma natural, como se la otorgan los críticos realistas, porque

para él esas formas finales no constituyen la materia real del proceso de la creación natural. Porque atribuye más valor a los poderes que intervienen en la formación, que a las formas finales en sí. Él es, quizá involuntariamente, un filósofo, y si no piensa como los optimistas que éste es el mejor de los mundos posibles, no lo considera tan malo que sea inadecuado para servir de modelo, sin embargo dice: “Bajo su forma presente, no es el único mundo posible”. Así contempla con ojo penetrante las formas acabadas que la naturaleza le coloca delante. Cuanto más hondo llega su mirada, tanto más fácilmente puede extenderse ésta del presente al pasado, tanto más profundamente se siente impresionado por la imagen esencial y única de la creación, como Génesis, más bien que por la imagen de la naturaleza, el producto acabado. Entonces se permite pensar que el proceso de la creación difícilmente puede considerarse completo hoy día, y vislumbra el acto de la creación del mundo, extendiéndose del pasado al porvenir. ¡Génesis eterno! Y va más allá todavía. Dice, pensando en la vida que lo rodea: este mundo, en alguna época, tuvo otro aspecto, y en el porvenir volverá a tener otro distinto. Entonces, dirigiendo el vuelo al infinito, piensa: es muy probable que, en otras estrellas, la creación haya producido un resultado completamente distinto. Esta movilidad del pensamiento en el proceso de la creación natural es muy buen ejercicio para la labor creadora. Posee el poder de mover fundamentalmente al artista, y como el artista es de por sí movable, se puede confiar en que mantendrá la libertad de desarrollo de sus propios métodos creativos. En consecuencia, hay que perdonarlo cuando considera el estado presente de las apariencias externas, dentro de su propio mundo particular, como algo accidentalmente fijo en el tiempo y el espacio.

Y como algo totalmente inadecuado, en comparación con su visión penetrante y su intensa profundidad de sentimiento” (WILCOCK, 30 mar. 1958).

A questão da pesquisa, na Universidade, deveria ser pensada então em parâmetro semelhante ao que Wilcock ou Clarice desenham para a arte contemporânea. Deveríamos nos pautar pela impossibilidade de construir uma fórmula de saber que testemunhe a falta no simbólico e, portanto, essa posição de não-saber deveria nos propor, estrategicamente, instalar um excesso que, por sua vez, introduza a própria falta *no* simbólico. Se não há fórmula de saber, o não-saber consiste apenas numa aventura aleatória que não se reduz à soma de dois termos complementares, sujeito e objeto de saber, porque o suplemento nomeia, a rigor, a impossibilidade de considerar ambas as instâncias como unidade coesa e impede até mesmo considerar nenhum dos dois como um. O não-saber é antitético aos grupos, porque ele descansa numa interseção que é a própria diferença que viria a ser teorizada por Derrida ou que, como explica a crítica cultural norte-americana Joan Copjec, já não dispõe da função universalizante do eu ideal, que une os membros de uma comunidade numa relação de equivalência. Agora, em tempos do ideal do eu, o que se universaliza é o objeto de pesquisa como objeto amado (COPJEC, 2006, p. 94). Na explicação de Ernesto Laclau, a posição de Copjec

rechaza la noción usual de sublimación, según la cual ella implicaría un cambio *de* objeto e insiste en la formulación lacaniana por la que la sublimación implicaría un cambio *en* el objeto. Este punto es decisivo. Si la sublimación se redujera a un cambio de objeto, la realidad

óptica de los objetos permanecería inalterada y en tal caso no habría *suppléance*, no habría exceso: el objeto del amor [o *per quaere* da pesquisa] sería plena y directamente inscribible en el universo simbólico. Pero lo que la *suppléance* nombra no es un objeto sino la imposibilidad, el obstáculo a su constitución. El amor, en tal sentido, [a pesquisa] es el nombre de un hiato estructural en lo simbólico. Es por eso que “*il y a de l’Un*”. La huella de la imposibilidad de la relación sexual se encuentra, por tanto en la representación simbólica de una ausencia *qua* ausencia (LACLAU, In: COPJEC, 2006, p. 13).

A partir dessa premissa lacaniana, Jean-Luc Nancy também postula que, no amor ao saber, na *filo-sophia* que se traduz como não-saber, não há nenhum todo, já que o todo não define “una carencia ni una ablación, puesto que no hubo todo antes de haber ningún-todo. Esto significa más bien que todo lo que hay no se totaliza, sin que por ello deje de ser todo” (NANCY, 2003, p. 30). E isto por um motivo muito simples: porque há, de fato, dois modos de concebermos totalidades. “Hay, en efecto, el todo del todo-entero (*holon, totum*) y el todo de todos los enteros o de todo el mundo (*pan, omnis*)”. A pesquisa como *per quaere* não passaria então de “dos impulsos, una pareja de fuerzas cuyo juego—la separación en el contacto—es necesario para poner en marcha la maquinaria” (*ibidem*, p. 31). Quer dizer, portanto, que o amor ao saber enquanto não-saber é uma interioridade que não deriva, porém, de nenhuma identidade dada, de nenhuma relação consigo mesmo, isto é, de nenhuma relação em si: aquilo que se (com) partilha e que se difere é precisamente aquilo que não subsiste para si, porque não há nada que seja o aquém da busca *per*

quaere (nem generalidade, nem diferença). Não há nada que seja antes ou além do espaçamento e que constitua talvez a estrutura que Lacan denomina o simbólico, a lei (IDEM – *ibidem*, p. 37).

Esse não-saber, claramente excessivo, já não se efetiva através da transcendência ou da transgressão modernistas, mas opera por meio de um esquema além do esquema, em que se atravessam todos os valores, daí que, enquanto no alto modernismo o sentido ainda era um atributo em si ou, mais frequentemente, fora de si, na Universidade contemporânea, entretanto, o sentido encontra-se nos confins, enquanto rede de confins. Por isso, Nancy considera que o não-saber coloca a questão de uma relação ao objeto enquanto tal, sem mais.

Se plantea pues entonces, expresamente, su carácter ‘irreferible’. La paradoja es, aquí, que, al hacer el amor, [ao empreender a busca *per quaere*] es cuando se expone su infinición en cuanto tal. Se tiene que producir, al menos hasta cierto punto, una determinación (una ‘finición’) de las posiciones sexuadas, de las identidades, de los goces. Los actores se convierten, entonces, también en los exponentes de su propia infinición. Pero así es como gozan: en el limiar de la finitud (IDEM – *ibidem*, p. 59).

Mas essa posição não-fenomenológica, an-autonômica, não-sublime ou fusional, está no cerne mesmo da teoria, porque o próprio Lacan, em um texto sobre Merleau-Ponty, estampado em *Les Temps Modernes*, muito cedo, em 1961, atribuiu à obra de arte, tal como Klee, o lugar *do que não se poderia ver* a olho nu. A obra de arte veria, portanto, a

invisibilidade do visível. Em outras palavras, mais do que elemento de fusão e unidade, o sublime contemporâneo estrutura-se a partir de um nominalismo radical que postula a indecidibilidade entre ser e sentido. Ora, nessa linha de análise, a própria definição de nosso objeto de reflexão, entendido como pulverização ou disseminação do sentido, deveria ser associada aquilo que Bataille observa, após ter assistido à conferência de Guido Calógero sobre a angústia e a vida moral:

La palabra ha sido a menudo dada en estos días al dios de la razón y de la salvación. Al final, he sentido la necesidad de dársela por una vez al dios de la angustia y de la ausencia de salvación. Debo pedir disculpas por ello, pero me impulsó esto que me parece esencial: creo que el movimiento que nos conduce a querer un mundo sin angustia nos conducirá, si proseguimos hasta el final, a construir un mundo de alguna manera frío, un mundo privado del calor humano. ¿Por qué no labramos mejor un espíritu que esté a la medida de la realidad histórica, verdaderamente monstruosa, en que vivimos, y que es así, después de todo, porque los hombres la han querido así? (...) Pero, ¿cómo, si huimos, si aborrecemos la angustia, si continuamos ignorando una pasión tan obstinada, tan clara, podremos construirnos un mundo que no explote dentro de los límites en que los sabios siempre se han esforzado en encerrarlo? (BATAILLE, 2001, p. 143-4).

Bataille compreendeu, portanto, que a tarefa do não-saber não são as luzes, mas as sombras, porque o homem, a vida mesma, se definem no escuro e não na transparência. É essa a definição de contemporâneo que nos dá Agamben.

Estamos, em suma, no terreno da in-operância. Clarice Lispector captou muito bem essa questão quando, em resposta a um jovem, diz:

Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também a coragem de ter angústia—e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.

Esse mesmo rapaz perguntou-me você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda (LIPECTOR, 1984, p. 693).

Mas o próprio Heidegger, sem a interferência do *pathos*, em sua análise do vaso, já destacava o valor da peça avulsa como algo que não decorre da *função* (receber e conservar um líquido) mas de sua *natureza* (recortar um vazio) e dizia: “o vazio, aquilo que no vaso não é nada, é o que ele é enquanto vaso, um continente”. Em outras palavras, o nada é a natureza da coisa enquanto coisa, sem a qual nada poderia ser afirmado da Coisa em si. Daí provém a noção lacaniana de que nada somos, enquanto sujeitos, para além de nossas qualidades, expressas através de significantes, de tal modo que a Coisa remete sempre à nossa *extimidade*, aquilo que, de tão íntimo, torna-se estranho e estrangeiro, incompreensível para nós mesmos. Estrangeiros a nós mesmos, dizia Kristeva já nos anos 80.

O desejo que toda pesquisa mobiliza enquanto *per quaere* é sempre desejo do Outro, desejo de desejar. Reinterpretado como valor de uso do impossível, o valor desse percurso é o de um desejo elevado ao segundo grau. Consiste no poder de um objeto manter ativo—potente, ou seja, em movimento—o desejo de desejar. Desmaterializa-se, assim, o paradigma da lei positiva, uma vez que se mostra sua constante *inutilidade* que, paradoxalmente, é constitutiva do próprio valor. Ora, se a *in-utilidade* é um traço do valor, isto quer dizer que o simples fato de existirem leis e valores é um elemento primordial. Em outras palavras, o elemento inconsciente não seriam aquelas forças ou motivos ocultos de um evento, mas o fato de que o sujeito não quer saber que a lei não tem fundamentação objetiva. A lei é pós-fundacional.

Mas não era outra a definição de objeto a, o objeto causa do desejo, elaborada por Lacan, que é um conceito de fontes remotamente literárias. Com efeito, Lacan toma o conceito de objeto a da antifilosofia dadaísta de Tristan Tzara, uma filosofia dos objetos (TZARA, maio 1920, p. 22-3), mas aproveita-se também dos objetos surrealistas de Salvador Dalí, eles mesmos objetos psico-atmosféricos-anamórficos, como os chama o artista catalão. Mais perto de nós e, ainda, na esteira de Lacan, Gérard Wajcman, querendo isolar o objeto do século XX, propôs, entre outros, o quadrado de Malevich, porque ele ilustraria exemplarmente a estratégia do esvaziamento. Com efeito, assim como Freud, ao analisar o Moisés, nos fala de uma estratégia da pintura, que age *per via de porre*, e outra da escultura, que se ativa *per via de levare*, Wajcman vê, no quadrado, um esvaziamento do olhar. Concluimos, a partir de sua análise, que a forma é uma simples aparência, a arte visual

é cega (a literatura, gaga), o quadrado é uma obliteração e o zero não é uma abstenção, mas uma rasura (WAJCMAN, 2001). Ora, à luz deste debate, caberia ponderar que a literatura contemporânea também não se apreende pela *mimesis* da História ou pela definição da forma e, retomando o argumento de Jacques Lacan, poderíamos até dizer que a literatura, limitada à mimese, não passa de um *trompe l'oeil*, porque sempre nos apresentará a pátina de um véu cobrindo algo situado para além do que se pode ver.

Sabemos, todavia, que ler, entretanto, é sempre ler mais além, justamente porque o gozo, não sendo acessível nem finito, e sendo, por definição, impossível, nos impede esgotar o todo do objeto. E isto permite o afastamento, o corte, a cisão da rede simbólica atual, enquanto instância combinada de capitalismo disseminado e tecno-ciência difusa que, enquanto política, decreta a inviabilidade do impossível e, contrariamente, encontramos-nos perante a emergência do político, que consiste no corte que, praticado na rede fusional disseminada, permite o questionamento acerca do lugar que o sujeito ocupa e opera no discurso. É no discurso, cercado o tempo todo pelo Real, que se encontra o impossível de dizer; daí que todo ato de dizer o impossível, todo ato poético, todo ato político, seja, basicamente, um ato consciente de procurar uma emancipação incompleta e inacabada, por definição, em busca de uma causa que não pode estar presente, como fundamento último da ação (a *sentença*), e que também não dispõe de garantias de sucesso em sua prática. É esse o objeto produzido pelo *per quaere*.

Em seu texto póstumo, *Um sopro de vida (Pulsações)*, Clarice Lispector recolhe uma série de conceitos

experimentados (para Clarice a vanguarda não é invenção, fruto de experimentos mas saber de experiência, donde, traduziríamos, não exprime a voz da linguagem, como para os concretos, mas manifesta a linguagem da voz, simultaneamente perseguida por Foucault que — não esqueçamos — cunha seu conceito de biopolítica, aqui no Brasil, entre o Rio e a Bahia) e, nesse sentido, a busca do Real, como objeto causa do desejo, confunde-se com a própria busca do vazio.

O texto em questão (que não é romance) não encena um fragmento de ação comunicativa entre o Autor e Ângela Pralini — a mensageira cristalizada do comunitário. São, no entanto, dois solilóquios que, na verdade, exibem os aspectos simultâneos de um mesmo sujeito atravessado pelo poder e a linguagem. São falas fragmentárias e como tais traduzem tempos justapostos, mas não sucessivos. O Autor, por exemplo, admite que

para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. Meditação leve e terna sobre o nada. Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. É como se este estivesse em levitação. Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. Estou tendo uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora. Estou livre de destino. Será o meu destino alcançar a liberdade? não há uma ruga no meu espírito que se espraia em leves espumas. Não estou mais acossado. Isto é a graça (LISPECTOR, 1978, p. 13-14).

Na esteira de Foucault, Giorgio Agamben tem analisado profundamente as concomitâncias entre o poder e a glória, o que me dispensa de abordar o sentido que Clarice aqui empresta a noção de *graça*. É sabido que sua busca de algo que se situasse “atrás do pensamento” coincide com a demanda pós-fundacionalista de uma prática dissociada de valores últimos e finais. Suas leituras de mística nórdica (Spinoza, Kierkegaard, Nicolau de Cusa) explicam que, para Ângela, “ao pensar verdadeiramente eu me esvazio”, ou que o Autor sintasse “vazio como se fica quando se atinge o mais puro estado de pensar”. O êxtase. A pesquisa. Ângela, entretanto, sabe que escreve para

salvar do vazio e oco hiato sem fundo que é o vácuo. O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantabile. O que escrevo é autonomamente real (IDEM – *Ibidem*, p. 77)

E o Autor, que é também o narrador de *Água Viva*, compreende, finalmente, aquilo que procurara em “O relatório da coisa” ou mesmo em *Água Viva*, isto é, a antiliteratura da Coisa, em outras palavras, que

Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua (IDEM, *Ibidem*, p. 124).

Talvez possamos isolar nessa definição de Clarice Lispector uma ferramenta poderosa de análise do *per quare*, da pesquisa, entre nós. Ela cria o vazio. Mas um vazio de tipo muito especial. “Jamais un exil individuel, jamais un desert personnel”—dizia Deleuze.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del juramento*. Bari: Laterza, 2008.

_____. *Il Regno e la Gloria*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.

_____. *El hombre sin contenido*. Madrid: Áltera, 2005.

BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente*. Textos y apuntes para la continuación de la *Summa ateológica*. Sel., trad. e epílogo por Díaz de la Serna. México: Taurus, 2001.

BORGES, Jorge Luis. La forma de la espada. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

COPJEC, Loan. *El sexo o la eutanasia de la razón*. Ensayos sobre el amor y la diferencia. Trad. M. Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Paidós, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *L'Anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972-73.

DERRIDA, Jacques. El fundamento místico de la autoridad. Trad. Adolfo Baberá e Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos, 1997.

LACLAU, Ernesto. Joan Copjec y las aventuras de lo Real. In: COPJEC, Joan. Ensayos sobre el amor y la diferencia. Trad. M. Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LEGENDRE, Pierre. *El tajo*. Discurso a jóvenes estudiantes sobre la ciencia y la ignorancia. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amarrortu, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Paul Klee. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. Medo da libertação. In: _____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

_____. Paul Klee e o processo de criação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jul 1972.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001 a.

_____. *L'expérience de la liberté*, Paris: Galilée, 1988.

_____. *La pensée dérobée*. Paris: Galilée, 2001 b.

_____. *La création du monde ou la mondialisation*. Paris, Galilée, 2002.

_____. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1990.

_____. *El “hay” de la relación sexual*. Trad. Cristina de Peretti e F. J. Vidarte. Madrid: Síntesis, 2003.

SEUPHOR, Michel. Treinta y una reflexiones sobre un tema. In: *El estilo y el grito*. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo. Trad. M. Alvarez. Caracas: Monte Avila, 1965.

SLOTTERDIJK, Peter. *Se a Europa despertar*: reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política. Trad. J. O. Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

TZARA, Tristan. Manifeste de Monsieur Aa l'antiphilosophie. *Littérature*, Paris, maio 1920.

WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

WILCOCK, Juan Rodolfo. Pintores modernos de la escuela alemana. *La Prensa*, 30 mar. 1958.

Mesa 01

MODERNISMO BRASILEIRO: MÁRIO
DE ANDRADE E OSWALD DE ANDRADE

OSWALD DE ANDRADE: CONDENADO PELO BARROCO (?)¹

Resumo

O presente trabalho consiste em uma leitura do livro *Os condenados*, de 1921, obra que compõe a *Trilogia do Exílio* de Oswald de Andrade. A partir dos três personagens principais, protagonistas de um enredo permeado por narrações de fatos trágicos com um certo humor peculiar a escrita de Oswald de Andrade, pretende-se analisar a questão da vanguarda brasileira por um viés que escapa às denominações pedagógicas, percebendo como a questão da semelhança entre o personagem João do Carmo e a biografia do poeta Oswald de Andrade não é apenas um procedimento de autorreferencialidade, porém, um sintoma de uma vanguarda que não tem um “lugar” determinado, pois está transitando entre preceitos do homem barroco ainda no século XVI e do homem moderno, disposto a propor um novo conceito na literatura do início do século XX.

Palavras-chave: Barroco, Modernismo, poesia.

Abstract

This work consists of a reading of the book *Os condenados*, 1921, work which compounds the *Trilogia do Exílio* by Oswald de Andrade. From the three main characters, protagonists of a story permeated by stories of tragic facts with a certain peculiar mood toward the writing of Oswald de Andrade, the intention is to examine the issue of the Brazilian avant-garde for a bias that escapes from the pedagogical denominations, noting how the question of similarity between the character of João do Carmo and the biography of the poet Oswald de Andrade is not only a procedure of self-referential, but a symptom of a vanguard that does not have a "place" determined, because it is moving between the precepts of Barroco men still in century XVI and modern man, willing to propose a new concept in the literature of early twentieth century.

Keywords: Barroco, Modernist, poetry.

¹ MATIELLO, Ana Lucia. Curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em nível de Mestrado, com o projeto: *Oswald de Andrade: Condenado pelo Barroco (?)*, vinculado à linha de pesquisa Teoria da Modernidade.

O presente trabalho tem como objetivo propor uma leitura do primeiro livro da obra *Os Condenados: Trilogia do Exílio* de Oswald de Andrade. A publicação inicial indica *Os condenados* como título do primeiro volume e é de 1922, ano chave para o modernismo brasileiro, em que tal prosa de Oswald de Andrade é acompanhada pela publicação de *Paulicéia Desvairada*, livro de poemas do colega de movimento Mário de Andrade.

Os outros volumes da trilogia serão publicados pela primeira vez em 1927, respectivamente, sob os títulos *A estrela de Absinto* e *A escada de Jacó*. Em 1934, o autor revisita as obras, republicando-as sob o título geral de *Os romances do Exílio*, além de anunciar o último título como *A escada vermelha*, escolha que está ligada, segundo Mário da Silva Brito, a tomada de posição ideológica do escritor modernista, declaradamente marxista e membro do Partido Comunista Brasileiro (BRITO, 2003, p.7).

Em 1941, relança os três livros em apenas um volume e o intitula *Os condenados*, renomeando o primeiro volume, *Alma*, mantendo o segundo título, *A estrela de absinto* e retirando o adjetivo do último título, que se torna *A escada*.

A escolha pelo primeiro romance teve como ponto de partida a leitura das ideias iniciais do autor, pois é interessante lembrar que, apesar de ser publicado apenas em 1922 (e de um fragmento ter sido lido pelo próprio autor na Semana de Arte Moderna), foi escrito em 1917, ano decisivo para o início da organização do evento que marcaria o movimento, que aconteceria 5 anos mais tarde. É neste ano que Oswald de Andrade conheceu Mário de Andrade, na ocasião de um pronunciamento no Conservatório Dramático e Musical. Mário de Andrade foi encarregado de proferir um pequeno discurso, em nome do Conservatório (no qual ministrava aulas de História da Arte), por motivo de uma campanha pela participação do Brasil na 1ª Guerra Mundial. Oswald de Andrade ficou impressionado ao ouvir o

discurso e, julgando-o belo, demonstrou interesse em publicá-lo no *Jornal do Commercio*, no qual era repórter. Deste encontro surgiu a amizade entre Oswald de Andrade e o considerado “papa” do modernismo Mário de Andrade.

Oswald de Andrade, no início do século passado, trouxe consigo a experiência de ter estado na Europa em um momento de iniciação de movimentos vanguardistas. Retornando em 1912, traz em sua mala de volta ao Brasil a notícia da premiação de Paul Fort como príncipe dos poetas franceses, título que já havia sido conquistado por poetas como Mallarmé e Verlaine. A premiação de Fort significa um anúncio de que a importância da métrica estava sendo questionada, uma boa notícia ao adepto do verso livre, até então renegado pelas artes nacionais, Oswald de Andrade. Além desse fato, traz consigo o Manifesto Futurista, publicado no jornal francês *Le Figaro* no dia 20 de fevereiro de 1909, escrito pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, e a repercussão das palavras do italiano na Europa da época. O manifesto exaltava a “coragem, audácia e rebelião” como essenciais para a poesia, em detrimento a uma literatura que estava composta por “imobilidade pensativa, o êxtase e o sono”. O objetivo era louvar a velocidade, acabar com museus e bibliotecas, e a poesia (nas palavras de Marinetti) “deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas, para reduzi-las a prostrar-se perante o homem” (MARINETTI, 2011).

Voltando ao romance em questão, temos em *Alma* o topo de um triângulo amoroso em um relato dividido em pequenos blocos de sentido e composto por frases pequenas que formam períodos curtos. Sobre esse procedimento, torna-se imprescindível ressaltar que Oswald de Andrade foi reconhecido pelo uso inovador da publicação dividida em quadros “cinematográficos” apenas em 1924, com a publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, que foi aclamado, ao lado de *Serafim Ponte Grande*, de 1934, os inovadores romances de “invenção” (em exemplar recebido como presente do

próprio autor, Haroldo de Campos salienta que estava com a palavra romance riscada e sobre ela, escrita a palavra invenção). Ainda conforme Haroldo de Campos,

O Serafim do Oswald de Andrade, como o Tristram de Sterne, é um livro que, desde logo, põe em discussão a sua estrutura. Já no Miramar Oswald desenvolvera o projeto de um livro estilhaçado, fragmentário, feito de elementos que se deveriam articular no espírito do leitor, um livro que era como que a antologia de si mesmo². (CAMPOS, 1985, p.148)

O crítico Antonio Candido, após demonstrar a sua preferência pelos escritos Oswaldianos que apresentam redação descontínua por representarem “contribuição mais original sob o ponto de vista da estrutura e do estilo, concentrando a maior soma das suas capacidades de expressão”(CANDIDO, 1985, p.195) e frisar que se enquadram nessa descrição os seus poemas e os dois grandes livros, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, comenta o estilo textual de *Alma* e *A estrela do Absinto*:

[...] embora esses pareçam mais antigos pelo preciosismo, os processos gerais de composição têm um molde comum: estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que se vão justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista. São também comuns o inconformismo em relação à sociedade e uma espécie de trânsito livre entre poesia e prosa. (CANDIDO, 1985, p.195)

Além do trabalho com as ideias iniciais de Oswald de Andrade, a escolha pelo trabalho com *Alma*, o primeiro romance da *Trilogia*, leva em questão a opção de suprimir a relação direta que pode ser exprimida do Oswald biográfico para o Oswald escritor depois da Semana da Arte Moderna e que está eminentemente mais presente nos dois outros romances que compõe a *Trilogia*. Utilizando a máxima de Antonio Candido referindo-se a Oswald de Andrade, “um homem assim, pode-se dizer que a existência é tão importante quanto a obra” (CANDIDO, 1985, p.200), percebemos que Mário da Silva Brito também relaciona o conteúdo dos romances com a biografia do homem Oswald:

Os romances que compõe *A trilogia do exílio* estão impregnados das experiências pessoais de Oswald de Andrade, refletem aspectos de sua autobiografia e decorrem também da sua observação do ambiente social paulistano às vésperas da Semana de Arte Moderna. (BRITO, 2003, p.15)

O presente trabalho se concentra nesse período, anterior a Semana de Arte Moderna, e objetiva trazer do enredo a influência das vanguardas européias e o tratamento dado a elas por esse Oswald de Andrade, iniciando sua carreira literária. Serão analisados os três principais personagens do romance *Alma*, João do Carmo, Mauro Glade e Alma, convivendo em um enredo repleto de encontros e desencontros, onde Alma, uma menina pobre, criada pelo avô, trabalha em prostíbulos e é “gerenciada” por Mauro Glade, por quem sustenta um amor doentio; enquanto João do Carmo, telegrafista da Estação da Luz, tem por Alma um amor verdadeiro e passa todo o

romance tentando viver com a amada, independentemente da maneira com que ela se “comporta” socialmente.

Em diversas ocasiões do romance, a prostituta Alma é comparada a uma Santa, a Maria, mãe de Jesus, em cenas que relatam o nascimento e a morte de um filho que tem com Mauro Glade (e que é renegado por ele, que a pede para fazer um aborto). Temos em Alma uma figura paradoxal, dividida entre a prostituição e a santidade, características opostas que são colocadas a conviver em um mesmo núcleo.

João do Carmo também é um personagem que nos interessa por suas singularidades. Exerce a profissão de telegrafista, trabalha com o envio e recebimento de comunicações curtas, frases sucintas, enxutas. Importante lembrar o título de poeta-telegrafista foi atribuído a Oswald de Andrade pela crítica, que considerava que seu texto se utilizava dessa linguagem livre de “excessos”. Além disso, João do Carmo tem formação em colégio francês e é admirador de Charles Baudelaire, o primeiro poeta moderno. Tem em sua cabeceira uma foto de Baudelaire e chega a escrever um livro de sonetos, além de recitar vários poemas do poeta francês para Alma. O telegrafista possui, entre as poucas pessoas com que se relaciona, três amigos escritores e com eles troca escritos e ideias sobre a vida e a literatura, o que também podemos encontrar na figura do escritor modernista brasileiro, que manteve durante muito tempo, inclusive encabeçando uma sede física, um grupo de amigos interessados na “renovação” das artes e da literatura brasileiras. Como afirma Brito, “em Alma surgem intelectuais – poetas, escritores e jornalistas – representativos da inteligência mais tradicional, se bem que alguns já cultuem e até venerem Anatole France e Baudelaire”. (BRITO, 2003, p.15).

Essa ligação com Baudelaire será muito importante para a construção do personagem João do Carmo, que aproximaremos, mas não de maneira autobiográfica, mas de produção poética, a Oswald

de Andrade. Em seu primeiro livro, uma reunião de poemas sob o título *As Flores do Mal*, temos uma denominação que extrapola o lugar comum da flor, usado para falar da beleza na poesia, do lirismo, do “bem”. As flores aqui são do mal. Uma tensão é proposta já no título, e ao longo dos poemas, temos muitos casos de elementos díspares que convivem. Não podemos perder de vista que o momento em que se encontra a cultura e a literatura brasileiras, em meados da segunda década do século XX, é um momento de transição, em que a industrialização está “invadindo” as principais capitais brasileiras, principalmente a São Paulo de Oswald de Andrade.

Walter Benjamin considera, em “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”:

As Flores do Mal foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu; nenhuma outra posterior ultrapassou as fronteiras mais ou menos restritas de uma língua.[...] O lírico de auréola tornou-se antiquado para Baudelaire. (BENJAMIN, 1994, p.143)

O crítico analisa a obra do poeta francês e o vê como o último dos líricos por uma junção de fatores, desencadeados pelo desfavorecimento das condições de receptividade da poesia lírica, uma vez que, para Baudelaire, não há como pensar a lírica sem estabelecer uma relação com o leitor (e demonstra logo no primeiro poema de *As flores do Mal*, que encerra com o verso: “- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”, precedido de travessão, marca do diálogo, declarando essa relação de igualdade e reciprocidade (BAUDELAIRE, 1985, p.102). E, ainda para Benjamin, na Paris do final de 1800, era impossível pensar em uma experiência que não levasse em consideração as mudanças da cidade, que já havia, pelas condições de industrialização e consequentes modificações na paisagem, mudado bastante e com isso, alterado a experiência do choque, psicanaliticamente estudada por Freud.

Em 1921 Freud publica o ensaio “Além do Princípio do Prazer” e a partir desse estudo, estabelece uma correlação entre memória e consciência. Para ele, a memória só poderia abranger aquilo que não foi vivenciado e, portanto, estaria no âmbito da experiência. Então, a acumulação de fundamentos da memória estaria em outros sistemas que não a consciência. Para o consciente restaria a função de agir como proteção contra os estímulos e esses estímulos, que provém do mundo exterior, estão sempre cercando o organismo, que deve se defender dessas ameaças que agem contra as suas energias ativas.

Ainda segundo Benjamin, a recepção do choque pode ser atenuada por meio de um treinamento no controle de estímulos. E esse controle é uma das consequências da sociedade moderna, que acaba promovendo fatores que anestesiam o choque, o que, nas palavras do crítico, “tornaria estéril a experiência poética”. A partir de tal debate, surge a interrogação:

De que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização, evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire [...].(BENJAMIN, 1994, p.110)

Retomando os poemas de Baudelaire, podemos estabelecer ainda outras tensões além das propostas pelo título do livro. Grande parte dos poemas desse livro são compostos em alexandrinos, versos de 12 sílabas poéticas. O uso dessa forma faz com que os versos fiquem longos, estendidos, e esse efeito nos faça supor que estamos lendo um texto narrativo. Estamos diante de um princípio de indiferenciação, como que em um limiar entre prosa e poesia, fator que encontramos também em *Alma*, romance que “costura” prosa e

verso. Exemplificando, podemos tomar uma passagem de *Alma*, em que está visível o tom anedótico da poesia de Oswald de Andrade transportado para o romance, na ocasião de uma conversa entre Alma e Luquinhas, mãe e filho:

“_Que hás de ser quando fores grande?

_Santo.

_Não, Luquinhas, não brinco mais então – fez a mãe supersticiosa, repreendendo-o. Que hás de fazer quando fores grande?

_Fazer santo...

_Mamãe – gritou a criança que acordara, de olhos vivos, pestanudos, na tarde que invadia as aléias estreitas e doirava a casa baixa... – Mamãe! Eu vou ser pára-raio! (ANDRADE, 2003, p.131-132)

Podemos ampliar ainda mais essa tensão buscando nos poemas de Baudelaire a convivência de elementos paradoxais, como o bem e o mal, a alegoria e o símbolo, o sagrado e o profano; bem como no romance de Oswald de Andrade, que sobrepõe nos personagens características morais e imorais, a face da Santa e a da Prostituta constituem a mesma personagem. Essa convivência entre opostos, seja na formação dos personagens, seja no uso das formas, pode ser pensada como uma sobrevivência do Barroco, movimento que foi analisado pelo crítico suíço Heinrich Wölfflin. Ao falar da arquitetura das igrejas construídas sob esse estilo, traz essa convivência pacífica entre extremos.

A tranquilização total (da construção) é reservada ao interior, e é precisamente esse contraste entre a linguagem exacerbada da fachada e a paz serena do interior que constitui um dos efeitos mais poderosos que a arte barroca exerce sobre nós. (WOLFFLIN, 2000, p.76)

Apesar de situar cronologicamente o Barroco entre a Renascença e o Neoclassicismo (aproximadamente entre 1520 e 1630), destaca que o estilo se desenvolve de um modo que torna difícil apreendê-lo como único. Em sua pesquisa, deixa claro que não considera o movimento como a decadência da alta Renascença, mas uma arte especificadamente diversa decorrente do movimento considerado antecessor. Para Wölfflin:

Ao contrário da Renascença, o Barroco não foi acompanhado de teoria. O estilo se desenvolve sem modelos. Ao que parece, em princípio, não havia um desejo de seguir novos caminhos. [...] Sente-se um certo prazer pelo raro e que estivesse além das regras. O fascínio pelo informal começa a operar. (WÖLFFLIN, 2000, p.34)

E, se referindo ao movimento em um capítulo denominado “O grande estilo”, complementa:

O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. [...] O barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso, mas em breve nos abandona, deixando-nos uma espécie de náusea. Ele não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado. (WÖLFFLIN, 2000, p.48)

Assim como Wölfflin pauta seu estudo em uma ideia de tempo independente dos limites do tempo cronológico, Mario Perniola, em seu estudo *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte* observa que o barroco passa por uma retomada

no final do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX nas principais culturas européias. O neobarroco, segundo Perniola, teve como precursor Charles Baudelaire, “o lúcido observador da modernidade”.

Dele, de fato, (Baudelaire) nascem um gosto e uma sensibilidade direcionados para a beleza da circunstância e do artifício que associa a idade barroca à idade moderna: as suas considerações sobre a natureza como uma floresta de símbolos, a referência à graça selvagem e barroca da infância, os seus versos dedicados à inebriação provocada nas almas fortes pela sedução do horror constituem uma verdadeira introdução ao gosto e à sensibilidade neobarroca. (PERNIOLA, 2009, p.142)

Esta pesquisa pretende, a partir do exposto, propor uma leitura de “Alma” de Oswald de Andrade observando essas relações que podem ser estabelecidas entre a escrita do modernista brasileiro e suas relações com a poesia de Baudelaire, bem como propor uma aproximação do romance a nuances do movimento barroco ou melhor, desse neobarroco proposto por Perniola como importante releitura do movimento.

Além disso, a vanguarda modernista brasileira será lida como um movimento de continuação e não de ruptura total com os antecessores, nos moldes em quem Wölfflin lê o Barroco como uma consequência e não como uma quebra com a Renascença. O trabalho está em andamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados: Trilogia do Exílio*: I.Alma (1922), II. A Estrela de Absinto (1927), A escada (1934). São Paulo: Globo, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In ANDRADE, Oswald de. *Os Condenados: Trilogia do Exílio*: I.Alma (1922), II. A Estrela de Absinto (1927), A escada (1934). São Paulo: Globo, 2003, p.7-33.

_____. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: Um grande não-livro. In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1985.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1985.

MARINETTI, Felippo. *Manifesto Futurista*. Disponível em <http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/futurista.htm>, acesso em 28 jan. 2011.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó-SC: Argos, 2009.

WÖLFFLIN, Henrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ASPECTOS SONHADORES E DELIRANTES NA OBRA *O TURISTA APRENDIZ* DE MÁRIO DE ANDRADE¹

Resumo

O presente trabalho visa a levantar e interpretar os aspectos delirantes e sonhadores do escritor Mário de Andrade na obra *O turista aprendiz*. Ao escrever a primeira parte dessa obra, o escritor paulista evidenciou uma prosa modernista que envolve alguns aspectos delirantes e sonhadores nos seus discursos fictícios e referenciais. Sabemos que o discurso referencial se exime de relatos pessoais e de dizeres sonhadores, porém o escritor paulista enfatiza isso de uma maneira sublime e contemplativa. Tais relatos delirantes são realizados com frequência, e é comum o escritor considerar que aquilo também faz parte da sua prosa de crônicas. Provavelmente, o escritor adotou esses modelos de escrita para também fugir dos aspectos referenciais que a crônica deveria manter e postular. Sintetizaremos o nosso ensaio em apenas identificar dois tipos básicos: o sonho e o delírio. Como balizamento teórico, iremos dialogar com Freud (2001), Jung (1961), Garma (1991), Bachelard (2003), entre outros. A contribuição desse artigo deverá postular outros trabalhos e possíveis relações do discurso do escritor modernista com as teorias do corpo teórico que iremos remeter.

Palavras-chave: Sonho; delírio; *O Turista Aprendiz*; Mário de Andrade.

Abstract

The present work aims to raise and interpret aspects of delusional dreamers and writer Mario de Andrade's work *The apprentice tourist*. When writing the first part of this piece, the writer from São Paulo showed a modernist prose that involves some aspects delusional dreamers in their speeches and fictitious references. We know that the speech reference is exempt from personal stories and sayings of dreamers, but the writer from São Paulo in a way that emphasizes the sublime and contemplative. Such accounts are held frequently delusional, and is common to consider what the writer is also

¹ Cristiano Mello de Oliveira. Mestrando em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – Desenvolve a dissertação: *Considerações sobre a construção intelectual de Mário de Andrade : O turista aprendiz*, sob a orientação da Professora Dra Patrícia Peterle. Linha de pesquisa: Literatura e Memória. E-mail: literariocris@hotmail.com

part of his prose chronicles. Probably, the writer adopted these models also written to escape the benchmarks that the chronic aspects should maintain and postulate. We summarize our test only identify two basic types: the dream and delirium. As delineating theoretical, we will talk with Freud (2001), Jung (1961), Garma (1991), Bachelard (2003), among others. The contribution of this article shall nominate other works and the possible relationship of the discourse of the modernist writer with Freudian theories of dream.

Keywords: Dream; ilusion; *O Turista Aprendiz*; Mário de Andrade.

Alguns pressupostos

*Os sonhos do acordado são como os outros sonhos, tecem-se pelo desenho das nossas inclinações e das nossas recordações*²

*Delírio, sim, é o que era; tinha a sinceridade da palavra, como pessoa que vê ou viu realmente as coisas que relata.*³

Viajar como turista aprendiz e ao mesmo tempo *sonhar e delirar* com os acontecimentos que estão a sua volta seria tarefa um tanto ociosa e poética tendo em vista a espontaneidade caracterizada pela prosa modernista do escritor paulista. Registrar tudo isso em forma de diário e depois realizar o acabamento final tendo em vista o atendimento máximo dos seus respectivos leitores. É comum que naquele período Mário tenha inventariado maneiras de fugir daquela realidade tão cansativa e tão fatigada de viajar dias e dias ao longo de vários meios de transporte. O escritor Mário de Andrade ao compor a primeira parte da obra *O Turista Aprendiz*, evocou uma série de confissões e discursos que remetiam a idéia de delírio e sonho. Não foi à toa que o escritor paulista tenha repetido algumas expressões do

² ASSIS, Machado. Dom Casmurro. Cap. XXX

³ ASSIS, Machado. Quincas Borba. Cap CLIII

tipo “vista em sonhos”; “pude ver em sonho”; uma série de vezes na abertura de suas crônicas. Tais expressões e discursos são caracterizados pelo delírio espontâneo que outorga ao mesmo tempo aspectos de poeticidade e adornos estéticos.

A obra *O Turista Aprendiz*, foi escrita entre os anos de 1929 e 1930 em forma de diários de anotações e crônicas de viagens. Em um primeiro momento o escritor paulista irá publicar originalmente esses escritos no jornal Diário Nacional entre dezembro de 1928 e março de 1929. Devemos salientar que a obra encontra-se dividida em duas partes essenciais de crônicas de viagem: a primeira o escritor paulista irá descrever a trajetória do estado do Amazonas até o Peru, já a segunda irá detalhar profundamente os trabalhos etnográficos realizados por Mário no Nordeste Brasileiro. O texto da obra *O Turista Aprendiz* é apresentado estruturalmente como gênero híbrido, muito próximo ao do diário de viagens (documento histórico e literatura), e na época que foi publicado fora muito criticado por apresentar um caráter fragmentado, frases indecisas, pouco definidas, e estrutura interrompida, que aqui se permite chamar de interrupções circunstanciais do vai-e-vem dos intervalos da escrita. Conseqüentemente, o fato dos escritos serem saltitantes, irregulares e supostamente quase sem planejamento prévio, visando responder as inquietações do autor e do leitor. A nosso ver, podemos verificar que o escritor Mário de Andrade escreveu tais crônicas de acordo com suas motivações internas e psicológicas. Em suma, a obra não corresponde ao anseio da perfeição e muito menos busca uma estética organizada.

Na verdade, os aspectos delirantes e sonhadores quase sempre fizeram parte do acervo imaginário da sua obra literária. Imaginário que remonta algumas incursões pelas divagações humanas de suas árduas andanças e viagens. Podemos até mesmo supor que Mário utilizava das recordações do seu sonho para escrever suas crônicas de viagem, visando dessa forma, um possível

método dialético de conjugar imaginação e inspiração. É sugestivo todo esse manancial sonhador e delirante, sendo possível construirmos novas investigações sobre tal perspectiva. Mário sempre se voltou a ser um sonhador aprendiz, fantasiando, devaneando, idealizando, todas as circunstâncias concretas que estava ao seu redor. Exemplo paradigmático desse manancial fantasioso está presente no majestoso *Macunaíma*, que mescla todo esse cabedal imagético. Ora, por esse viés o escritor paulista arriscou sem medo de ser feliz todo um amalgama de experimentações que provocassem uma espécie de devaneio imaginário até mesmo nos seus assíduos leitores. Desta forma, não poupou abstrações imaginárias e flashes imagéticos buscando o sublime com ares estéticos para escrever suas palavras. Seus sonhos e delírios são frutos do próprio cabedal poético que suscitou os vários desencadeamentos.

Acredito e espero não decepcionar com um recorte tão específico para uma obra tão híbrida e tão interdisciplinar na área das humanas como *O turista aprendiz*, ampla e de uma beleza magnífica; diário ou crônicas de viagens com escritos referenciais e ficcionais; que abordam tantas outras questões na maior parte das vezes por demais sensíveis e afetuosas que nos recusamos abordar por motivos e justificativas diversas.

Curioso notar que essas abstrações imaginárias, que iremos analisar, foram marcadas por fruições de um olhar nostálgico coberto de reminiscência de leitura e bagagem livresca dos escritores que absorveu durante e antes da densa viagem. Por isso não é difícil para o leitor mais atento reconhecer que suas andanças renderam variados experimentos de linguagem e uma prosa modernista coberta de coloquialismos e espontaneidades. Não estamos longe de Alcântara Machado, que também dentro de suas crônicas de viagem intitulada *Pathe Baby* (MACHADO, 1982), buscou evidenciar alguns modelos de coloquialismos e aspectos sonhadores. Partindo desse ponto de

vista, somos obrigados a concordar sem maiores ponderações que a linguagem de Mário atinge o máximo de escritos genuínos que comprovasse ainda mais a categoria de homem comprometido com a sua nação e com a língua portuguesa. Tal postura postergou ainda mais o seu pensamento, tendo em vista um possível alcance erudito entre os intelectuais mais prestigiados.

O transe físico e a vigília prolongada funcionarão como efeito inspirador para saciar sua vontade de escrever aquilo que estava profundamente arraigado durante suas possíveis sensações criativas. Nesse espaço de transe momentâneo o escritor Mário de Andrade repousa o imaginário que, quando ativado, escreve perspectivas mais que reais e óbvias para um universo devidamente pragmático, buscando atingir limites do absurdo e do simbólico. Atingindo ou não, o certo é que a escritura de Mário estabelecida na obra *O Turista Aprendiz*, contempla a espontaneidade e a visão eufórica do mundo que está ao seu redor. Com efeito, o escritor paulista não poupará dizeres que a sua maneira transmite aquele excesso de crescimento espiritual e filosófico. Esses pormenores sensitivos poderão ser encontrados facilmente por uma leitura menos ingênua e mais apurada dos seus escritos da primeira parte da obra *O Turista Aprendiz*.

Se fossemos aqui dimensionar e ampliar os significados dos vocábulos “delírio” e “sonho” teria que ao menos tentar esboçar e esmiuçar seus elásticos campos semânticos. A sinonímia da palavra “delírio” expressa: alucinação; desvario; desvairamento; êxtase; arrebatamento. Segundo o dicionário Aurélio a palavra delírio se encaixa como uma perturbação mental de duração relativamente curta e acompanhada de alucinações, excitação mental, inquietude física. Em contrapartida, o vocábulo “sonho” (visão onírica) completa melhor sua correlação verbal: contar; narrar; interpretar, significar. Já se buscássemos o seu respectivo significado teríamos que consultar novamente o Aurélio, que atribui o seu significado:

seqüência de fenômenos psíquicos, (imagens, representações, atos e idéias, etc.) que involuntariamente ocorrem durante o sono.

Como afirma o escritor Machado de Assis, nas duas epígrafes correlatas deste ensaio, o sonho do sujeito acordado ou daquele que dorme permanece com características semelhantes, ou seja, irá remontar lembranças e a memória daquilo que mais marcou esses homens durante um passado pouco remoto. Em contrapartida, o delírio parte da premissa daquilo que tal sujeito disse e talvez tenha entrado em confusão com ele mesmo, isto é, possui uma excelente dose de algo verídico e sintomático com a situação ao qual está delirando. O sujeito experimenta a realidade do presente como se fosse uma espécie de vigília inquieta, mas capaz de provocar atitudes verídicas e sinceras. Enquanto o primeiro traz algumas lembranças mal formuladas e distorcidas, o segundo interage pela capacidade da expressão da linguagem sincera, porém desorganizada mentalmente.

O contraponto dessas conotações amplia o nosso horizonte semântico para conceituar e possivelmente facilitar nossas interpretações. A irradiação desses vocábulos ocorre quando o escritor Mário relaxa e tenta adormecer suas angústias e inquietações. Com efeito, a expectativa de profundidade hermenêutica também visa um possível diálogo sobre tal perspectiva. Aliás, toda crítica literária que se preserve deverá manter em suas anotações epistemológicas os novos conceitos e aparatos ferramentais que vão surgindo. Outrossim, o que poderia significar as palavras “delírio” e “sonho” na tessitura artística de Mário de Andrade, na obra *O Turista Aprendiz*, que em outro momento pudesse repor todo esse repertório onírico e artístico? As possíveis respostas bifurcam-se por hipóteses ainda não confirmadas, mas buscam ao menos uma compreensão ao longo desse ensaio.

Esforcemo-nos em compreender que o alcance dos seus sonhos e delírios teve sempre a vontade de liberdade espiritual-

humanística ⁴e busca pelo ideal. Quimérico ou não, esse ideal teve sempre vontade de despertar a consciência daqueles que estavam ao seu redor. Podemos postular que utilizando da sua psique diurna, o escritor paulista irá agir conscientemente, mas irá simular delírios e forma de miragem, já pela sua psique noturna irá agir inconsciente, mas possivelmente ligado aos fatores externos que marcaram o seu dia. Todavia, inúmeras vezes o escritor paulista buscou fugir das leis pragmáticas que estavam ao seu redor, pedindo simplesmente uma guarida que lhe protegesse dos males da sociedade cruel que estava ao seu redor. Ora, para escapar do mundo capitalista e egoísta Mário se embrenhava nas profundas leituras e reflexões sobre a nacionalidade brasileira. Foi por esses motivos que o sonhador paulista esteve sempre preocupado e solidário aos interesses alheios.

Sonhar e delirar é possível enquanto sou turista aprendiz?

Possivelmente, o escritor Mário tenha tido interesse em relatar seus sonhos e seus delírios por acreditar que sua escritura teria maior fantasia e maior montagem estética no que toca o sublime e contemplação dos seus leitores. O inconsciente das maturações trabalhadas por Mário constitui um repertório muito rico para ser explorado e investigado. Seus breves e respectivos sonhos são críticos e criativos, tendo em vista que ao passar para o plano escrito implica em uma espécie de representação maior para que não possa ser esquecido. Escreve o crítico Alfredo Bosi. “A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos.” (BOSI, 2000, p. 77) Parece que o escritor paulista ganha grandiosamente na

⁴ Segundo a crítica Ancona: “É realmente a partir de 1934 que Mário de Andrade começa a separar de sua fê católica soluções sociais e abordagens de caráter marxista. Apesar de seu distanciamento do catolicismo praticante e de suas críticas à Igreja, continua procurando um caminho capaz de resolver suas contradições internas, de apaziguar seus conflitos.” (ANCONA, 1976, p. 66).

criatividade e na espontaneidade quando incrementa em seus escritos a maior parte dos seus sonhos ou delírios. Em suma, funciona como uma forma de estratégia ficcional para conseguir ganhar em tais aspectos.

Alguns estudos críticos revelam que o escritor paulista tenha embebecido suas formulações e teorias através de leituras psicanalíticas e de conteúdo relativo a essas tendências. Uma passagem na obra *Macunaíma* fica nítido e ilumina um pouco melhor essa questão: “Estávamos ainda abatido por têmos perdidos a nossa muiraquitã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmundo Freud (lede Flóide), se nos deparou em sonho [...]” (ANDRADE, 1978, p. 96) Ora, ao colocar a voz e fantasiar uma referência nos estudos psicanalíticos na ficção, o escritor Mário outorga e evidencia a sua simpatia e perfeita relação de leitura com o filósofo alemão. Outra passagem em suas correspondências trocadas com seu amigo Alceu também alude tal: “De Freud acho que me utilizei sempre que se trate de psicologia. O que reconheço é que a influência de Freud foi muito grande nas especulações do Amar[...]” (ANDRADE, 1929, p. 25) Neste fragmento o escritor paulista evoca e evidencia o uso das teorias freudianas em uma de suas obras. Em suma, o escritor paulista demonstra que fazia apologia direta ou indiretamente ao estudo da psicanálise, assim como seu aproveitamento nos seus estudos e ficções literárias.

Na obra *A interpretação dos sonhos*, do filósofo alemão Sigmund Freud (2001) os sonhos e os delírios são realizações com grande poder de simbolismo de revelação dos desejos de nossa mente, ou seja, aqueles que estão no nosso inconsciente. Outrossim, Freud depositava sua fé de acordo com suas experiências que a única forma de alcançar o entendimento do inconsciente humano seria através da investigação dos sonhos. O filósofo alemão acreditava que

se esses delírios atravessassem a fronteira do simbólico poderia ocasionar uma espécie de choque perturbador em nossos pensamentos e na nossa realidade. Talvez, seja por isso que durante o sono o inconsciente humano passe a disfarçar e deformar o significado e com isso o sonho propriamente dito acabe se tornando texto simbólico posteriormente para ser decifrado. Por isso, podemos perceber, não generalizando, que Mário sonha e depois logo escreve aquilo que sonhou, ou seja, não deseja perder de vista ou de suas lembranças àquilo que está bem fresco ainda na sua mente e memória.

Já para Jung (1961) o aspecto simbólico dos sonhos de um determinado indivíduo estariam e fazem parte da psique totalizante do mesmo, ou seja, em suas circunstâncias já conhecidas, desconhecidas e que ainda iriam ser conhecidas. Jung salienta a tentativa desse mesmo indivíduo realizar maneiras naturais de adquirir uma espécie de harmonia para juntar essas polaridades psíquicas. O filósofo defende a tese de que essas polaridades brotam, em mesma escala, das vontades desenvolvidas e dos impulsos mais rústicos e bárbaros de todos os seres humanos. Com efeito, Jung acredita que são através desses impulsos bárbaros que mesclamos com o lado racional de nossa completa existência. O efeito dessa racionalidade seria a própria narrativa, confeccionada por esse mesmo sujeito.

Segundo Angel Garma, na sua obra *Tratado Maior da Psicanálise dos Sonhos* (1991), para que o homem consiga encontrar o significado de um suposto sonho tido por algum indivíduo pode tentar adquirir por meio do próprio sujeito através das suas comunicações. Acreditando que esse sujeito encontra-se limitado para descrever aquele suposto sonho, é importante ao interprete dividir o sonho em seus variados e distintos componentes, fazendo com que esse mesmo indivíduo dialogue seus pensamentos para cada um desses componentes. Dessa maneira, o interprete/psicanalista

pode dispor pouco a pouco de uma fileira de associações que a cada passo irão relacionando-se entre si, até que possa libertar as vontades e os desejos que deram origem ao mesmo sonho. Via de regra o habitual é relacionar o antes e o depois dito pelo sujeito que sonhou, e cercar as semelhanças e diferenças. Por esse mesmo viés, o interprete trata de pesquisar as conexões manifestadas entre todo aquele material psíquico da própria sessão. Em suma, toda essa conjuntura seria, *grosso modo*, as principais maneiras, segundo o autor, para conseguir administrar e diagnosticar os sonhos de um determinado paciente.

Em crônica do dia 10 de maio, na cidade do Rio de Janeiro, o escritor paulista irá ter um sonho bastante estranho e ao mesmo tempo descontraído. O cansaço já estava implícito pela quantidade de afazeres e atividades desenvolvidas nesse mesmo dia. Possivelmente, existia também a ansiedade de tomar logo a embarcação no Rio de Janeiro que o levaria até o Nordeste Brasileiro. Apesar dos compromissos estarem todos marcados, o escritor paulista irá fazer o possível para encaixar seus outros afazeres. Com certeza, o sonho veio a calhar e tirar sua ansiedade do sério, assim como fazer com que suas preocupações de viagem o atormentassem até o outro dia. Resta somente saber agora o horário em que o escritor pegou na pena para registrar fielmente essa passagem, sem ao menos deixar sair da memória bem fresca. Vejamos alguns detalhes:

Esta noite Machado de Assis me apareceu em sonho, barba feita e contou que estava no inferno.

- Coitado....

Ele se riu mansinho e esclareceu:

- Mas estou no inferno de Dante, no lugar pra onde vão os poetas. O único sofrimento é a convivência. (ANDRADE, 1976, p. 53)

Nesse fragmento, podemos verificar a ambivalência do escritor paulista ao tentar descrever uma aparição machadiana em um dos seus sonhos. Para ironizar o efeito da escrita, Mário simula dizer que a barba do escritor Machado de Assis foi supostamente aparada. O escritor carioca ao relatar no sonho de Mário que estava no inferno acaba causando surpresa e estranhamento e mesmo assim o interlocutor não deixa de dizer a palavra “coitada”, para adquirir solidariedade com a situação um tanto irônica e cruel. Ao comparar o inferno com a residência dos antigos poetas que morreram, o escritor Mário busca sem forma gratuita corroer o clima de convivência ao qual estavam submetidos os escritores que possivelmente partiram naquela mesma época ou quase a mesma. A intenção é notória e desmistifica aquilo que todos pensam em relação ao ambiente fraterno dos poetas, ou seja, pelo contrário é nesse convívio aparentemente fraterno que as brigas são maiores e piores.

Com a chegada do outro dia, teremos o escritor paulista repleto de afazeres e compromissos com as autoridades locais, assim como os intelectuais de época. Um novo amanhecer, recheado de bom humor e saudosismo, irá encontrar o escritor Mário cheio de esperança e expectativa para com os seus pares e colegas. É comum que registre ao variados episódios que irão se desenvolver em plena *urbs* carioca. Vemos um Mário contemplador das paisagens locais e um tanto poético para descrever aquelas ainda reais circunstâncias que estavam ao seu redor. O movimento do seu olhar romântico e apreciativo começa a chegar a uma espécie de êxtase sensorial para aquilo que supostamente veria com olhares desconfiados, sublimes e ao mesmo tempo encantados. Vejamos alguns desses detalhes:

...Eis que um frêmito sussurrante percorre a multidão impressionada na Avenida Rio Branco. Milhares de cavalos brancos por causa do nome da avenida, carregando pajens também de branco, cetins e diamantes, surgem numa

galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade, a que respondem sereias e mais sereias escondidas atrás das luzes dos morros. E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue, vêm elefantes e camelos transportando gongos de cobre polido, batendo, primeiro os elefantes que são mais altos, depois os camelos, depois os leões, depois as panteras ferocíssimas, dando urros, tudo na infrene disparada. (ANDRADE, 1976, p. 54)

O escritor paulista despeja um enorme e paradoxal zoológico em plena Avenida Rio Branco. Os recursos estilísticos aplicados pelo escritor paulista abrem lugar, antes, ao surgimento de alegorias ou abstrações míticas que hipoteticamente parecem denunciar realidades que já existiam anteriormente. O nome da avenida faz alusão aos bichos que correm soltos, rápidos e sem direção. A utilização desses recursos afrouxa o ritmo normal da apreensão dos aspectos de linearidade e outorga uma maneira despreocupada de fazer literatura. Neste sentido, a realidade é captada sensorialmente em seus aspectos mais essenciais e elementares, porque os fatos incidem sobre situações que estavam quase visíveis, mas agiam em forma de delírio. O ganho dessa capacidade de verbalização condizente aponta, pois, para uma camada mais profunda de seus dizeres que poderíamos colocar sob a luz de uma ótica mais refinada e plausível para futuras discussões e problematizações.

Algumas conclusões

É sabido que a linhagem literária de Mário de Andrade no que diz respeito aos procedimentos do delírio e do sonho pode evocar sentimentos sublimes e ares contemplativos para todo um amálgama literário nacional. A repetição de expressões para caracterizar as cidades que visitara que mencionamos no começo

desse ensaio evidencia todo essa manancial ao qual o escritor desejou expressar. Possivelmente, esse amalgama tenha se servido de uma linguagem simbólica e ao mesmo tempo permitiu que o escritor paulista levantasse os distintos contextos associativos que estavam ao seu redor. Diga se de passagem, tais sentimentos exemplificam ainda mais o poder espiritual e imagético do escritor paulista em relação ao mundo tão egoísta e não ocioso de criatividade e espontaneidade. Seus escritos ofertam a imagem do homem ligado ao universo das artes, despreocupado dos afazeres rotineiros, imbricado nos dizeres modernistas, capaz de explorar suas potencialidades espirituais que desabrocha em todo o seu arcabouço literário. As engrenagens da alma e do sublime despertam novos enlaces que autorizam uma nova maneira de pensar a arte literária enquanto tarefa contemplativa que envolve as singularidades do imaginário de cada escritor.

Pode-se enfatizar, portanto, como última consideração a reter, que, o escritor paulista buscou evidenciar através de uma espécie de hibernação momentânea uma fuga do pragmatismo da vida objetiva e cruel. Por isso não foi de se estranhar que seu discurso delirante evocou uma série de sentimentos íntimos, capazes de alimentar percepções sublimes do encantamento que estava ao seu redor. Com efeito, Mário de Andrade problematiza a linguagem modernista composta por um léxico vocabular que se aproxima de elementos utópicos e age como se fossem algumas reminiscências de leitura que evocam flashes e lembranças a todo o momento. Suas incursões nos territórios sonhadores floriram na sua prosa irreverente e contagiosa que surpreendia todos os seus leitores. Os sonhos de Mário de Andrade foram testemunhos e agiram enquanto interlocutores ativos no decorrer da obra *O Turista Aprendiz*. Salvo engano, foi através dos seus sonhos e delírios que conseguiu fugir de todas as desigualdades sociais à qual observava e da objetividade da selva paulista de sua terra natal que estava em sua volta antes da

viagem. O cerceamento desses seus dizeres buscou lutar por uma maior independência das regras que cercavam a língua portuguesa da época, assim como as implicações do contexto a sua volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCONA, Lopez Telê. *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo: Universitária, 1977.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Macunaíma*. São Paulo: Martins Fontes. 1978.

_____. *Cartas aos mineiros*. São Paulo: Livraria São José. 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cia das Letras. 2000.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. 2001.

GALLBACH, Rauscher Marion. *Aprendendo com os sonhos*. São Paulo: Paulus. 2000.

GARMA, Angel. *Tratado maior da psicanálise dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JUNG, C.G. *Memórias, sonhos e reflexões*. São Paulo: Nova Fronteira. 1961.

MACHADO, Alcantâra. *Pathé Baby*. São Paulo: Imesp. 1982

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: L&M Pocket, 2009

A AMBIVALÊNCIA DO LÍRICO EM MÁRIO DE ANDRADE¹

Resumo

Este trabalho é uma parte da pesquisa que tem por objetivo desconstruir a leitura autonomista que Mário de Andrade fez em relação ao Parnasianismo e Simbolismo brasileiros. Este estudo se concentra no conceito de lirismo que aparece nos primeiros textos de Mário de Andrade. A abordagem deste conceito é fundamental pois foi a partir desta categoria que o autor estabeleceu o método da sua poesia (Lirismo + Crítica = Poesia) e foi a partir dela também que Mário renegou os passadistas. Para o modernista falta lirismo na poesia parnasiana. O que se observou, no entanto, é que este conceito aparece de maneira ambígua: algumas vezes como uma manifestação transcendente do eu, outras vezes como uma manifestação individual do eu. Ao fazer uma leitura atenta dos ensaios e mesmo da poesia de Mário, percebe-se que há forças ambivalentes e que, a partir delas, pode-se reler a poesia moderna brasileira.

Palavras-chave: Poesia moderna. Lirismo. Mário de Andrade.

Abstract

This work is part of a research project that claims to deconstruct the Mário de Andrade's autonomist reading on the brasilians Parnassianism and Symbolism. The focus of this study is the concept of lyricism that arises in the earliest writings of Mário de Andrade. This is an important concept for it is the base of formulation of his method of poetry (Lyricism + Criticism = Poetry) and denial of parnassian poetry while poetry. For the modernist it lacks lyricism in the parnassian poetry. What has been observed, however, is that the concept of lyricism shows itself in ambiguous way: sometimes as a transcendent self, sometimes as an individual self. Reading the essays and

¹ Trabalho produzido pela aluna Maiara Knih, matriculada no curso de mestrado da pós-graduação em literatura da UFSC, vinculada à linha de pesquisa *Teoria da Modernidade*. O presente trabalho faz parte da pesquisa em desenvolvimento para a conclusão do curso que tem como título: *Ressonâncias: dos decadentes aos vanguardistas*.

the poetry of Mário de Andrade is possible to realize that are ambivalent forces which enable another view of brasilian modern poetry.

Keywords: Modern poetry. Lyricism. Mário de Andrade.

Gostaria de me deter sobretudo na acepção de lirismo que aparece num primeiro Mário de Andrade, isto é, num Mário marcado, entre outras coisas, pela corrente de pensamento francês, pelos ideais criacionistas de Vicente Huidobro por via da revista francesa *L'Esprit nouveau*, bem como pelo futurismo de Marinetti. O modernista não é menos marcado, no entanto, pelo ressentimento cultivado graças à reação conservadora e grosseira com que os intelectuais e a sociedade brasileira, de um modo geral, estavam recebendo as novas ideias, as ideias avanguardistas. De fato, os antecedentes da Semana de Arte Moderna fazem jus ao vocábulo bélico *avant-garde*. Motivados pela exposição de Anita Malfatti em 1917 e, ainda mais, pela conseqüente crítica que fez dela Monteiro Lobato, um grupo de intelectuais modernistas, a saber, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Minotti del Picchia, a própria Anita entre outros, se unia a favor daquilo que, na falta de um melhor termo, chamavam de futurismo. Uniam-se contra, portanto, o tradicionalismo, o classicismo, o idioma extremamente preso à gramática portuguesa, a retórica empolada e exaustiva seja nas manifestações literárias – o parnasianismo, na crítica – o racionalismo de Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior ou na política - o discurso liberalista de Rui Barbosa.

Neste contexto em que reinava um clima nacionalista propiciado pelos ataques a navios brasileiros supostamente por alemães e também pela comemoração do centenário da independência política, Oswald de Andrade vinha escrevendo no seu espaço no *Jornal do Commercio* uma série de artigos atacando o conservadorismo da elite brasileira. Num dos artigos, o que tornaria

Mário conhecido e repudiado, intitulado “O meu poeta futurista” (publicado no *Jornal do Commercio* (Edição de São Paulo) em 27-5-1921), Oswald faz uma defesa da estética futurista apresentando o poema “TU” de Mário, até então inédito, atrelando-o à escola de Marinetti. Dias depois, no mesmo jornal, Mário escreve uma réplica num artigo chamado “Futurista?!” afirmando não pertencer à escola alguma e apesar de reconhecer a importância do futurismo para os afãs modernos, assinala taxativamente os aspectos dos quais discorda: principalmente, o abandono da noção de deus e de pátria. De alguma maneira ainda impulsionado pelas reações adversas conservadoras e muitas vezes mesquinhas às manifestações da arte modernista, Mário de Andrade vai escrever um conjunto de artigos denominados “Mestres do Passado” que também sairia publicado no *Jornal do Commercio* ainda no ano de 1921. “Mestres do Passado” é uma série de sete textos ácidos contra a estética parnasiana, uma construção de um túmulo que se por um lado consagra - Mestres, por outro, enterra a poesia parnasiana – do passado. Estes artigos apresentam especificamente estudos sobre cinco poetas: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho e salvo alguns poemas que deixam transparecer um caráter intimista, Mário não mede suas palavras, de maneira irônica, desconsidera aqueles versos enquanto poesia, posto que são versos construídos artificialmente, sem nenhum lirismo.

O que eu gostaria de frisar com a exposição deste contexto é que nesta série datada de 1921, bem como no “Prefácio Interessantíssimo” escrito no mesmo ano, deve-se atentar não só para a luta estética e obviamente política que estes textos dramatizam, mas também para a luta de cunho pessoal. O que faz com que apareçam, mesmo nestes textos críticos, rastros de intimidade, feitos por um eu que, ressentido, muitas vezes, goza com o massacre. Exemplos desse tom intimista surgem todo o tempo, como é o caso da resposta a Oswald e à sociedade que aparece no artigo

“Futurista?!”, em que há uma abordagem do livro que contém o tão estrondosamente famigerado poema “TU”:

E uma noite, numa época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família, pelos desrespeitos dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a “Paulicéia Desvairada”. Não tinha e não tem ainda nenhuma intenção de a publicar. “Paulicéia Desvairada” é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical, direi). Úmido de lágrimas, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos serão mesmo versos? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. (ANDRADE, 1987, p. 231)

O lírico, trazido por Mário neste fragmento, nos remete as questões que se sobrepõem tradicionalmente à poesia lírica: a aproximação da música e a expressão de um eu. Nesse mesmo sentido pode-se perceber uma definição de lirismo tanto nos artigos que compõem “Mestres do Passado”, em que Mário, na sua ferrenha crítica aos poetas parnasianos, insiste em mostrar que naqueles versos há uma beleza morta, ou seja, uma beleza enquanto finalidade o que no seu ver não caracteriza a arte:

Nego que a arte seja a reprodução do Belo somente, e acredito ser ela uma objetivação do lirismo psíquico. A Arte é, antes de mais nada, um meio de o homem expressar-se livremente para consolar, para elevar, para se comunicar, tudo que o que é moto lírico que lhe vai n’alma. (BRITO, 1997, p. 296)

No artigo sobre a poeta Francisca Júlia aparece deliberadamente expressa a fórmula de Paulo Darmée, Lirismo + Arte = Poesia, sobre a poeta parnasiana, Mário diz o seguinte:

Ela mesma negou-se à sensibilidade, ao lirismo, à comoção, que impulsiona e exalta o poeta e frutifica em produções caridosamente transmissoras ou de advertências (sem cheiro catedrático) ou de consolações, quando preferiu à poesia o assunto poético, e ao lirismo a Beleza. (BRITO, 1997, p.256)

Essa mesma fórmula foi retomada no “Prefácio Interessantíssimo” e reformulada, em 1923, em *A Escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* para Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. A partir desta última formulação, podemos perceber que este lirismo, para Mário, é algo anterior ao pensamento, assim explicita Mário na historinha do parágrafo 47 do prefácio interessante, mas inútil:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.(ANDRADE, 1987, p.73)

Importante notar que Mário nestes textos iniciais vai retomando, por diferentes vias, as mesmas questões.

Para Raul Antelo, o que Mário propõe em *A Escrava que não é Isaura* é um discurso onde “a Poética – impulsão lírica pura – combina-se à Retórica – reflexão crítica – consolidando uma entidade em equilíbrio. Assim, estabelecido o método, do mesmo

modo deverão distinguir-se duas espécies do Belo: o belo natural e o belo artístico” (ANTELO, 1986, p.10). Por fim, Mário de Andrade vai expressar sua fórmula de poesia: a necessidade do máximo de lirismo e do máximo de crítica para se obter o máximo de expressão.

O autor de *Na Ilha de Marapatá* reconhece que a ideia de duas verdades, uma da vida e outra da arte que aparece nestes primeiros textos são provenientes das anotações marginais que Mário fez de definições de Huidobro publicadas na revista *L'Esprit nouveau*. A fórmula de Paulo Darmée provem da leitura da mesma revista e a consequência imediata dessas formulações, principalmente no que diz respeito à separação da verdade da arte da verdade da vida, é uma concepção de arte absolutamente autonomista.

Interessante observar ainda que este lirismo que, na formulação de Mário vem do inconsciente e passa, antes de virar poesia, pela crítica, pelo pensamento, remonta a maneira como Nietzsche, em seu livro *O nascimento da tragédia*, pensa a poesia lírica - a partir da junção da música e da palavra (forma) ou do dionisíaco e do apolíneo. Segundo Nietzsche, Schiller sobre o processo de produção poética dizia que antes das imagens ou do pensamento havia um estado de ânimo musical. A partir da ideia de Schiller, refletindo sobre a literatura grega clássica, Nietzsche explica o caso do poeta lírico da seguinte maneira:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem semelhante do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção

na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. (NIETZSCHE, 1992, p.44)

Este fragmento nos leva a crer que, para Nietzsche, o poeta lírico, de alguma maneira nega a sua subjetividade antes de assumi-la. Antes de se prender à aparência, ao sonho, ao pensamento ou ao apolíneo, é dionísio. Nietzsche diz que “[o] “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão” (NIETZSCHE, 1992, p.44).

À ideia de Nietzsche como ao que Mário escreveu na *Escrava que não é Isaura* quando afirma que impulsão lírica é livre e independente de nós. O que convém refletir, no entanto, é que se por um lado se poderia ligar o lirismo nietzschiano de Mário de Andrade a um lirismo moderno, ou seja de um eu esvaziado, de quem não imita mas estuda a lição de Rimbaud, por outro lado, esse lirismo parece se encher de uma intimidade, confundir-se com a expressão de um eu ainda individual. É nessa ambivalência que eu gostaria de trabalhar, porque o lirismo que aqui venho estudando é um lirismo moderno na medida em que, na linhagem de Baudelaire ou Rimbaud, utiliza a técnica da objetivação do eu criando uma extemidade em que o eu é sempre um outro. No entanto, caberia considerar também se esse eu não é sempre ele mesmo, simultaneamente, uma vez que a poesia que Mário considera e produz é sempre dotada de traços íntimos, pessoais.

A título de exemplo, retomo a série “Mestres do passado” sobre Francisca Júlia, autora de baboseiras poetificantes, pouco sinceras, segundo Mário, mas que no fim da vida, antes de cometer suicídio escreve poemas tristes e calmos. Diz Mário: “Francisca Júlia guardou nas palavras especulares dos seus últimos poemas o queimor tristonho da vida” (BRITO, 1997, p.263) ou ainda, diz Mário: “a

melhor parte da obra de Raimundo são os trechos inspirados onde deixa sua sensibilidade sutil vir à tona” (BRITO, 1997, p.268).

Assim também Mário escreveu sua poesia, sempre apelando a esta sensibilidade, ao sentimento ou à pré-linguagem, aquilo que Nietzsche chamou de Uno-Primordial em que o subjetivo se esvanece em auto-esquecimento somado à reflexão, ao pensamento, ou ao *principium individuationis*, para usar o termo de Nietzsche, em que prevalece a fé do eu. Mário era um homem de fé:

O trovador
Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som
redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde!
(ANDRADE, 1987, p.83)

A valorização do som, da melodia é evidente no poema. À musicalidade do poema pode-se atrelar um caráter dionisíaco que se completa com a posterior reflexão trazida pelas palavras. A aproximação dos vocábulos primeiras eras ao vocábulo primaveras, pra além da aproximação sonora constitutiva da melodia, permite a aproximação do sentido, ambos os vocábulos remetem ao nascimento. O nascimento aqui é a passagem do Uno-primordial ao pensamento, à reivindicação de uma ideia nova, o primitivismo (primeiras eras) e do sarcasmo, de uma nova estética. Importante lembrar que a noção de novo que está embutida nestas palavras traz antes de mais nada uma noção de tempo ambígua também. Se por uma lado na natureza, o novo, a primavera é sempre cíclica, representa a continuidade, na estética, o novo é sempre ruptura,

descontinuidade. Então, apesar de Mário, e a modernidade de modo geral, separarem estes tempos, a poesia de Mário não separa. Ao contrário, reivindica a ambivalência pelo corpo - o coração, algumas vezes travesso, outras triste, para retornar como num círculo, ou uma boca na pronúncia da vogal o ao barulho dos sinos de São Bento – Dlorom.

A estrofe final, é um verso solitário em que o poeta funciona como um receptáculo corporal para o que vem de fora, o outro, o tupi, o trovador que canta ao som místico do coração ecoante da cidade de São Paulo em afinação com seu próprio coração.

Nesta composição musical, pulsante, lírica, muito íntima, Mário exprime tudo aquilo que escreveu seja no artigo “Futurismo?!”, nos artigos de “Metres do passado”, no “Prefácio Interessantíssimo” ou mesmo na *Escrava que não é Isaura*. Na esteira de Nietzsche, Bataille e Jung o poeta parece assumir o caráter paradoxal da experiência interior. Se para Bataille essa experiência é radicalizada, longe de ser uma possessão religiosa, é um êxtase, um transe pra o nada, refere-se, em última instância, à extimidade porque nasce e permanece decididamente no não-saber, para Mário, cristão, essa experiência é ambígua é a vivência de um eu atravessado conscientemente pela sua época e com ela um eu que assume ainda um sentido, um deus, uma doutrina.

Esse caráter intimista de Mário de Andrade é o que o faz repudiar o futurismo e toda e qualquer poesia que o sentimento (atrelado a reflexão, é claro) não apareça. A consequência desse posicionamento do autor de *Macunaíma*, no entanto, é aquilo que me interessa para repensar enquanto problema da pesquisa em que este trabalho se insere: o lugar do simbolismo e mesmo parnasianismo na poesia brasileira ao longo do século XX . Afinal, Mário foi uma figura central na molduração das instituições culturais do Brasil no século XX, bem como, da leitura que é feita da literatura brasileira que perdura até os dias de hoje. Mas cabe questionar se a poesia

parnasiana e simbolista realmente eram formas puras, “arte pela arte” ou se o procedimento daquela poesia não explicitava, da maneira como Mário queria, uma intimidade.

Por fim, gostaria de assinalar que Mário não enxergou lirismo na poesia parnasiana e simbolista, justamente porque separa a arte da vida. Para o autor falta vida naquelas formas, então apesar de parecer que Mário de Andrade e Nietzsche tratam a questão do lirismo da mesma maneira, existe uma diferença crucial enquanto ao posicionamento frente à arte: a verdadeira arte para Nietzsche não separa o irracional do racional, o dionisíaco do apolíneo ou em outras palavras a vida da obra. A arte para Mário de Andrade, como anteriormente mencionado, tem uma verdade que se diferencia e portanto, se separa da vida. É desconstruindo esta dualidade que cai por terra toda a argumentação de Mário contra parnasianos e simbolistas, não existe arte pela arte, forma pela forma, existe a arte-vida, ou de outra maneira, a poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas* (edição crítica de Diléia Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá* (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: HUCITEC, 1986.

BATAILLE, Georges, *La experiencia interior* (seguido de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953). Madrid: Taurus, 1981.

BRITO, Mário de Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6 e.d. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ÉTICA E (AN)ESTÉTICA EM MÁRIO DE ANDRADE: Considerações sobre o conceito de artesanato¹

Resumo

A afirmação de uma nova sensibilidade moderna, pressuposta pela identificação com a musicalidade brasileira, implica a construção de um sentido nacional. As pesquisas e estudos musicais marioandradianos a estruturam na medida em que postulam uma autenticidade musical brasileira que se revelaria em normas que caracterizariam o ethos do cancionero popular brasileiro. Ao conceber uma entidade dotada de “fisiopsicologia”, definida pelos “tipos brasileiros”, associada a uma tipologia musical naturalizada pela tradição nacional, que se manifestaria, portanto, no corpo, inserido sob a ordem do Estado, o ethos se confunde com o pathos. A referida afirmação de uma sensibilidade moderna equivale a um processo de nacionalização da estesia, o qual envolve, por um lado, as teorias do belo e, por outro, da psicologia e fisiologia experimentais que ocupavam o pensamento marioandradiano desde os anos 1920, e que ganha novos contornos a partir do Estado Novo, apontando para uma sociedade disciplinar que, orientada para progresso, afirma a sensibilidade coletiva em um sentido comum: o nacional.

Palavras-chave: Mário de Andrade; artesanato; nacionalismo.

Resumen

La afirmación de una nueva sensibilidad moderna, presupuesta por la identificación con la musicalidad brasilera, contempla la construcción de un sentido nacional. Y las investigaciones y los estudios musicales marioandradianos la estructuran en la medida en que postulan una autenticidad musical brasilera que se revelaría en las normas que caracterizarían el ethos del cancionero popular brasilero. Pero al concebir una entidad dotada de "fisiopsicología", asociada a una tipología musical naturalizada por la tradición nacional, que se manifestaría, por lo tanto, en el cuerpo, que se inserta en el orden del Estado, el ethos se confunde con el

¹ Tiago Hermano Breunig (Doutorado em Literatura). Projeto de tese: *Ética e (an)estética em Mário de Andrade*. Linha de pesquisa: Teoria da modernidade.

pathos. La afirmación de una sensibilidad moderna es equivalente a un proceso de nacionalización de la estesia, que implica, por un lado, las teorías de lo bello y, por otro lado, de la psicología y fisiología experimentales que ocupaban el pensamiento marioandradiano desde los 1920, y que adquiere nuevos contornos con el Estado Novo, apuntando a una sociedad disciplinaria que postula la sensibilidad colectiva en un sentido común: el nacional.

Palabras clave: Mário de Andrade; artesanato; nacionalismo.

O modernismo brasileiro projeta uma nacionalização musical que deveria se inscrever, com o processamento da cultura popular, em uma tradição reivindicada pelos escritos marioandradianos ensaiados a partir dos anos 1920. A nacionalização musical implica, como prescreve o nacionalismo musical que ocorre na Europa e se estende ao nosso continente, a apropriação de elementos musicais do cancionero popular e do folclore por compositores eruditos, e representa, como argumenta Elizabeth Travassos (2000, p. 35-39), um desafio: a identificação imediata e emocionalmente carregada com uma musicalidade brasileira.

A afirmação de uma sensibilidade, pressuposta pela referida identificação, implica a construção de um sentido nacional. E as pesquisas e estudos musicais marioandradianos a estruturariam na medida em que fundamentam ou fundam uma autenticidade musical brasileira que se revelaria em normas que caracterizariam o ethos do nosso cancionero popular, e se manifestaria em uma entidade dotada de uma “fisiopsicologia”, definida pelos “tipos brasileiros” (TRAVASSOS, 1997, p. 95), e associada a uma tipologia musical naturalizada pela tradição nacional, que se manifestaria, portanto, no corpo, de modo que se confundem ethos e pathos.

A afirmação de uma sensibilidade moderna equivale, portanto, a um processo de nacionalização da estesia, o qual envolve, por um lado, as teorias do belo e, por outro, da psicologia e fisiologia

experimentais que ocupavam o pensamento marioandradiano desde os anos 1920, e ganha novos contornos a partir do Estado Novo, apontando para uma sociedade disciplinar, para uma biocracia ou, mais precisamente, para um biopoder, que, orientado para progresso, afirma a sensibilidade coletiva em um sentido comum: o nacional.

A proposta de nacionalização musical marioandradiana concebe uma arte orientada por uma estesia, estesia que resulta de um processo de nacionalização que pretende atingir os sentidos, os sentidos da palavra e, sobretudo, os do corpo. Assim se estabelecem os paradigmas por meio dos quais se poderia reconhecer uma “‘especificidade musical’ brasileira” (SANDRONI, 2001, p. 20), traduzida fundamentalmente por um tipo de contrametricidade, a exemplo da figura abaixo, consensualmente relacionada a uma concepção de brasilidade musical, que “demonstra o estado de alma coletiva”, uma vez que as dinamogenias do ritmo “abafam o individualismo e despertam o movimento e, por conseguinte, o sentir em comum” (ANDRADE, 1976, p. 107).

The image shows a musical staff in 2/4 time. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are written below the staff: "O po - vo não vai no em - brulho! O po - vo só quer Ge - tú - lio!". The melody has a distinctive rhythmic pattern with accents on the notes.

“O povo não vai no embrulho,
O povo só quer Getúlio!”

A noção presente na afirmação acima se estabelece a partir de uma manifestação popular ocorrida no limiar dos anos 1930, no exato momento, portanto, de uma dita redemocratização, que comemora o evento que precede o Estado Novo, e a compreensão marioandradiana aponta para a inserção do corpo sob a ordem do Estado. Ademais, ao evidenciar determinados elementos musicais como sentimento e sentido comuns, Mário de Andrade contribui decisivamente para a sua naturalização e institucionalização. Para

tanto, recorre a um tema caro ao seu pensamento, qual seja, como um elemento musical adquire sentido no interior de uma cultura. E sentido deve ser compreendido aqui como faculdade sensual e, ao mesmo tempo, intelectual.

Se o advento do interesse pelo corpo, sobretudo por parte da fisiologia e da psicologia experimentais, demarca uma ruptura com a concepção kantiana, desinteressada, da recepção da arte, ao reafirmar o aspecto sensorial, o problema se desenvolve no pensamento marioandradiano de forma particular. Afinal, parte, ainda nos anos 1920, do conceito kantiano de belo, e sem deste abdicar, desenvolve teorias relacionadas com a fisiologia e a psicologia experimentais, insistindo nesta aparente contraditoriedade em sua proposta de nacionalização musical.

No contexto da Segunda Guerra, ao prescrever a arte como um instrumento de comunicação em contraposição ao distanciamento, Mário de Andrade valoriza a arte imediata: “a arte verdadeira é sempre um instrumento de comunicação entre os homens”, uma vez que deriva de uma necessidade e de uma fatalidade do artista. A fatalidade do artista se configura como sacrificial e permanece na base da concepção marioandradiana de artesanato.

A ruptura entre a Antiguidade e o Renascimento, prevista pela “nostalgia pelos tempos em que o artista” era “em realidade um artesão da arte”, se estende ao problema a “respeito das transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa” que, segundo Jorge Coli (1998, p. 270), inexistem nos artigos dos anos 30. Afinal, o interesse marioandradiano a esse respeito transparece, nos anos 40, na medida em que a “evolução pela música mecânica” resolve a contradição entre o erudito e o popular:

postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o

rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, (...) modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos. E não tenho a menor pretensão, Deus me livre! de ser o primeiro a dizer isso (ANDRADE, 1998, p. 397).

Mediante a popularização da arte erudita, o autor compreende que “pela primeira vez ela deixou de ser (...) um instrumento de classe e de aprimoramento educativo”. Como nas civilizações da antiguidade, prevalece uma “concepção imediata e conscientemente política”, ou seja, uma “momentaneidade funcional das obras” (ANDRADE, 1998, p. 397).

Com a popularização permitida pelas tecnologias de reprodução na sociedade de massa, emerge, paradoxalmente, o “valor eterno” derivado da “funcionalidade moral” do “ethos”, que consiste em representar a sociedade (ANDRADE, 1998, p. 403). Mas se, por um lado, implica representação, por outro, o “ethos” musical, apoiado na ininteligibilidade intelectual dos sons musicais, prescinde, portanto, da representação, ao menos no que condiz com o seu sentido fisiologicamente sensual. Mário compreende, no entanto, que o “‘gozo’ artístico (não apenas estético)” se relaciona com o “valor de participação e de identificação”, proveniente do conceito convencional e preliminar de “ethos” que repercute objetivamente nos elementos estruturais e nos processos da composição musical (ANDRADE, 1998, p. 405). E se associa, portanto, ao pathos.

Segundo Oneyda Alvarenga (1974, p. 51-56), para a musicologia marioandradiana, as atividades do artista apenas se justificam na medida em que servem aos interesses da coletividade: “Isto é, a certeza de que a obra de arte não tem apenas o destino gratuito de ser bela”, mas “de contribuir para a solução de problemas vitais do seu meio e do seu tempo”, sobretudo em tempos ditatoriais como os do Estado Novo. Enquanto representa um corretivo do esquecimento da relação social constitutiva da obra de arte (COLI,

1998, p. 256-258), o conceito marioandradiano de artesanato corrobora para o projeto de nacionalização musical, apontando para o aspecto do condicionamento social da arte evidenciado por Antonio Candido, ao frisar a proposta marioandradiana de uma arte cuja funcionalidade definitivamente humana se encontra na pesquisa do seu sentido nacional (COLI, 1998, p. 260-262).

Mas a despeito do condicionamento social da arte evidenciado por Antonio Candido, o aspecto da proposta marioandradiana que nos interessa, aponta, antes, para um condicionamento social pela arte, condizente com uma sociedade disciplinar. Como compreender, contudo, a posição marioandradiana no contexto do Estado Novo se, politicamente oposto ao mesmo, concebe, ainda assim, uma proposta de nacionalização musical que, de certo modo, se afina com os procedimentos disciplinares que operam sobre os corpos individuais que constituiriam um corpo coletivo?

Os conceitos que caracterizam a recepção da arte de massa, como a tatilidade, que confronta o consenso sobre a percepção da arte, contrariando o prazer desinteressado das Belas Artes, se inscrevem nos escritos marioandradianos mais tardios, perante a guerra e o Estado Novo e a possibilidade de, por meio dela, politizar as massas. Em Walter Benjamin (1994, p. 194), os fatores sociais relacionados ao processo de transformação da percepção historicamente condicionada pela reprodutibilidade se associam aos movimentos de massa, cuja recepção se apresenta como distração, elaborada pelo autor como “sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” do homem moderno e em contraste com a atenção. Assim, a tatilidade constitui uma forma de recepção interessada, caracterizada pela utilidade, indicada, segundo Benjamin, para a arte, sobretudo para mobilizar as massas em momentos de crise.

Ora, ao conceber que a transitoriedade do produto urbano implica esquecimento², a exemplo das modinhas imperiais, cuja “função de divertir a gente” observa impressa na letra de uma modinha que diz:

Uma modinha num ai,
Distrai,

Mário de Andrade (1980, p. 5) postula que o esquecimento, bem como a passividade da atitude desinteressada, caracterizam a recepção do ouvinte por meio da distração, de modo que a canção representa “um sedativo para os nossos nervos contorcidos de tanto torcer pela esquiva Democracia” e, portanto, uma anestesia.

Nesse contexto, a potencialização da arte implica, segundo o pensamento marioandradiano, sintetizar a fisiologia e o intelecto, por meio de processos anestéticos, compreendidos como aparatos intelectuais extra-musicais capazes de fornecer sentido ao som, a despeito de sua ininteligibilidade, ativando a sensibilidade musical curiosamente por meio da inteligibilidade intelectual das palavras. Para tanto, uma aculturação contra os limites esteticamente determinados pela arte desinteressada permitiria devolver a capacidade de percepção interessada, ativando a sensibilidade musical dos sentimentos sugeridos pelos sons. Nesse sentido, um personagem marioandradiano reflete sobre a música brasileira, exigindo, como observam Coli e Dantas, “o princípio de utilidade, imediato, ligado à construção de um espírito nacional de música que está se formando” (ANDRADE, 1989, p. 35):

– Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter uma estesia. Uma estética

² A esse respeito, cf. COLI, 1998, p. 178-179. Mário de Andrade (1993, p. 134) afirma ainda que “o suceder das modas” torna as músicas urbanas “sem valor prático permanente”, de modo que “essas músicas são esquecidas”.

delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate (ANDRADE, 1989, p. 60).

O mesmo personagem deste texto inacabado, Janjão, considera o valor de combate das “artes do inacabado”, o qual identifica com a estesia: “a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa ‘arsis’ psicológica, botava a gente de pé” (ANDRADE, 1989, p. 62). E, em defesa do artesanato, sugere “sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais”, associadas com a arte pura, “indiferente a quaisquer... ‘representações coletivas’”, e em nome da transitoriedade da utilidade imediata.

Sua interlocutora, Siomara Ponga, resume, por sua vez, algumas das concepções marioandradianas da recepção e, por conseguinte, percepção da arte, sobretudo a partir da psicologia e da fisiologia experimentais, reconhecendo a utilidade inerente ao processo receptivo:

– ... Na verdade a comoção estética é fisiologicamente fatal, mas pode ser causal principalmente pela participação do espírito. Sendo um fenômeno fisio-psíquico, ela tem conjuntamente caracteres fisiológicos e psicológicos. Os fisiológicos são: a comoção estética é imediata; é dinâmica; é fatal; e tem uma taticidade geral. Caracteres psicológicos fazem com que ela seja um prazer; não tenha uma necessidade imediata, seja causal; e não tenha inteligência, não exija compreensão nenhuma. E enfim que possua um deslumbramento que é inerente a ela (ANDRADE, 1989, p. 83).

Na medida em que reafirma que a possibilidade de inteligibilidade musical parece compreendida apenas pela memória

das sensações expressas pelo gesto (ANDRADE, 1995, p. 50), o pensamento marioandradiano, considerando a tutilidade da sensação sonora (ANDRADE, 1995, p. 31), categoria que, em Benjamin, retorna associada com a tecnologia, aponta definitivamente para a noção segundo a qual “a percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23). Susan Buck-Morss compreende que o “isolamento da memória do passado” insensibiliza os sentidos, de modo que “nesta situação de ‘crise na percepção’”, caracterizada pela insensibilidade que define a anestésica segundo Buck-Morss (1996, p. 24), “já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição”.

Não admira que Elizabeth Travassos (1997, p. 217) afirme que Mário de Andrade “encaminhou-se para a politização da arte”. Afinal, a politização da arte, segundo Benjamin (1994, p. 196), representa a resposta do comunismo ao fascismo e sua estetização da política, afirmação que se encontra na origem da releitura benjaminiana da obra de arte por Buck-Morss (1996, p. 12). Enfim, o conceito de artesanato compreendido como a coordenação da alma, do olhar e da mão, encontrada onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 1994, p. 211), se associa, portanto, ao conceito de artesanato compreendido, por sua vez, como a parte da técnica que se pode ensinar e que se relaciona com os elementos materiais da arte (ANDRADE, 1963). As teorias benjaminiana e marioandradiana convergem, assim, ao artesanato, cujo conceito implica a ruptura que separa a arte do patronato, a partir da qual o pensamento marioandradiano concebe o artista como artesão ou cortesão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Introdução a Shostakovich*. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.
- _____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.
- _____. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanna Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. v.1)
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar; UFRJ, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; J. Zahar, 1997.
- _____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Mesa 02

PROSA BRASILEIRA: CLARICE
LISPECTOR E HILDA HIST

ALEGORIAS DO INCONSCIENTE: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO TEXTO DE CLARICE LISPECTOR (PRIMEIROS APONTAMENTOS)¹

Resumo

Esta pesquisa de mestrado se propõe a usar noções psicanalíticas para analisar o texto de Clarice Lispector e percebê-lo como uma alegoria do inconsciente, entendendo a linguagem do inconsciente como linguagem literária a partir das leituras de teóricos que aprofundaram esta noção freudiana. A partir de então, fazer uma leitura alegórica da escritura do inconsciente nos textos de *A hora da estrela*, *A via crucis do corpo* e *Água viva*, de Clarice Lispector.

Palavras - chave: alegoria; linguagem do inconsciente; linguagem literária; Clarice Lispector.

Abstract

This research proposes to use psychoanalytic concepts to analyze the texts of Clarice Lispector and apprehend those texts as an allegory of the unconscious, understanding the language of the unconscious as a literary language from the readings of theorists that have developed this Freudian concept. From then, to compose an allegorical reading of scripture of the unconscious in *A hora da estrela*, *A via crucis do corpo* e *Água viva*, by Clarice Lispector.

¹ Artigo de autoria de Djúlia Justen, mestranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) e participante do curso de formação em psicanálise pela Maiêutica Florianópolis - Instituição Psicanalítica. A dissertação se insere na linha de pesquisa Teoria da Modernidade e tem como título, ainda provisório, *Alegorias do inconsciente: uma leitura psicanalítica do texto de Clarice Lispector*. Contato: djuliajusten@gmail.com

Keywords: allegory; language of the unconscious; literary language; Clarice Lispector.

A proposta

Nesta pesquisa de mestrado, me proponho a estudar três textos de Clarice Lispector - *A hora da estrela*, *A via crucis do corpo* e *Água viva* - como alegóricos de noções aprofundadas da linguagem do inconsciente que se aproximam da linguagem literária, a escritura. O que me move nos textos de Clarice a fazer uma leitura alegórica da linguagem do inconsciente? De que forma o inconsciente pode ser compreendido como linguagem? Por que é necessário o uso da alegoria para fazer essa leitura? De que maneira a linguagem do inconsciente pode se relacionar com a linguagem literária? E é possível um estudo conjunto de literatura e psicanálise? A essas perguntas iniciais, me proponho a dar direcionamentos do percurso que se fará durante os dois anos de pesquisa.

Não me proponho a fazer leituras psicanalisantes dos textos de Clarice, muito menos perceber o texto como base para compreender as intenções do autor, o porquê de suas escolhas, muito menos procurar a origem das etiologias deste como se o autor estivesse no divã e o texto fosse o discurso de suas repressões e das angústias da castração infantil. Também não tenho intenção de aplicar a teoria psicanalítica ao texto como para explicar um enigma. Percebo o texto tal qual uma manifestação inconsciente, em que estamos atentos ao texto, aos seus significantes, aos sentidos que podem ser percebidos. Por isso, se faz importante o estudo de literatura e de psicanálise conjuntamente, pois pela escuta psicanalítica estamos mais atentos aos sentidos que podem ser percebidos a partir do texto e com a alegoria podemos dar amplitude aos sentidos, as imagens empreendidas pela leitura de uma obra. Ou seja, fazer com que literatura e psicanálise se atravessem. Sinto-me atravessada por elas.

É Jacques Lacan quem nos traz esta compreensão do inconsciente estruturado como uma linguagem. Ele faz uma releitura decisiva e atualizada da obra freudiana baseando-se em seus estudos de lingüística, antropologia, matemática e traz este aprofundamento para a psicanálise. Para afirmar que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, Lacan parte da compreensão freudiana de que o inconsciente funciona a partir do processo primário e neste se dá a elaboração onírica: as imagens do sonho se fazem a partir dos movimentos de condensação e deslocamento dos conteúdos latentes para se transformarem em conteúdos manifestos, escapando assim da repressão e atingindo a consciência. A estes movimentos de condensação e deslocamento é que Lacan associa duas figuras da lingüística: a metáfora e a metonímia. Na metáfora, temos a sobreposição de significantes, uma condensação de imagens. Já na metonímia, há um deslocamento de um significante a outro.

Mas como pensar a linguagem do inconsciente como linguagem literária se a prática analítica trabalha com a fala do analisando, pela escuta desta e se a linguagem literária, por sua vez, se faz pelo texto, pelo escrito? No ensaio “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan começa justamente com esta questão da fala e do escrito por uma razão muito simples: o seu ensino se deu pela fala em seus seminários e pela escuta desta. Nesse texto, aponta Lacan, que sua contribuição ficará, “entre o escrito e a fala: ela ficará a meio caminho.” (LACAN, 1998, p. 496) E de que forma ficará a meio caminho entre fala e escrito? É justamente na linguagem que encontramos este meio caminho, e mesmo porque, ainda que tratando de fala ou de escrito o que entra em jogo é a **palavra, é a linguagem**. “Para-além dessa fala (que se dá, que se abandona em análise)², é toda a **estrutura da linguagem** que a

² Parêntesis meu.

experiência psicanalítica descobre no inconsciente.” (LACAN, 1998, p. 498)

Para que o psicanalista afirmasse que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e percebesse na condensação e no deslocamento as figuras da metáfora e da metonímia³, que é esse movimento de **uma palavra por outra** e o de **palavra em palavra**, ele teve que constatar que no funcionamento criativo do inconsciente, há um trabalho com o significante, um deslizamento de significante em significante, em que se formam cadeias, conforme o trabalho da condensação e do deslocamento. Diz Lacan: “Os processos sutis que o sonho revela empregar para, mesmo assim, representar essas articulações lógicas (...) são objeto, em Freud, de um estudo especial, onde mais uma vez se confirma que o trabalho do sonho segue as leis do significante.” (LACAN, 1998, p. 515)

Qual é o sentido do significante para Lacan? De onde ele se apropriou dessa leitura do significante? Ao apresentar sua leitura do signo saussuriano, ele inverte seus termos. Em Saussure, temos a primazia do significado sobre o significante, tendo este apenas a função de representar o significado como uma relação unívoca. Já Lacan dá prevalência ao significante, ao deslizamento de um significante ao outro, tirando de cena a prioridade do significado, do sentido, não estando significante e significado unidos, dependentes, já que a barra que os separa, marcando assim a repressão.

³ A associação entre o funcionamento do sonho e as figuras da lingüística não é de Lacan e sim de Roman Jakobson. Lacan faz este apontamento em uma nota de rodapé no referido ensaio: “Aqui rendemos homenagem ao que devemos, nessa formulação, ao Sr. Roman Jakobson, ou seja, a seus trabalhos, onde um psicanalista encontra a todo instante com que estruturar sua experiência, e que tornam supérfluas as ‘comunicações pessoais’, sobre as quais podemos testemunhar tanto quanto qualquer um.” (LACAN, 1998, p. 509)

Uma coisa é certa: é que esse acesso, pelo menos, não deve comportar nenhuma significação, se o algoritmo S/s, com sua barra, lhe convém. Pois o algoritmo, na medida em que ele mesmo é apenas pura função significante, só pode revelar uma estrutura significante nessa transferência.” (LACAN, 1998, p. 504)

É neste trabalho com o significante no inconsciente, em que se faz a escrita do sonho, que encontramos uma forma de pensar a linguagem do inconsciente como linguagem literária: através do significante. E também de pensar em uma possível escritura do inconsciente a partir do significante vazio, esvaziado de um sentido atribuído, de um sentido cristalizado, a partir da ficção teórica de Maurice Blanchot sobre a escritura.

É por este alcance do funcionamento do inconsciente que condensa e desloca imagens, engendrando assim essa possível escritura que podem ser percebidos maiores aprofundamentos do inconsciente freudiano, não só com Lacan, mas com outros teóricos também. Como comentei, em Lacan podemos ver este aprofundamento através do inconsciente estruturado como uma linguagem, desse trabalho do significante no inconsciente. Em “O sopro indistinto da imagem” (capítulo de *O sítio do estrangeiro: a situação* psicanalítica), o psicanalista Pierre Fédida nos traz o sonho como teoria da imagem, da figurabilidade do claro e do escuro entre imagens e palavras. Já Jacques Rancière tensiona o inconsciente freudiano e disto faz perceber outra lógica nos movimentos da arte que é o inconsciente estético, um saber e um não saber, um agir e um padecer, um pensamento que é próprio da arte, segundo Rancière.⁴

⁴ Ao relacionar a figura de Édipo com as produções estéticas que transparecem o inconsciente estético, diz Rancière: “Se Édipo é um herói exemplar, é porque sua figura ficcional emblematiza as propriedades que a

Esta conceituação do inconsciente estético associa à personagem angustiante e corroída pelo desejo de Macabéa em *A hora da estrela* como sujeito do inconsciente e passível aos efeitos deste, como todos nós, que não sabe que sabe e que sente um não-sei-o-quê. Macabéa toda orgânica, tomava aspirina a seco por que lhe doía, lhe doía por dentro, mas não sabia o que, Macabéa das palavras ocas. “O seu diálogo era sempre oco. Dava-se conta longinquamente de que nunca dissera uma palavra verdadeira. E ‘amor’ ela não chamava de amor, chamava de não-sei-o-quê.” (LISPECTOR, 1995, p. 71)

Nos contos de *A Via crucis do corpo*, percebo corpos corroídos e movimentados pelo desejo, pela pulsão (FREUD, 2010, p. 55), esta que tem como característica que sua fonte de estímulo parta do interior do organismo, que se insurja como uma força constante, que não tem objeto definido e que não há possibilidade de fuga dela. Neste sentido da pulsão, noto alguns contos do livro como alegóricos desta noção. Em “Melhor do que arder”, percebo as tentativas de fuga, mas não há jeito: a pulsão, o desejo se insistem em Madre Clara, mesmo mortificando o corpo, mesmo mortificando o desejo. Entrou no convento pela imposição da família. Cumpria suas obrigações de freira sem reclamar, mas começou a ficar cansada de viver entre mulheres. Contou a uma amiga a confidência, que lhe deu um conselho: mortifique o corpo. Dormia em laje fria, fustigava-se com silício. Nada adiantava. Madre Clara não podia mais ver o corpo quase nu de Cristo. Ela não agüentava mais. Confessou-se com o padre. Este lhe aconselhou: “É melhor não casar, mas é melhor casar do que arder.” (LISPECTOR, 1998b, p. 72) Neste sentido, é possível perceber a pulsão agindo, não há como fugir dela, ela se insiste e também não há objeto que a complete. Desse desejo que não

revolução estética atribui a essas produções. Édipo é aquele que sabe e que não sabe, que age absolutamente e padece absolutamente. Ora, é precisamente através desta identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte.” (RANCIERE, 2009, p. 27)

passa, que se insiste até a morte, temos a personagem Cândida Raposo do conto “Ruído de passos”, uma idosa com vertigem de viver. Que aos oitenta e um anos de idade, seu desejo de prazer não passava.

- Minha senhora, lamento dizer que não passa nunca.
 - Olhou-o espantada
 - Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!
 - Não importa, minha senhora, é até morrer.
- (LISPECTOR, 1998b, p. 55)

Também temos as considerações de Jacques Derrida em “Freud e a cena da escritura” (capítulo de *A escritura e a diferença*), em que ele faz uma leitura das metáforas de Freud para o funcionamento do aparelho psíquico e percebe este funcionamento como uma escritura pela metáfora do bloco mágico que Freud se utiliza. Neste sentido, percebo o texto de *Água viva* como alegoria de uma escritura do inconsciente pela busca do *it* (o isso, o pronome impessoal na língua inglesa, mas que também nos remete ao *isso* da segunda tópica freudiana) pelo próprio encadeamento da escrita do texto, que flui de sensação a sensação, de associação a associação. Mas também podemos relacionar *Água viva* como alegórico desta escritura, em que o traço se inscreve querendo apagar a si próprio. Ao se inscrever traz sua própria extinção. Podemos perceber este movimento quando a pintora-narradora nos fala: “E antes de mais nada, te escrevo dura escritura. (...) Escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.” (LISPECTOR, 1998a, p. 12)

As possibilidades da alegoria

Qual é o sentido que me apropriado da alegoria para fazer uma leitura dos textos de Clarice? Quais são as possibilidades que a

alegoria proporciona? Segundo Walter Benjamin, ao estudar o drama barroco alemão, a alegoria se constrói pela fragmentação, pelos pedaços. Deste (im)próprio que há alegoria que diz uma coisa para suscitar outras imagens. Pelo olhar melancólico do alegorista que priva os objetos do sentido usual para se aproximar do literal, da letra dos objetos, para além do sentido cristalizado que se dá às coisas. Pelo fato de a alegoria ser diferente do símbolo, não ficando fixa em um sentido. Pela proposta da ambivalência da imagem alegórica. Pela possibilidade de sermos tocados pela iluminação profana e despertados pela imagem dialética no texto literário. Com essas características, a alegoria benjaminiana nos leva a digressões como em “Seco estudo de cavalos”, texto de Clarice em *Onde estivestes de noite*, texto que pela própria forma já se dá como fragmento. Nele, podemos perceber este movimento próprio da alegoria, que leva um objeto, o cavalo, extraído do seu contexto de animal, a significar e a se desdobrar em diversas imagens, fazendo diversas relações com a figura do cavalo: sobre sua forma, sensibilidade, sua relação com o homem, do animal como indomável, o brilho dos cavalos num lugarejo em um final de tarde, até que a personagem que descreve o animal se percebe como tal e corre solto pela noite, sem medo. A figura simples do objeto é tomada como fragmento e então várias imagens se desdobram, o que é o próprio da alegoria como nos diz Clarice, alegoricamente: “Quero que ainda uma vez o cavalo conduza meu pensamento.” (LISPECTOR, 1999, p. 41)

***Onde estivestes de noite* e o inconsciente freudiano**

Quais são as possibilidades que o inconsciente me enseja a pensar numa escritura e a de fazer uma leitura alegórica desta nos textos de Clarice? Primeiro, parto do inconsciente freudiano, ainda que seja na sua primeira tópica e de como estas características do inconsciente freudiano já podemos ler em *Onde estivestes de noite*.

O processo pelo qual um conteúdo passa do inconsciente (Ics) para o consciente (Cs) se dá pela barreira da censura. Se um pensamento é vetado nessa censura, ele é reprimido e continua inconsciente. Mas quando reprimido, este conteúdo não apenas retorna inconsciente e lá fica parado. Este conteúdo se transforma, muda a sua cadeia significante, se associa a outros conteúdos para novamente tentar driblar a barreira da censura. Esta me parece ser uma **característica inventiva do inconsciente**: de se transformar, de mudar a sua associação, de fazer uma nova cadeia significante, de se inscrever de outra forma. Caso consiga passar por esta etapa da barreira da censura, o pensamento não se torna diretamente consciente, mas sim capaz de consciência, fica num estado de pré-consciência (Pcs). Para que se torne enfim consciente, este pensamento terá que passar por um novo trabalho da censura e aí sim tem a possibilidade de vir à consciência. A repressão é o trabalho da censura, que se encontra no limite do Ics e do Pcs. Esta divisão de Ics, Cs ainda faz parte da primeira tópica freudiana. Na segunda tópica, ela se desdobra em o **isso, o eu e o supereu**.

O *Ics* possui características distintas. Nele residem os representantes das pulsões com seus impulsos de desejo que, não importando se são desiguais e contraditórios, convivem mutuamente. O inconsciente é atemporal, ele não é regido pelo tempo cronológico. O inconsciente segue o princípio do prazer, ele não leva em conta a realidade. Os processos inconscientes se deixam reconhecer através dos sonhos e da neurose, além dos chistes, dos lapsos, dos atos falhos e do sintoma, pois nestes momentos a censura passa por um rebaixamento e diminui a força da repressão. Como nos diz Freud: “Neste sistema não há negação, não há dúvidas nem graus de certeza. Tudo isso é trazido pelo trabalho da censura entre Ics e Pcs. A negação é um substituto da repressão em nível mais alto.” (FREUD, 2010, p. 127)

A partir do funcionamento do inconsciente, desta passagem dos pensamentos inconscientes que se tornam conscientes e com estas características, consigo perceber as possibilidades criativas que se associam aos textos de *Onde estivestes de noite*. Pois não é à toa este título, pois ele nos propicia pensar neste escuro que é o inconsciente, mas não como algo que não possui lógica e seja incoerente, mas que ele não se exige coerência, racionalização que a vida cotidiana nos impõe⁵. No conto que dá nome ao livro, podemos perceber várias destas características do inconsciente agindo nesta noite rumo ao monte do Ele-Ela.

Começa o conto: “A noite era uma possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 1999, p. 43), de sair da lógica, da racionalidade cotidiana. Noite em que uma multidão subia a montanha, onde o tempo tinha parado, e já não se sabia que horas eram e há quanto tempo estavam lá. “Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável.” (LISPECTOR, 1999, p. 45) Impulsos contraditórios passam pelas mentes e corpos, impulsos que não se conflituam, que estão longe da coerência. Ao mesmo tempo em que desejam o amor de Ele-Ela, eles sentiam raiva, ódio bruto da alma. “Eles não matavam uns aos outros mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado no corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam. O ódio era um vômito que os livrara de vômito maior, o vômito da alma.” (LISPECTOR, 1999, p. 47)

⁵ Garcia-Roza traz esta consideração sobre o inconsciente. Para o psicanalista, o inconsciente possui uma estrutura própria, tem o seu próprio funcionamento, diferente de algumas leituras que apontam o inconsciente como o lugar do que não tem lógica, caótico, como energias em forma anárquica. “O inconsciente não é o mais profundo, nem o mais instintivo, nem o mais tumultuado, nem o menos lógico, mas outra estrutura, diferente da consciência, mas igualmente inteligível.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 173)

Subiram a montanha em busca da supersensação, a procura de sensações mais fortes, daquilo que na realidade desejavam, o desejo mais profundo de cada um. O milionário desejava poder. A jornalista queria ser autora de uma grande reportagem. Uma mulher espirrava sem parar, mas gostava. O padre delirava que era profeta. O estudante procurava a palavra mais difícil. “Estavam todos soltos. A alegria era frenética. Eles eram o harém do Ele-Ela. Tinham caído finalmente no impossível.” (LISPECTOR, 1999, p. 49) Mas a manhã de domingo ressurgiu e ao retornar à realidade diária, os desejos se tornam mais claros como ideias suspensas depois que se acorda. Nestes dois movimentos, do escuro e do claro, temos este paradoxal funcionamento do inconsciente, como algo que estava no escuro da inconsciência e que vem à consciência, assim como os traços escuros de uma linguagem que se encontram à luz da nossa leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaio de metapsicologia e outros textos*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LISPECTOR, Clarice *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

O PORCO/CORPO E O UNICÓRNIO NARRATIVA ENTRE ESCATOLOGIAS¹

Resumo

Este trabalho tem como foco a animalidade na narrativa ficcional de Hilda Hilst, em particular, nas referências ao porco, presente em diversas obras da escritora. A partir de uma experiência interior calcada em Georges Bataille, a escrita de Hilda Hilst expõe os limites do corpo do homem, do corpo do animal e do corpo de Deus, numa relação onde se deflagram as comunicações possíveis entre a mente humana e o corpo animal, intermediadas pelos devaneios e desvios que levam à ideia de Deus. Resgatando a alteridade no animal, os personagens da obra de Hilda Hilst, discorrem em ininterrupto fluxo de consciência sobre a inevitabilidade de sua condição mortal e animal, numa desenfreada busca que esbarra sempre nas aporias das escatologias, considerando as duas acepções gregas, *Skatoslogos* e *Eskhatoslogos*.

Palavras-chave: Hilda Hilst, Jacques Derrida, Georges Bataille, animalidade e escatologias.

Abstract

This paper takes the animality as a focus in the fictional narrative of Hilda Hilst, especially, in the references to the pig, an animal largely used by this writer in her works. From an inner experience based on Georges Bataille, the writing of Hilda Hilst exposes the limits of the man's body, the animal's body and of the God's body, in a relation where the possible communications are set off between the human mind and the animal body, intermediated by the daydreams and diversions that lead to the idea of God. Rescuing the alterity in the animal, the characters of the Hilst's works, talk in continuous flow of conscience about the inevitability of his mortal and animal condition, in a wild search that always comes up against into the aporias of the eschatologies, considering two Greek senses, *Skatoslogos* e *Eskhatoslogos*.

¹ Luciana Tiscoski. Doutorado. *O espírito da coisa, animalidade e escatologias na narrativa de Hilda Hilst*. Linha de pesquisa: Literatura e Memória.

Keywords: Hilda Hilst, Jacques Derrida, Georges Bataille, animality e eschatologies.

No espaço híbrido onde se estabelece o pensar, o escrever e o olhar o animal, insere-se o texto de Jacques Derrida *L'animal que donc je suis (À suivre)*, título que em português perde seu sentido ambivalente, pois *je suis* em francês é o verbo *être*, ser, conjugado em primeira pessoa, mas também o verbo *suivre*, seguir. Nestes “ser” e “seguir”, são propostos encontros com o animal, ou *animot*², enquanto ser que nos constitui em nossa animalidade, ou aquele outro a quem seguimos sem conhecer, um estranho familiar. O texto de Derrida foi apresentado num colóquio em 1997, em Cerisy, e resultou na obra *L'animal autobiographique* (O animal autobiográfico). O animot que somos e seguimos é referido em Derrida como o lugar onde nos transportamos “dos fins do homem” à “passagem das fronteiras” entre o homem e o animal, essas fronteiras que possuem vasos intercomunicantes nas diferenças e semelhanças.

Nietzsche confessa seu receio de que “os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a sadia razão animal – como animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz.” (NIETZSCHE, 2001, p. 176). O olhar do animal, o olhar o animal, o olhar para si como outro animal, o olhar na fronteira entre humano e animot, onde também repousa uma idéia de Deus, perpassa a obra de Hilda Hilst, creio, de início ao fim. Parto então da experiência que nos revela Derrida de se ver nu perante seu gato, nu perante esse olhar que carrega uma origem desconhecida, ainda anterior à nossa, que carrega a profundidade que lhe é familiar e que para nós, continua inacessível. Como profundidade insondável e abissal, Hilda Hilst procurou nesse olhar estabelecer seu lugar de não entendimento ou de um susto de compreensão, um lugar nessas fronteiras onde repousam a criação divina, a carne que fenece na

² Outra criação de Derrida, que utiliza a pronúncia do plural de animal em francês, *animaux* para inserir o sufixo *mot*, de palavra.

natureza e um possível devir onde resida algo além do nada, como uma fronteira entre as duas escatologias, *Skatoslogos* e *Eskhatoslogos*³.

Mas deixemos as escatologias para depois, voltemos ao olhar o animal de Derrida e de Hilda. Tratarei então da obra de Hilda Hilst como sua autobiografia animal. *A obscena Senhora D*, texto de 1982, traz a personagem que narra o fluxo de muitas vozes, centrada em Hillé, que desde o início anuncia-se “afastada do centro de alguma coisa a qual não saber dar nome, “à procura da luz numa cegueira silenciosa”, “teófaga incestuosa” (HILST, 2001, p. 17). O marido morto, Ehud, chama-a Senhora D, D de derrelição, de desamparo. Os diálogos constroem-se em esferas interiores, onde Hillé tece a trama dos discursos do marido morto, das pessoas da vizinhança que recriminam sua loucura; dela própria, mulher de diversas máscaras e de Deus, chamado por Hillé, o Mais, o Todo, o Incomensurável, O Luminoso, O Vívido, O Nome, Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça, todopoderoso, menino louco, ou, em muitas repetidas vezes, Porco Menino, Porco Menino Construtor do Mundo e Menino Porco.

3 Em um de seus textos para teatro, *Auto da barca de Camiri*, de 1967, Hilda Hilst utiliza seu humor profano quando relata o diálogo entre o “JUIZ VELHO: Porque se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo.”

E o

“JUIZ JOVEM: Mas está perfeito! Uma surpreendente analogia! No fim do mundo sobre nossas cabeças uma nova esfera! A coprosféra! Sobre nossas cabeças enfim o que os homens tanto desejam! A matéria! Você não se entusiasma? Sobre nossas cabeças como um novo céu, a merda! Escatologia pura.”

No prefácio ao livro *Ficções*, publicado em 1977, o crítico Leo Gilson Ribeiro afirma que Hilda Hilst “reúne as duas escatologias: a do *Eskhatoslogos*, a doutrina final dos tempos e do *Skatoslogos*, a doutrina que disserta sobre as fezes., p.XI.

Hillé, a senhora D, entre conflitos interiores, diálogos com os mortos e sua interlocução com Deus, acaba por encontrar seu duplo na porca, a senhora P, que lhe adentra a casa um belo dia trazendo-lhe uma possível resposta no olhar. Hillé discorre sobre o encontro com a porca senhora P descrevendo uma ferida que traz no lombo, a sua própria ferida narcísica.

Tento sair da minha pulverescência, e olho longamente a Senhora P. Me olha. É parda, soturna, medrosa, no lombo uma lastimadura, um rombo sanguinolento. Hoje pude me aproximar muito lenta, e como diria o sóbrio: pensei-lhe os ferimentos. Roxo-encarnado sem vivez este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida. (HILST, 2001, p. 87)

Logo na página seguinte, a senhora D, através deste olhar, conclui sua metamorfose:

os olhos um aquoso de incompreensão e de doçura, um sem-Deus sem-Deus hifenizado sempre, sem-Deus sem-Deus. Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. (Ibd., p. 88)

Essa ausência de Deus, toda a iniquidade das palavras, a irreversível morte, a finitude e decrepitude de um corpo, Hillé/Hilda/senhora D, como num “susto que adquiriu compreensão” acaba por se exaurir na animalidade que se revela naquela porca, em sua verdade completamente nua, sua ação decisiva. Para Bataille, “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua.” O roxo-encarnado no lombo da senhora P, a porca, era o mesmo que há séculos, “eterno em dor”, sem-fim, causado por mergulhos em misérias e solidões, e

nenhuma resposta, sem-Deus, persistia em ferida na senhora D. O estado que buscou a obscena senhora D, Hillé, nesta metamorfose é “um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo” (BATAILLE, 2004, p. 29).

De sua experiência com o gato, Derrida recorre a um espelho, sua psique refletida nos olhos felinos.

Deveria eu mostrar-me nu quando isso me olha, esse vivente que eles chamam pelo nome comum, geral e singular, de animal? Reflito a partir daí sobre a mesma questão introduzindo nela um espelho; eu introduzo uma psique (*psyché*) no cômodo. Onde uma certa cena autobiográfica se dispõe: é necessário uma psique (*psyché*), um espelho que me reflita nu dos pés à cabeça. A mesma questão se tornaria então: deveria eu mostrar-me nu, em o fazendo, ver-me nu (e então refletir minha imagem em um espelho) quando isto me olha, esse vivente, esse gato que pode ser capturado no mesmo espelho? Existe narcisismo animal? Mas esse gato não pode ser, no fundo de seus olhos, meu primeiro espelho?” (DERRIDA, 2002, pp. 91-92)

Nos enredos que se apresentam em fluxos vertiginosos de palavras encadeadas na tentativa de fugir ao apelo unicamente racional e traduzir em prosa poética uma filosofia que não seja vã, Hilda Hilst por muitas vezes encontra esse lugar do indizível no *animot*. O pensar o animal que perfaz um roteiro em diversos textos de Hilda Hilst é quase um desejo incontido de tornar-se um deles e olhar o mais próximo possível o ser animal como outridade, alteridade e poesia. Os narradores, todos faces e máscaras de um mesmo narrador, escolhem questionar esse animal e a animalidade de si mesmos num espaço híbrido onde as escatologias se encontram e corporificam-se no porco, no unicórnio, no cão, na mula. Animal,

homem e divindade se entrecruzam num jogo dialógico que não tem fim. Ou retornam sempre ao mesmo, como os personagens de *Esperando Godot*, de Beckett, que retornam sempre à própria espera, ou como em *O processo*, de Kafka, onde a espera é para que o procedimento dê fim à espera.

Dentre seus procedimentos racionais e poéticos, Hilda Hilst elegeu a matemática como um caminho de transcendência, alguma possibilidade de explicação que, por fim, também a levaram à nudez da animalidade.

Isaiah, um personagem recorrente da prosa ficcional de H.H., começa sua descoberta da natureza do porco através de reflexões e devaneios trigonométricos. O matemático queria explicar a natureza divina⁴ com suas trigonometrias. No entanto, antes de Deus ou do homem, o caminho dos números lhe revelou o porco. Assim descreve o narrador dos pensamentos e da descoberta de Isaiah, o matemático, em *Gestalt*, texto que compõe os *Pequenos discursos e um grande*, reunidos na publicação intitulada *Ficções*, de 1977.

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos, no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiah, o matemático, sobrolho pelugoso, inquietou-se quando descobriu o porco. (HILST, 1977, p. 7)

⁴ *As referências à matemática estiveram também evidenciadas na poesia de H.H., como na série de sete poemas intitulada Exercícios, onde encontramos uma interminável cadeia de figuras geométricas e demais símbolos numéricos que remetem ao misticismo da Cabala e da Alquimia. Exercícios foi publicado no livro Poesia 1959/1967, tendo sido escrito em 67. Todos os símbolos, e também a matemática, levam a uma idéia de Deus, como a poeta anuncia na primeira estrofe do poema Exercício nº 1: “Se permitires / Traço nesta lousa / O que em mim se faz / E não repousa: / Uma idéia de Deus.”*

A evidência da presença daquele animal era tão lógica quanto as ciências numéricas. Continua então Isaiah em sua divagação.

E porque o porco efetivamente estava ali, pensa-lo parecia lógico a Isaiah, e começou pensando spinosismos: “de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra.” Mas aos poucos, reolhando com apetência pensante, focinhez e escuros do porco, considerou inadequado para o seu próprio instante o Spinoza citado aí de cima, acercou-se, e de cócoras, de olho-agudez, ensaiou pequenas frases tortas, memorioso: se é que estás aqui, dentro da minha evidência, neste quarto, atuando na minha própria circunstância, e efetivamente estás e atuas, dize-me porque. (Ibd., p. 7)

A obra de Hilda Hilst responde à idéia de Derrida, sobre o direito único da poesia de pensar o animal. Ou, se formos pensar em Bataille, Hilda Hilst é vítima da tentação “pegajosa” da poesia de tentar assimilar essa profundidade familiar e inacessível do animal.

Outro de seus livros de prosa, *Com meus olhos de cão*, de 1986, traz a epígrafe emblemática de Georges Bataille, “(...) je saisis en sombrant que la seule verité de l’homme, enfin entrevue, est d’être une supplication sans réponse.”

Em *Com meus olhos de cão*, um matemático de 48 anos, Amós Kéres, tem uma iluminação mística no alto de uma colina, e desde então sua vida de transforma. Eis o trecho do encontro com o incomensurável:

Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vês num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não

viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. (HILST, 2006, p. 21)

Amós, o matemático, encontra-se, no entanto, mais plácido e mais perto de alguma certeza, quando se depara com ninguém menos que Hilde, a porca do amigo Isaiiah, personagem aqui reaparecido numa recorrência intratextual típica dos textos de H.H., mais de dez anos depois de sua primeira aparição em *Ficções*. Conclui Amós Kéres: “A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus.” Na mesma página, ainda continuando em sua inacabada conclusão, Amós revela e inicia outro tema, mesmo tema, tratado aqui, a analidade, como relação com o escatológico e com a morte. O matemático com os olhos de cão, prossegue, bem ao gosto da linguagem e imagem bataillianas: “Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição.” (Ibd., p. 49). A obscena senhora D trata do ânus como o demolidor de vaidades, que impossibilitaria ao homem sentir-se “um espirro do divino”.

Na rede das afinidades eletivas de Hilda Hilst figura uma obra que fornece pistas para o entendimento de seu fascínio incrédulo e recorrente a respeito da morte e da transitoriedade. Trata-se do livro *A negação da morte*, de 1973, do antropólogo estadunidense Ernest Becker. Embora muito antes de seu contato com a obra de Becker já pudessem ser identificadas as referências à morte, o caráter mais psicológico ecoa das teorias dispostas pelo pensador. *A negação da morte*⁵ reúne diversas correntes da

⁵ As pistas que levam ao livro de Becker foram fornecidas pela própria autora, que dedicou grande parte de sua obra ao autor.

psicanálise pós-freudiana numa fusão da psicologia – em grande parte alicerçada pela obra de Otto Rank –, com a perspectiva mítico-religiosa, tendo como principal guia o teólogo e filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard.

De acordo com as teorias expostas por Becker, o homem não suporta a fatalidade de sua finitude. No trecho que segue, o pensador opõe a dualidade dessa condição, entre desejos de alturas e a certeza de uma volta ao ctônico, ou até ao abjeto que a morte abriga.

O homem está literalmente dividido em dois: tem uma consciência de sua esplêndida e ímpar situação de destaque na natureza, dotado de uma dominadora majestade e, no entanto, retorna ao interior da terra, uns sete palmos, para cega e mudamente apodrecer e desaparecer para sempre. (BECKER, 1995, p. 39)

De *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, poeta especialmente citado por Hilda Hilst e por suas personagens/máscaras, a escritora retirou a epígrafe para *Kadosh*, obra de 1973:

Conheço quem voz fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fê,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça aos pés. (LIMA,
1997, p. 519)

Jorge de Lima apresenta um rei animado e anal, um “rei animal”, conforme o segundo verso da primeira estrofe. Apresenta-se novamente, e sempre, o paradoxo do homem entre o alto e o baixo, o destino da finitude em face de uma profusão arrebatadora de vida. As mesmas funções vitais que acusam o corpo vivo e sexualmente apto,

revelam o pulsar de um sangue que lembra a morte. E o grotesco da condição falível deste corpo, com as graças, e apesar, de um Deus.

A questão do rei anal de Jorge de Lima é a mesma questão do explicitado na linha psicanalítica de Becker.

O ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não apenas determinismo e sujeição físicos, mas também o destino de tudo o que é físico: deterioração e morte. [...] Dizer que alguém é “anal” significa que esse alguém está tentando, com uma tenacidade além do normal, proteger-se contra os acidentes da vida e o perigo da morte. (BECKER, 1995, p. 44)

Ainda na reflexão do personagem Amós Kéres, há referência à frase também citada por Becker: “O verme no cerne disse alguém. Aquele Otto Rank assombroso? Aquele não menos William James?” (HILST, 2006, p. 49). A sentença é de William James, que falava da morte como o verme que está no âmago das pretensões humanas à felicidade. Becker aludiu à mesma expressão, afirmando que “por baixo do mais sereno interior esconde-se a ansiedade universal, o ‘verme no âmago’”. O verme é a metáfora que indica a decomposição, a finitude da carne em putrefação, o golpe inevitável da natureza.

Ernest Becker, ao abordar o tormento dos poetas diante do deboche da natureza, cita Jonathan Swift (1667-1745). Segundo Becker, “o cúmulo do horror, para Swift, era o fato de que o sublime, o belo e o divino [fossem] inseparáveis das funções animais básicas.” E cita o verso, “Oh! A Célia, a Célia, a Célia caga!” (BECKER, 1995, p. 45)

Em *Estar sendo. Ter sido.*, última obra de Hilda Hilst, publicada em 1997, Vittorio, personagem central, completa a cadeia Becker/Swift/Hilst na seguinte passagem de seu diálogo com Matias, seu interlocutor :

[...] cruzes, Vittorio, que turbulência, a noite inteira discursando, que textos desencavas do teu peito, e que estória é essa de alisares uma dona que não vejo, chupas-lhe os dedos de unhas roídas, tu é que dizes, ficas olhando o nada, que nome tem essa dona? é Célia. Aquela que alguém versejou desalentado... quem foi? e disse “Célia caga”. é preciso lembrar. talvez Pessoa. ou um inglês? como seria isso em inglês⁶ “Célia defecs”. (HILST, 2006, p. 42)

O que propõe Bataille em seu texto intitulado *O ânus solar* é que se pense a carne com o susto que contesta este movimento que nos eleva aos cimos, pois é no abismo que chagamos quando ao contrário de nos elevarmos, nos agachamos “ficando o mais possível abertos àquilo que já não é nós, mas a existência impessoal, pantanosa, da carne.” (BATAILLE, 1985, p.7).

Nenhum dos animais seria mais representativo destes entrecruzamentos do sagrado e do profano, desta nudez que é um rasgo no ser, do que o porco. Essa nudez que desde o Gênesis, na suposta origem estipulada por um Deus, liga-nos à passagem do animal ao homem, ao nascimento do pudor, ao sentimento de obscenidade, como também alude Bataille em seu estudo sobre o erotismo. Esse tempo da origem, que Derrida chama de um tempo “de exposição de Deus à surpresa”, quando Deus designa ao homem a tarefa de nomear e dominar os animais, marca também a queda, a decadência do homem e da mulher. Segundo Bataille, “a humanidade degradada tem o mesmo sentido que a animalidade, a profanação, o mesmo sentido que a transgressão.” (2004, p.229). Convém lembrar

⁶ O poema intitulado *The Lady's Dressing Room* é de autoria do poeta irlandês Jonathan Swift e é demasiado longo para transcrevê-lo aqui. No trecho referido por Becker e Hilda, a constatação é de um jovem apaixonado chamado Strephon: “Disgusted Strephon stole away / Repeating in his amorous fits, / Oh! Celia, Celia, Celia shits!”

ainda a afirmação de Bataille (p. 215) de que a estes seres degradados, restaria serem porcos e chafurdar na decadência. Estão imbricados na obra de Hilda Hilst o erotismo, a morte, a animalidade, a analidade, o corpo, o porco.

Mas Hilda Hilst transgride ainda mais com a profanação de seu animal autobiográfico. Em meio a seu bestiário, encontra-se também o sagrado Unicórnio, pois “o princípio da profanação é o uso profano do sagrado.” (BATAILLE, 2004, p.190) Antes ainda da obscena senhora D, com seu duplo senhora P, houve a metamorfose em unicórnio. Se para Bataille, havia a imaginação de um olho pineal, como um vulcão em erupção no alto do crânio, o qual se ligava comicadamente “ao rabo e às suas excreções”, Hilda imaginou esse olho pineal como o corno único na testa de seu unicórnio.

No conto *O unicórnio*, do livro *Fluxo-floema*, de 1970, a protagonista se desdobra em três, onde os gêneros misturam-se em categorias sexuais múltiplas. Dois irmãos homossexuais, um homem e uma mulher, compartilham sua identidade com a narradora protagonista.

Jung, que consta na galeria de eleitos de Hilda Hilst, discorre longamente sobre a identidade mitológica deste animal fabuloso e simbólico no livro *Psicologia e alquimia*, de 1944. Segundo Jung, que mistura as escrituras gnóstico-pagãs com as escritas cristãs, o unicórnio simboliza Mercurius, que na Idade Média tem um paralelo no cristianismo com Cristo e com o espírito santo, o *spiritus mercurialis*. Conforme Jung (1944, p.460) o unicórnio tem relação com os monstros primordiais e com a representação do *Speculum de mysteriis ecclesiae*, onde se lê em Honório de Autun: “O animal ferocíssimo de um só chifre é denominado unicórnio. A fim de capturá-lo, uma virgem é levada ao campo; o animal dela se aproxima e; ao deitar-se em seu colo, é aprisionado. Cristo é representado por este animal e sua força insuperável, por seu chifre. Aquele que se deitou no regaço da virgem foi capturado pelos caçadores, isto é, foi encontrado sob a forma humana por aqueles que

o amam”. Demonstrando a ligação do simbolismo alquímico com a iconografia da igreja, Jung apresenta ainda o unicórnio como símbolo do *Monstrum Hermaphroditum*, um ser duplo, que muito convém aos irmãos que compõem a multifacetada personagem do conto de H.H.. E o Cristo é sempre rememorado em sua pele de cordeiro sacrificado. Numa relação de amor e ódio, o Cristo não está livre da náusea que a acomete perante a vida e a morte. O unicórnio, como o Verdugo, como o Cristo, e como todos nós, seríamos as cobaias de Deus.

O unicórnio de Hilda Hilst é exposto numa jaula estreita num zoológico com chão de cimento, o zelador o alimenta jogando-lhe alguns legumes, as pessoas que o observam por traz de grades fazem os comentários mais obscenos. A besta unicórnio sente vergonha de sua nudez, sente vergonha de suas excreções, o corrimento nos olhos e as fezes. Quando os dois irmãos o vêm visitar, mostra-lhes o traseiro querendo lhes dizer sem palavras que eles são como as suas nádegas, partes de um mesmo todo. Mas os irmãos não compreendem e acreditam se tratar de um desaforo do unicórnio. Em resposta apagam seu cigarro no unicórnio, mais precisamente, no ânus.

Cada um dos livros aqui tratados mereceria, por óbvio, uma análise de muito maior comprometimento. E se estendermos a questão da animalidade por toda a obra de Hilda Hilst, o comprometimento, ou o abismo, é ainda maior e mais obsceno.

Derrida cita os pensadores da animalidade como se estivessem incluídos de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, de Levinas a Lacan. E sabemos que entre cada um desses pares, de fato, há muitos outros com não menos valor. E de cada um, os assuntos e os abismos se abrem infundáveis, pois a questão do animal é a questão também do homem. É um assunto que embora traga roupagens de novidade é tão velho quando o Gênesis. Os modelos que colocam a divisão da vida em categorias separadas são problematizados e as fronteiras entre *bios* e *zoé*, biológico, zoológico

e antropológico são transpostas. Fico satisfeita se conseguir incluir o nome de Hilda Hilst entre tantos outros que na literatura ousaram transpor essas fronteiras, como Clarice, Guimarães, Kafka, Borges, Cortázar. São pensamentos e escritos que atravessaram as fronteiras pelos vasos intercomunicantes, rompendo as jaulas de ambos os lados. Maria Ester Maciel, uma pensadora contemporânea da animalidade, traduz bem o que penso terem sugerido eles, e entre eles, Hilda Hilst, com sua escrita:

Libertar o sujeito da moldura metafísica, desenjaular o animal humano é uma condição de possibilidade para reconhecer a matéria viva com sua latência inapreensível e mutante. Só assim torna-se viável pensar fora das categorias rígidas da tradição antropocêntrica ocidental e explorar uma dimensão que a virada animal nos leva a percorrer a partir do encontro insondável dos olhares entre o animal e o humano.

Hilda Hilst, apesar de toda a questão de uma morte, apesar de incluir neste devir/animal um devir/morte, nutria com sua escrita uma vivacidade que extrapolava todos os limites do possível. A vida neste limite não poderia deixar de chegar à morte, ao apocalipse, o mesmo apocalipse, desvelamento e veredito a que chegou Derrida em sua nudez diante do gato. Finalizo então, sem finalizar, com Bataille, que entre opostos, conseguiu traduzir este paradoxo: “A vida é a negação da morte. Ela é sua negação, sua exclusão. Essa reação é a mais forte na espécie humana, e o horror à morte não está somente ligado ao aniquilamento do ser, mas à podridão que devolve as carnes mortas à fermentação geral da vida.” (BATAILLE, 2004, p. 85)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *O ânus solar*. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- HILST, Hilda. *Gestalt*. In: Ficções. São Paulo: Edições Quíron, 1977.
- _____. *O unicórnio*. In: Ficções. São Paulo: Edições Quíron, 1977.
- _____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Auto da barca de Camiri*. In: Teatro completo. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Tradução de Dora Mariana Ribeiro da Silva. 4ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. In: Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Organização de Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

PARA UMA ZOOGRAMATOLOGIA LITERÁRIA EM *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR¹

Resumo

O romance *A Maçã no Escuro* de Clarice Lispector oferece uma visão da chamada zooliteratura – textualidades marcadas por animalidade – que problematiza as relações complexas entre o animal, a escrita, o literário e o humano. Seu protagonista Martim, após ter cometido um crime que lhe devolve à escuridão inumana do sem sentido, reconstrói sua humanidade em etapas, adicionando o corpo à alma, o animal ao mineral, o humano ao animal e o significante ao significado. Essa cadeia de elementos que suplementam seu ‘anterior’ – completando ao mesmo tempo em que violentam – exhibe a estrutura derridiana da suplementaridade, cujo funcionamento é o único lugar onde as oposições natureza/cultura, humano/animal, fala/escrita e não-literário/literário adquirem sentido. Assim, pode-se esboçar a partir do romance de Lispector uma teoria zoogramatológica da escrita e da leitura literárias que inscreveriam a animalidade como um processo próprio da textualidade.

Palavras-chave: animalidade, Clarice Lispector, Jacques Derrida, gramatologia, teoria literária.

Abstract

The novel *The Apple in the Dark (A Maçã no Escuro)* by Clarice Lispector offers a take on so-called zooliterature – texts marked by animality – which exposes the problematics of the complex connections among the animal, writing, the literary and the human. The protagonist Martim, after having committed a crime which delivers him back to an

¹ Rodolfo Piskorski, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC), com o projeto de dissertação *Para uma zoogramatologia literária, ou uma leitura animalesca de A Maçã no Escuro, de Clarice Lispector*, na linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas.

inhuman, meaningless darkness, reconstructs his own humanity in steps, adding the body to the soul, the animal to the mineral, the human to the animal and the signifier to the signified. This chain of elements which supplement their predecessors – completing while also transgressing – exhibits the Derridean structure of supplementarity, whose working is the only place where the oppositions nature/culture, human/animal, speech/writing and non-literary/literary can acquire meaning. Therefore, it is possible to outline out of Lispector's novel a zoogrammatological theory of literary writing and reading which inscribes animality as a process proper to textuality.

Keywords: animality, Clarice Lispector, Jacques Derrida, grammatology, literary theory.

A questão animal, a virada animal ou a zooliteratura exibem a capacidade de possibilitar o que poderia se chamar de um **episteme** animal e se configura como um ataque ainda frontal ao especismo das narrativas objetivas. Não apenas o legado humanista religioso e secular não vislumbra a possibilidade de uma mente animal, mas ele é também profundamente perturbado pela noção de outras mentes que não a do sujeito cartesiano, sensação que Stanley Cavell glosa como “o terror cético da existência independente de outras mentes” (WOLFE, 2003, p. 4).

Além disso, o caráter fugidio da mente animal foi caracterizado por Bataille, em um trecho muito citado, como naturalmente adepto à poesia, pois “a maneira correta de falar [do objeto da visão animal] só pode ser **abertamente** poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível” (BATAILLE, 1993, p. 22). Essa capacidade peculiar da poesia de falar sobre aquilo que é quase não racionalizável, além de ser outro desafio aos discursos objetivos, também abre a possibilidade de a linguagem literária ser o local privilegiado para o *contato* com o não-humano. Através do deslizamento poético de que fala Bataille, a

literatura seria capaz de aproximar-se da mente ‘alienígena’ do animal e produziria, segundo Maciel, “um conhecimento que se aloja na ordem dos sentidos (ou das sensações) e que desafia a nossa capacidade de circunscrevê-lo em categorias do pensamento” (MACIEL, 2011, p. 88). Para Derrida, “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, [...] e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (DERRIDA, 2002, p. 22).

A novidade da virada animal para a literatura seria justamente a postura teórico-crítica em relação a essas ‘presenças animais’ e seus efeitos nos textos literários. A **teoria literária** (em oposição à **literatura** como conjunto de textos) se encontra, dessa forma, desafiada nessa virada pelas problemáticas que a figura do animal produz para o próprio campo do literário. A figura do animal, por todo o legado histórico, teórico e cultural que ela nos traz, exige que repensemos muitos dos alicerces sob os quais foram construídas as noções de literatura. Minha tese é de que o advento da virada animal na literatura não é uma questão entre outras e não pode ser tratado como apenas um tema ou tropo literário. Por motivos que pretendo esclarecer adiante, os sentidos da ideia de literatura são produzidos com relação a algum tipo de figura animal, de modo que a passagem da literatura para a zooliteratura cruza um limiar tênue cuja brecha ameaça produzir um curto-circuito no funcionamento da linguagem e do literário.

A questão é, dessa forma, a de identificar até que ponto a teorização da literatura se encontra amarrada e dependente de uma formulação metafísica da distinção entre humano e animal que, por mais que seja datada e que tenha sido questionada em várias frentes, ainda assim se insinua nas nossas formulações, uma vez que nossa capacidade de identificar o fim da história da metafísica não resulta realmente em seu término. As análises desconstrutoras da tradição metafísica de Derrida em *Da Gramatologia*, de 1967, oferecem um local privilegiado para que sejam revisitadas as questões mais

profundas da linguagem e sua relação com a literatura e a animalidade, principalmente por ter sido um texto crucial para a virada linguística do século XX. Além disso, tentarei provar que quase todo esse livro seminal do pensamento desconstrucionista pode ser lido de forma altamente produtiva na chave da questão animal.

Minha hipótese de trabalho é que os regimes de produção de significado de toda escrita, ou seja, as suas condições de significação, estão relacionadas e dependentes de uma certa noção de animalidade para que funcionem, independente de seus investimentos miméticos ou narrativos. Assim, pode-se formular meu questionamento teórico sobre o objeto da seguinte maneira: de que forma a escrita de *A Maçã no Escuro* demonstra que sua relação com a alteridade, através da *différance*, depende de um Outro animal? Mais do que para tentar provar que a zoogramatologia é uma postura ‘universalizável’, *A Maçã no Escuro* mostra-se crucial para explorar o potencial de reconfigurações teórico-políticas das relações entre a literatura e a animalidade que o aspecto zooliterário da virada animal apresenta.

O romance *A Maçã no Escuro* narra o processo gradual de tornar-se humano de um homem que se desumanizou através de um crime. Martim, após iniciar o romance com um sono profundo em uma **noite escura**, foge para um descampado coberto de **pedras** onde ele se sente uno com o espaço ao seu redor, para depois se refugiar em uma fazenda onde por vários dias ele observa o campo coberto de **vegetação**. Depois disso, ele passa a se sentir em casa cuidando das **vacas** no curral, cuja animalidade logo lhe incute uma necessidade quase fisiológica por **sexo**, sendo que ele ascende à palavra e à linguagem **humanas** ao subir em um encosta e olhar a fazenda à distância montado em um cavalo. Após alcançar essa humanidade, ele continua seu processo ao refletir sobre a **lei** e a **morte** e ao sentir a necessidade de criar discursos de distinção de **gênero** sexual. Após ‘fundar’ a distinção homem-mulher, Martim

descobre a importância que a **alteridade** lhe representa ao refletir sobre o impacto de seu crime sobre os outros e decide tentar **escrever**, sem sucesso, uma lista das coisas que precisa fazer. Seu desejo por alteridade e sua nova relação com o signo (escrito) faz com que ele procure o contato com uma **criança**, que o assusta por sua falta de pureza. A **escuridão** volta durante uma noite em que Martim se refugia no bosque escuro para revisitar as consequências de seu crime, quando fica mais profundamente consciente de sua humanização e o que esteve em jogo durante esse processo.

Minha leitura desse processo inicia com duas citações que apresento como momentos chave para entender o que está em jogo nessa hominização: ambos trechos da primeira de três partes (“Como se faz um homem”), sendo um do primeiro capítulo e um do último. Emoldurando dessa forma as etapas de devir-humano dessa primeira parte, esses trechos demarcam os parâmetros desse processo e suas relações com a animalidade nas dimensões narrativa, filosófica e teórico-linguísticas.

A primeira citação, retirada do início e do fim do quinto parágrafo do livro:

No entanto, de dia a paisagem era outra, e os grilos vibrando ociosos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem uma sombra. [...] E como um ponto desenhado sobre o mesmo ponto, a voz do grilo era o próprio corpo do grilo, e nada informava. (LISPECTOR, 1974, p. 14)

A segunda, do sexto parágrafo do 11º capítulo:

E o nascimento dessa estranha ânsia foi provocado, agora como da primeira vez em que pisara a encosta, pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta. E que parecia clamar por um novo deus que,

entendendo, concluisse desse modo a obra do outro Deus. Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como homem. (LISPECTOR, 1974, p. 114)

Qual é a relação entre a diferença Deus/deus, só transmitida através da escrita, e a indiferenciação entre a voz e o corpo do grilo, e de que forma elas permitem o processo de hominização em etapas de Martim? Que processo é esse que ocorre entre a identidade de voz e corpo animais na abertura do romance e a distinção entre um deus e um Deus, e qual o seu funcionamento? De que forma a distância entre deus e Deus – novamente, apenas na escrita – se relaciona com a expansão do “mundo enorme” perante Martim e com a extensão sem sombras que os grilos abrem durante o dia? Como se relacionam o “ponto desenhado sobre o mesmo ponto” e Martim sobre o cavalo?

O processo de humanização de Martim se dá em etapas, tendo sempre – pode-se demonstrar – o animal como forma de horizonte retroativo, o qual a natureza e cultura humanas **suplementam** e **substituem**. A estrutura indecível do conceito derridiano da suplementaridade – em que o suplemento ao mesmo tempo completa algo inacabado e é adicionado a algo completo – organiza os significados da relação homem-animal em *A Maçã no Escuro*. Segundo Derrida, os progressos da cultura humana que suplementam a natureza animal visam, paradoxalmente, retornar a uma natureza ainda mais animal e primordial do que a suplantada (DERRIDA, 1976, p. 97). Também de forma paradoxal, o próprio conceito de natureza adquire seu significado de pureza intocada em sua relação com o suplemento; a natureza é “o mito da adição, da suplementaridade anulada por ser puramente aditiva” (DERRIDA, 1976, p. 167).

Ao mesmo tempo em que Martim aos poucos suplementa a animalidade rudimentar com sua humanidade, o animal e a natureza

espreitam seu processo como (supostas) figuras de não-suplementaridade para onde seu progresso **deveria** seguir. A suplementaridade é, assim, empregada como um processo de adicionar etapas suplementares para alcançar um estágio de progresso que esteja livre da suplementaridade. Porém, a esse caráter paradoxal da cadeia de suplementos une-se a indecidibilidade inerente ao projeto de Martim: ele cometeu um crime para que pudesse evoluir até o humano de forma diferente e, assim, tornar-se um homem mais animalesco? Ou, pelo contrário, seu crime marcaria um recomeço que possibilitaria um distanciamento ainda maior da animalidade, uma relação linguística ainda mais objetiva (e menos animal) entre sujeito e mundo? Até que ponto a tragédia de Martim não é justamente não saber (ou não lembrar) qual oportunidade seu crime lhe oferece, devido ao caráter indecível da suplementaridade?

Seu crime possibilita que se livre da “linguagem antiga” para poder fundar uma nova, supostamente superior. Mas a sua nova linguagem seria superior por ser livre da suplementaridade ou por aceitar seu funcionamento, desde a ‘origem’, como condição irrevogável da linguagem? Consistiria o processo de Martim (e seu plano inicial, se é que divergem) em frear a cadeia de suplementos que contamina uma humanidade marcada por uma presença e um significado plenos e perfeitos? Ou o romance, pelo contrário, narra a tentativa (consciente ou não) de Martim de aceitar as relações humano-animal e natureza-cultura como possíveis somente dentro da lógica do suplemento?

A diferença entre Deus (com letra maiúscula) e deus (com letra minúscula) é a possibilidade mesma da diferença, ao pensarmos que é inerente ao “deus” (com letra minúscula) não estar no centro de presença plena que é ocupado apenas por “Deus”. E Deus (com letra maiúscula) é justamente o nome para a presença absoluta a si, a voz plena que não conhece a diferença, o espaçamento ou a

suplementaridade. A diferença entre Deus e deus, em si uma diferença escrita, é a destruição, por uma arquiescrita marcada pelo espaçamento e pela diferença, da ilusão da plenitude intocada da voz. Deus é, enfim, segundo Derrida, “o nome e o elemento daquilo que possibilita um auto-conhecimento absolutamente puro e absolutamente presente a si” (DERRIDA, 1976, p. 98), a ilusão da pura auto-afecção que não conhece alteridade e distância – tudo está presente a Deus e Ele não necessita de nenhum acessório, instrumento ou **suplemento**.

A diferença gráfica entre Deus e deus abre todas as possibilidades de diferença que são construídas através da cadeia de suplementos, a qual é finalmente ‘iniciada’ pela Queda do homem e sua expulsão do paraíso. O distanciamento entre o homem e a presença de Deus que é inaugurada na expulsão é, em última instância, a verdadeira condição humana como exposição à *différance*, à suplementaridade e à morte (sendo que todas podem ser consideradas sinônimas, e apesar de a natureza humana metafísica se definir justamente pelo repúdio delas), em relação a qual os eventos no Éden servem apenas de prólogo. A mortalidade e a nudez humana (reveladas somente no momento da Queda) marcam o fato de que, expulso do paraíso, o homem não mais comunga da linguagem divina produtora de significados plenos que Deus lhe deu através do sopro da vida. Assim, o relato bíblico do Éden serve como uma explicação mitológica que justifica ambas as características contraditórias do homem em sua relação com o suplemento – ele morre (existe espaçamento), mas é divino (comunga da plenitude).

O título do romance ganha um forte potencial de alegoria bíblica e gramatológica se visto sob a lente da suplementaridade que é iniciada com a Queda: “a maçã no escuro” sugere que Martim talvez deseje a linguagem e o conhecimento perfeitos de Deus que lhe foram roubados no momento da Queda. O ‘crime’ que Martim cometeu e do qual ele foge pode ser lido ao mesmo tempo como uma

repetição do pecado original ou como uma marca de falha, falta ou deficiência que marca a condição do humano como sempre distante de qualquer saber transcendental ou de qualquer linguagem que não esteja sempre transgredida pela intervalo do suplemento. Nesse sentido, o ‘crime’ de Martim é simplesmente a humana ausência de perfeição, marcada pelo fato de que a maçã está “no escuro”, fora de seu alcance. Mas também, como fica claro mais adiante no romance, a figura da maçã no escuro pode também representar um acesso ao conhecimento (a maçã) que não passe pela visibilidade, pelo reconhecimento ou pelo nome – uma identificação da coisa ‘em si’, através do tato que anula qualquer distância entre sujeito e distanciamento. Assim, a questão indecível do suplemento se encontra no título: a maçã se encontra no escuro pois sua promessa é inalcançável dentro de uma linguagem suplementar, ou a escuridão promete justamente a possibilidade de conhecimento não-linguístico?

Dessa forma, a “missão de homem” que Martim sente é esse suplemento à divindade (entendido apenas como confirmação do divino, e não violência) que é produzido no momento em que Adão e Eva são expulsos do paraíso no mito bíblico. Soltos no “mundo enorme”, que substitui o Éden, o homem, agora um “deus” sobre o mundo e os animais, deve concretizar sua missão de ser o substituto e o porta-voz de Deus na terra. Qual seria a missão do emissário de Deus nunca é revelado para Martim, apesar de ele procurá-la incansavelmente, mas parece claro que essa função está intimamente vinculada à relação que o homem estabelece com as alteridades que foram produzidas – a natureza, a animalidade e a mulher – e que de alguma forma ele deve neutralizar. Como vimos, a relação indecível entre Deus e deus - que o suplemento possa também completar e restituir a presença, além de violentá-la e substituí-la - se deve ao caráter paradoxal da complementaridade.

[O suplemento] se adiciona somente para substituir. Ele intervém ou se insinua *no-lugar-*

de; se ele completa, o faz como se preenche um vazio. Se ele representa e faz uma imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplementar e secundário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui* [*tient-lieu*, também “acontece”]. [...] Em algum lugar, algo pode preencher-se de *si mesmo*, pode realizar-se, somente ao se permitir ser preenchido por um signo e um representante. O signo é sempre o suplemento da coisa em si. (DERRIDA, 1976, p. 145)

Nesse sentido, qualquer coisa que possa ser auto-suficiente e manter-se em pura auto-afecção (como Deus e a natureza humana divina) só o faz através da possibilidade de ser suplementada e suplantada por um signo que viria representá-la. O interior de uma presença é produzido como interioridade ao ser respeitado como tal por uma exterioridade que é modelada segundo esse mesmo respeito. A própria plenitude da natureza só é possível como o local protegido de qualquer contaminação *signica* e que, por mais que seja sempre representada, o é somente na forma de uma suplementação que é adicionada ao que não deveria, **por natureza**, precisar de assistência externa.

Essa indecidibilidade suplementar em relação ao processo de Martim ganha novos contornos quando lida juntamente aos poucos indícios de suas justificativas para o crime. Quando reflete sobre seus motivos, ele condena (ou celebra?) a “falta essencial de respeito que faz com que uma pessoa imite” (LISPECTOR, 1974, p. 34). Em suas ruminções sobre o suplemento imitativo, temos um dos poucos vislumbres da vida e do mundo de Martim antes do crime:

E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam

com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade — com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante. (LISPECTOR, 1974, p. 34)

Além disso, essas imitações servem como proteção contra um “ato verdadeiro”, contra uma origem não-suplementar que seria insuportável em sua singularidade. Ou seja, o suplemento pode servir como **proteção** em relação a uma presença que, além de ser cobiçada, também é temida:

Uma ameaça aterrorizante, o suplemento é também a proteção primeira e mais segura; contra essa mesma ameaça. [...] O suplemento não só tem o poder de conjurar [*procurer*] uma presença ausente através de sua imagem; ao evocá-la para nós através da procuração [*procuration*] signica, ele a mantém a uma distância e a domina. Pois essa presença é ao mesmo tempo desejada e temida. O suplemento transgride e ao mesmo tempo respeita a proibição. [...] O prazer *em si*, sem símbolo ou supletivo, o qual nos entregaria (para) a presença em si, se tal coisa fosse possível, seria apenas outro nome para a morte. (DERRIDA, 1976, p. 155)

Seria essa a motivação para o crime de Martim: o desprezo pelo suplemento e o desejo de comungar de uma experiência verdadeira, por mais insuportável e fatal que possa ser? Fica claro que, para Martim, a criminalidade de seu ato funciona no sentido de expulsá-lo da sociedade e de um sistema de valores comum, o qual ele glosa como “linguagem dos outros” ou “a linguagem antiga”.

Essa linguagem compartilhada pela comunidade que ele profana seria outro nome para a estrutura da suplementaridade?

Martim realmente “arrisca tudo” ao sair (ou ser expulso) da sociedade através de seu crime ao ponto de perder a linguagem comum. Martim abandona a linguagem, mas a questão central seria determinar se ele a abandona para tentar alcançar a coisa em si (a ‘maçã’) sem suplementos ou se para inscrever o funcionamento do suplemento desde a origem, inclusive na ‘maçã’. Essa própria indecidibilidade reforça a suplementaridade como um regime de produção de significado – desde a ‘origem’ mesma – em que há uma impossibilidade de se decidir entre presença e ausência, representado e representante, significado e significante, homem e animal.

Nesse sentido, humano e animal se tornam noções muito mais complexas do que apenas etapas dentro de um processo linear de adição de camadas a uma origem primordial. Se a suplementaridade é um caminho de duas vias que constantemente cria o significado da origem através de seu suplemento e vice-versa, humano e animal estão entrelaçados em uma relação de diferença/diferimento/suplementação que não pode ser explicada satisfatoriamente segundo os modelos de uma adição, uma oposição ou um desvio. E se essa relação suplementar, por ser linguística, está atravessada pelo funcionamento do **traço**, toda diferença humano/animal é linguística, suplementar, **escritural**. E, da mesma forma, se a linguagem é também ela mesma um momento produzido pela suplementaridade em relação à natureza animal e/ou o conhecimento infinito divino, a própria escrita e o literário são também, de certa forma, **animalescos**. De que forma *A Maçã no Escuro* demonstra que sua escrita e seu protagonista adquirem sentido através de uma animalidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. 1973. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. 1999. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. *Of Grammatology*. 1967. Tradução e prefácio de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974. 335 p.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do Animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 85-102.
- WOLFE, Cary. *Animal Rites: American culture, the discourse of species and posthumanist theory*. Chicago: University of Chicago, 2003. 237 p.

Mesa 03

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

VIDA-CALEIDOSCÓPIO: O GESTO BIOGRÁFICO EM PAULO LEMINSKI¹

Resumo

Paulo Leminski escreveu uma série de biografias, reunidas postumamente no volume intitulado *Vida*. São textos que evidenciam uma concepção de literatura e de história, especialmente, que muito se aproximam daquela que Walter Benjamin apresenta em suas “Teses sobre o conceito de história”. Nesse conjunto de textos, é possível detectar um procedimento de montagem em ação, ao reunir analogicamente elementos dispares o texto dá forma a uma figura que é menos o “personagem” biografado (Jesus Cristo, Trótski, Bashô, Cruz e Sousa) e mais uma imagem caleidoscópica – uma imagem-malícia (Georges Didi-Huberman). Essa imagem se configura na escritura, marcada pela linguagem coloquial, com frases curtas, tom entusiasmado e uma reunião vertiginosa de referências culturais que, estrategicamente, estabelecem uma relação próxima com o leitor, um contato, comunicam uma *ideia*, como pretendia Leminski - a vida, ou a sobrevivência de uma origem. O texto dessas biografias traz à tona a questão que o trabalho de Leminski e também a poesia mais recente, marcada pela passagem do século, nos apresentam: a da (im)possibilidade de um projeto estético como motivo e origem para a literatura.

Palavras-chave: poesia brasileira; biografia; imagem; Paulo Leminski; Walter Benjamin.

Resumen

Paulo Leminski escribió una serie de biografias, reunidas póstumamente en el volumen titulado *Vida*, que evidencian una concepción de la literatura y de la historia, especialmente, que se acerca mucho de aquella que Walter Benjamin presenta en sus “Tesis sobre el concepto de historia”. En ese conjunto de textos es posible detectar un procedimiento de montaje en acción: al reunir analógicamente elementos dispares, el texto conforma una figura que es menos el “personaje” biografado (Jesucristo, Trótski, Basho,

¹ Elisa Helena Tonon. Doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (CAPES), desenvolve o projeto de pesquisa intitulado *Palavras em trânsito: o engenho e o gesto em Paulo Leminski*, vinculado à linha de pesquisa Teoria da Modernidade.

Cruz e Sousa) que una imagen caleidoscópica –una imagen-malicia (Georges Didi-Huberman). Esa imagen se configura en la escritura - marcada por el lenguaje coloquial, con frases cortas, tono entusiasta y una reunión vertiginosa de referencias culturales- que, estratégicamente, establece una relación cercana con el lector, un contacto; comunica una *idea*, como pretendía Leminski –la vida, o la sobrevivencia de un origen. El texto de esas biografías destaca la cuestión que el trabajo de Leminski y también la poesía más reciente, marcada por el pasaje de siglo, nos presentan: la cuestión de la (im)posibilidad de un proyecto estético como motivo y origen para la literatura.

Palabras-llave: poesía brasileña; biografía; imagen; Paulo Leminski; Walter Benjamin.

Cada época sueña a la siguiente.
Georges Didi-Huberman

Entre os trabalhos que Paulo Leminski produziu em seus intensos 44 anos de existência, estão quatro biografias, reunidas em 1990 no volume intitulado *Vida*. São textos dedicados à vida e à obra de Cruz e Sousa, Matsuo Bashô, Trotski e Jesus Cristo, publicados separadamente entre os anos de 1983 e 1986. Se biografias são textos que atuam no terreno tanto da literatura, quanto da história, essas nos requisitam um olhar mais demorado. Mais do que um relato, um documento histórico ou o culto aos “personagens”, essas biografias operam um questionamento no conceito mesmo de história e de literatura.

A proposta parece ser, para cada um dos quatro textos, a explicitada na “Carta de intenções” que abre o volume dedicado a Jesus:

Este livro é dirigido por vários propósitos.
Entre os principais, primeiro, apresentar uma
semelhança o mais humana possível desse
Jesus, em torno de quem tantas lendas se

acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore.

Outra, a de ler o *signo-Jesus* como o de um subversor da ordem vigente, negador do elenco dos valores de sua época e proponente de uma *utopia*.

Outra ainda, seria a intenção de revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura lírica de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns. (LEMINSKI, 1990, p.141)

Se as vidas são signos – imagens – isso só é visível na narrativa que o poeta nos apresenta. Diferente das biografias convencionais, essas são caracterizadas pela linguagem simples; o tom do texto é uma mistura de ensaio crítico, relato histórico, reportagem jornalística, romance e poesia (semelhante ao que encontramos nos seus *Anseios crípticos*). O procedimento da analogia é recorrente – o texto relaciona as culturas diversas, distantes no tempo e no espaço, aproximando a reflexão, em alguns momentos, do universo do leitor, o brasileiro, como podemos ver no excerto a seguir, retirado do texto dedicado a Matsuo Bashô:

Nos cinquenta anos que vai viver, Bashô concentrou num determinado lugar formal (as dezessete sílabas do haikai) toda a herança da cultura oriental.

Nesse sentido, o paralelo para ele, no Ocidente, é o orador romano Marco Túlio Cícero, totalmente latino, tendo, no entanto, assimilado toda a cultura helênica (a China está para o Japão, assim como a Grécia esteve para Roma).

Entre nós, análogo possível seria Euclides da Cunha, como Bashô, um ex-militar: Euclides pertenceu, em fins do Império, a uma brilhante turma de cadetes do Exército brasileiro, daquele Exército positivista, abolicionista,

anticlerical e republicano, que moldou os destinos do Brasil, até tomar o poder, em 1964. Tenente e engenheiro, Euclides, construtor de pontes, como Bashô era superintendente de águas, fez um haikai chamado “Os sertões”, uma ilhada positivista de 540 páginas [...]. (LEMINSKI, 1990, p.86)

E o texto segue relacionando Bashô a Taunay, oficial do exército; ao francês Alfred de Vigny e a Cícero. As comparações estão presentes ao longo dos quatro relatos e realizam interpolações entre eles: o cristianismo é comparado ao zen budismo de Bashô, a doutrina de Jesus é lida como socialismo utópico, as parábolas cristãs são relacionadas a epifania de James Joyce, o zen é aproximado ao cinismo filosófico, enfim. Os elementos são sempre colocados em contato e em confronto, ainda que pertençam a culturas díspares, não há hierarquia entre os universos². Para analisar Cruz e Sousa, outro exemplo, Leminski o relaciona à marginalidade que marcou também os negros nos Estados Unidos e afirma ainda que, se o simbolista fosse um negro norte-americano criaria o blues, sendo um negro no sul do Brasil do século XIX, restou-lhe o verso simbolista, alternativa mais silenciosa, porém não menos dilacerada de lidar com a experiência contraditória de ser negro e culto no contexto em que vivia. Ainda pensando Cruz e Sousa, Leminski relembra Mallarmé e seu apreço pelo vocábulo *l'azur*, um azul *blues*, uma forma de melancolia, como o *spleen* de Baudelaire.

O procedimento analógico configura um jogo que não é outro senão aquele da montagem, proposto por Walter Benjamin em suas reflexões sobre o cinema. Importante observar o dado

² “Esta ida de Bashô ao Templo da Deusa do Sol é uma viagem até o coração da poesia. O percurso do Guesa Errante, de Sousândrade.” ou “Nessa língua [o japonês], talvez, Descartes não conseguiria dizer: ‘penso, logo existo’. Nela, não existe articulação causal ou consecutiva desse rigor, pensando em latim.” LEMINSKI, 1990, p.90.

cronológico: as primeiras traduções de Benjamin publicadas em livro no Brasil surgem no ano de 1984, pela editora Brasiliense, – mesma editora que publicava os livros de Leminski - *A origem do drama barroco alemão* sai em tradução de Sérgio Paulo Rouanet e, no ano seguinte, sai o primeiro volume das obras escolhidas, intitulado *Magia e técnica, arte e política*, no qual se encontra o famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e ainda as teses sobre o conceito de história.

Para pensar Paulo Leminski como um leitor de Benjamin, interessa menos possíveis referências explícitas que comprovem a relação do que uma coincidência, uma afinidade entre as propostas que o trabalho do brasileiro – aqui especificamente as biografias – materializa.

O procedimento da montagem como constitutivo do relato subverte a regra do gênero e coloca os textos na fronteira entre biografia, história e literatura. Leminski articula diferentes referências culturais e, como quem lida com restos, seleciona fragmentos de ruínas diversas e os aproxima, põe em *contato*. Nesse toque, algumas iluminações – ou fulgurações, para usar um termo benjaminiano – ganham importância no relato, não apenas o que poderíamos chamar de fatos, mas também *possibilidades*. Há uma afirmação sintomática no texto dedicado a Cruz e Sousa, em um dos capítulos lemos que a principal característica do simbolismo brasileiro é que “ele não aconteceu”³. Tal assertiva manifesta o que parece ser o projeto leminskiano: lançar um novo olhar para traços

³ “A principal característica do Simbolismo brasileiro, é que ele não houve. Sua existência (de, mais ou menos, 1890 a 1920) foi underground. Ocorrido nas províncias (Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), periférico, marginal, o simbolismo foi um fenômeno de resistência e reação das províncias à Corte: no Rio, próspero, imperava o Parnasianismo, com seus príncipes, senhores da Casa Grande das Letras (Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia). Simbolismo: destruir o sentido, tal como o Parnaso o encarnava.” LEMINSKI, 1990, p.53.

esquecidos da literatura e da história, apagados pelas leituras mais convencionais; devolver potência à história. Não é outra a reflexão que faz surgir *Catatau*: uma prosa poética que tem como tema a estadia de Descartes no Brasil tropical. Nesse texto, o “como se” é materializado na linguagem e desencadeia todo o fluxo de uma prosa experimental. Descartes não veio ao Brasil, mas *podéria* ter vindo – permanece uma potência.

Paolo Virno, em seu ensaio sobre o tempo histórico, *El recuerdo del presente*, nos ensina que a potência contida em um ato não deixa de existir com o (não) acontecimento. Assim, aquilo que acompanha um fato, no seu agora, é uma potência virtual. Potência que não se apaga após a realização do ato, pois não é localizável no tempo, ela se assemelha a uma faculdade, como a linguagem⁴ e a capacidade de pensar. Por isso a potência é aquilo que precede, acompanha e sucede o ato:

Si el acto es el “ahora”, la potencia es el “siempre”; lábil el primero, permanente la segunda. Por ello, a propósito del ser potencial, “siempre” no significa presencia perenne, sino perenne inactualidad. La potencia es el persistente no-ahora contra el cual se recortan los diversos hic et nunc, la latencia inmutable que constituye el horizonte (o contexto) de todo evento datable. (VIRNO, 2003, p.26.)

Perceber essa permanência da potência é corresponder à proposta de Walter Benjamin: ler a história a contrapelo e recusar-se à empatia com o vencedor (BENJAMIN, 1994, p.225). Parece ser

⁴ “La tesis de Bergson según la cual ‘toda representación puede llevar el signo del pasado independientemente de lo que ella representa’, debe parafrasearse así: en cualquier experiencia se puede aprehender un ‘antes’ sin fecha, y este ‘antes’ es la capacidad (el poder-hablar, el poder-gozar, etcétera).” VIRNO, 2003, p.36.

essa compreensão que concede espaço, nos relatos, para a dúvida, o *talvez*, a suspensão. Como seria se Cruz e Sousa tivesse nascido negro norte-americano? A dúvida (com as possibilidades que ela abre) permite o deslocamento do olhar, cria novos sentidos.

Para a biografia de Trotski, o poeta traça um paralelo com a obra *Os irmãos Karamazov*, de Fiodor Dostoiévski. Nessa narrativa encontra quatro exemplos da alma russa, mas também de momentos históricos vivenciados por esse povo. Aliocha, Ivan, Dmitri e Smerdiakov seriam quatro modos de configurar uma relação com o “pai” – a nação russa⁵.

O jogo de recolher todos esses elementos e com eles montar uma imagem *singular* remete ao caleidoscópio, brinquedo constituído a partir da combinação de fragmentos, do jogo de espelhos e, principalmente, do movimento, que possibilita a formação de uma nova imagem a cada olhar. É Georges Didi-

⁵ “Os artistas, dizem, vão mais fundo que os colecionadores de dados e datas. Se você quer entender a Rússia, não perca tempo lendo manuais de História. Comece logo lendo *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. [...] Vamos partir do pressuposto que cada um dos irmãos representa não apenas um modo de ser da alma russa mas, também e sobretudo, um momento histórico vivido pelo povo russo. Esse tipo de abordagem do problema ‘Trótski’ vai correr o risco de ser chamado de psicologizante. Trotski pertence às exterioridades solares da História. Não ao íntimos abismos da alma. Afinal, quem deve explicar Trotski é Marx, não Freud. Não era Marx quem o guiava em seu agir? Este estudo, porém, quer partir de um pressuposto diferente. O de que o dentro é o fora. E o fora é o mais dentro. Não só a História traz a marca dos indivíduos que a fazem. Mas, também, é interiorizada pelos indivíduos que a vivem. Para os fanáticos pela objetividade e pela precedência do coletivo, poderá parecer indecente pretender que um mero romance pudesse ser um profeta e já conter em si todas as estruturas de um grande evento histórico, que só aconteceria quarenta anos depois. Essa indecência, se indecência é, é nosso ponto de partida. *Os irmãos Karamazov* não só retrata com perfeição a Rússia passada e presente, em suas estruturas mais profundas, mas ainda prefigura uma Rússia por vir.” LEMINSKI, 1990. p.220-221.

Huberman que, relendo Walter Benjamin, retoma a noção do caleidoscópio como o modelo teórico que permitiria ler a história a contrapelo: “*La magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos.*” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.173.) Didi-Huberman ressalta que, conforme Benjamin, a história se *desmonta* em imagens, e não em histórias.

O acúmulo das referências culturais, relacionadas sem qualquer hierarquia, dá forma às figuras de Jesus, Cruz e Sousa, Bashô e Trotski. Mas essas não são figuras acabadas, não são meros objetos de culto ou algo de valioso que nossas culturas teriam originado – nosso “bem” universal. O jogo do caleidoscópio – recolher detritos, aproximá-los e movimentá-los - não forma nunca uma imagem única, pois é imagem que se desdobra, que se abre.

Como não-totalidade, como jogo, essa imagem carrega um aspecto estratégico. Não por acaso, Huberman nos diz que a imagem é *malícia* na história:

La imagen sería pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo desmontar. Se podría decir que la imagen desmonta la historia [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.155.)

Se a imagem pode desmontar a história é porque ela tanto aparece, quanto desaparece, ela *fulgura* em algumas situações ou criações, carregando sempre uma densidade temporal. Por isso a imagem torna-se, com Walter Benjamin, uma forma de conhecimento – modo de desmontar a história para montar a

historicidade. Nesse sentido, a imagem é estratégia, é malícia: forma de conhecer através da suspensão do movimento, do corte no tempo.

A malícia remete ainda à má intenção e à astúcia, mas também a um mal-estar, a um sintoma – diz respeito à própria arte e seu efeito de truque, de encantamento, seu caráter de produtora de *afetos* -, e a uma ambivalência: é catástrofe e redenção.

Se a imagem quebra e aglutina o tempo e, portanto, é conhecimento, isso só pode se dar na esfera da língua. É só com a língua que as imagens ganham corpo e tornam-se legíveis: “todo eso termina por articularse en la lengua: el conocimiento en la montaña llama siempre a una ‘legibilidad’ del tiempo, y solo la lengua, dice Benjamin, ‘es el lugar donde es posible aproximar’ las imágenes dialécticas.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.193.) A língua aproxima e constitui as imagens: ela também é movimento e caleidoscópio. Se é na língua que as imagens tornam-se legíveis, é porque com ela ganham um ritmo, pleno de tempos e contratempos, uma musicalidade.

A imagem dialética é aberta, inquieta e instável. Na imagem o que temos não é o presente esclarecendo o passado, ou o contrário, mas o encontro do passado com o agora numa fulguração que forma uma constelação e que aponta para o futuro na forma do desejo e da tensão – por isso ela é também imagem *onírica*, imagem do sonho e do despertar. Para Benjamin, o lugar por excelência dessas imagens é a linguagem – não por acaso, propõe substituir a noção convencional de história pela de *historiografia*.

No texto de Paulo Leminski, a linguagem é marcada pela coloquialidade: frases curtas, linguagem simples, emprego de gírias e um tom pessoal, entusiasmado, que conferem ao texto o ritmo de diálogo e de uma intimidade entre leitor e escritor. Essa é a malícia no texto de Leminski; o tom reflexivo e íntimo conduz o leitor, que é levado a compartilhar as avaliações, dúvidas, suposições e

conclusões apresentadas no texto⁶. O leitor é, assim, *encantado*, como sugere já o título da coleção em que primeiro foram publicados os volumes de biografias: *Encanto radical*.

O encanto é sedução, magia, imaginação: imagem⁷. E, como imagem constituída na linguagem, o que se vê é a fulguração, um excesso de clareza que não permite delinear com precisão os contornos da figura, mas que abre novas possibilidades pela relação que estabelece entre o presente e o tempo passado – um tempo que *passa*. É essa possibilidade de *passagem*, que tem o sentido de uma inquietação, de uma deterioração, que realiza a metamorfose, a movimentação, e que, por isso, devolve potência à história.

A constituição dessas vidas-imagens, que operam como um espaço aberto e palpante, acontece na linguagem e se evidencia com o uso constante das figuras de linguagem – elemento que combina já o visual e o textual – como podemos ver no título da biografia de *Cruz e Sousa o negro branco*, indicando já a figura que, conforme Leminski, é a marca do poeta simbolista: o oxímoro.

Há um aspecto extremo que parece marcar as quatro figuras que o poeta elege para biografar, um aspecto *radical*, um ultrapassamento das determinações do contexto histórico do seu tempo:

⁶ “Vamos jogar uma máscara Nô na cara de Marcial e ler seus epigramas dísticos (de dois versos) como se fossem japoneses.” LEMINSKI, 1990, p.99.

⁷ “Si para Benjamin la imagen constituye el ‘fenómeno originario de la historia’, es que la *imaginación*, según el, designa otra cosa que la simple fantasía subjetiva: ‘La imaginación no es la fantasía... La imaginación es una facultad (...) que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías’. La imaginación, la *montadora* por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las ‘afinidades electivas’ estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas. Pero, ‘en ese dominio, el orden siempre es flotación por encima del abismo’.” DIDI-HUBERMAN, 2006, p.160.

Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia. [...] Parece consistir a santidade em certa entrega a um princípio. O santo, uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto.

Como essa concisa extravagância que se chamou Matsuo Bashô, santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade. (LEMINSKI, 1990, p.83)

Ou seja, tanto a ideia como o elemento radical implicam um *plus*, um exagero, uma *hipérbole* - figura de linguagem – e com isso somos novamente devolvidos ao plano da escritura. Mas o que é a Ideia que Leminski persegue com essas figuras? O que seria a “entrega a um princípio”? O que é um “princípio”?

Está claro que não se trata de um princípio estético formal. Isso é algo que, de alguma forma, é entrevisto na diversidade de referências que marca o conjunto dos seus trabalhos (basta observar o rol de autores por ele traduzidos: Petrônio, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Yukio Mishima, John Lenon, James Joyce, Walt Whitman, etc.) – a ausência de um projeto estético definido nos termos da vanguarda, por exemplo. Mas se a ideia que Leminski perseguia tão apaixonadamente, e a que pretendia dar a ver com as quatro biografias, não era um princípio estético e nem um modelo – de conduta, de arte, de política, de crença – *exemplar*, o que seria então?

Para continuar com Benjamin, a Ideia pode ser pensada como uma *origem*. Não o começo do que quer que seja, mas uma *forma originária*, que pulsa nas imagens que o texto constrói:

No es más en nombre de la eterna presencia de la Idea sino en el de las frágliles supervivencias – psíquicas o materiales – que el pasado debe ser “actual”. No es más lo universal que se realiza en

lo particular sino lo particular que, sin síntesis definitiva, se disemina por todas partes. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.154.)

As formas originárias são o lugar onde o passado se encontra com o agora – não uma relação que se desenvolve, mas uma imagem entrecortada - e nos vestígios desse encontro é que está guardado o futuro, como tensão e como desejo.

Se Leminski foi leitor de Benjamin, por que não imaginar, anacronicamente, o que nos diria Benjamin leitor de Leminski? É possível arriscar dizer sobre as biografias de Leminski algo semelhante ao que Benjamin percebeu na obra fotográfica de Karl Blossfeldt, “Formas originárias da arte”: primeiramente há ali a desmontagem visual das coisas tal como a percebemos habitualmente, de modo que as diferenças são acentuadas, as analogias e os contrastes pulsam e há um movimento de transformação descontínuo. Com o jogo de combinações, variações, simetrias, espelhos, detritos e movimento, os textos reunidos em *Vida* formam uma imagem caleidoscópica que, na tensão e no desejo de seu enigma, nos olham, nos interpelam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes*. Trad.: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. Trad.: Samuel Titan Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: *Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

CALIXTO, Fabiano e DICK, André (Orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. Em: *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *Vida*. Porto Alegre, Editora Sulina, 1990.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Trad.: Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2003.

_____. *Desgostos*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, Editora da UFSC, 2010.

SANDMAN, Marcelo [Org.]. *A pau, a pedra, a fogo, a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2011.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo historico*. Trad.: Eduardo Sadier. Buenos Aires, Paidós, 2003.

ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO, A POESIA DE FRANCISCO ALVIM¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar as nuances da poesia de Francisco Alvim, a partir da ideia que atravessa o percurso poético do poeta: “aquilo que não se quer ver, mas que é preciso mostrar”, uma marca, uma cicatriz. Essa marca pode ser percebida na assimilação de uma tradição moderna, aquilo que Merquior denominou um *mood dolorido* em Alvim e, ainda, na metamorfose e na tensão das falas, das conversas, das imagens, como um “segredo partilhado, ao mesmo tempo público e privado”, de que fala Derrida.

Palavras-chave: Francisco Alvim, poesia, imagem.

Abstract

This paper is aimed to investigate some aspects of Francisco Alvim's poetry, based on the idea that goes through his poetical project: a mark, a scar, as “something that someone doesn't want to see, but needs to show”. This mark can be noticed through the assimilation of a modern tradition, as Merquior named “painful mood” in Alvim's poetry; and also, in the tension of speeches, conversations and images, according to Derrida, “a shared secret, public and private at the same time”.

Keywords: Francisco Alvim, poetry, image.

¹ Laíse Ribas Bastos (Doutoranda em Literatura, Textualidades Contemporâneas). Projeto de tese: *Francisco Alvim: cicatrizes do moderno, poéticas em suspensão*

Há duas forças capazes de mover a poética de Francisco Alvim: o traço moderno – isto é, de acordo com Berardinelli (2007), a presença de uma linguagem de inserção do cotidiano, das relações humanas e dos pequenos gestos e acontecimentos ordinários –; e a relação entre as vozes do poema. Interligadas, essas forças se configuram como tensões entre corpos, falas, escutas, silêncios e imagens no projeto poético de Alvim.

Alfonso Berardinelli (2007), ao comentar a poesia de T.S. Eliot, aponta no texto do poeta um retorno de fragmentos da tradição (formalizado no que o crítico denomina “citações cultas”) e intrusão contínua do cotidiano (isto é, uma mimese da fala na poesia). É nessa fronteira que situo a poesia de Alvim. Desse modo, percebo que a dicção poética de Francisco Alvim opera um pensamento que insere um olhar sobre a vida cotidiana e não larga mão de uma tonalidade imprecisa, na linguagem maleável, sutil e tênue das ordinárias relações humanas.

Berardinelli aponta, ainda, uma concepção já defendida por T. S. Eliot, entre outros princípios que podem emergir a partir de um olhar mais atento e menos fechado às manifestações artísticas modernas: a poesia como uma linguagem cambiante das ordinárias relações humanas. Além disso, para ele, o dizer poético moderno, mais do que fuga, estabelece-se como retorno à realidade, e pressupõe uma forma de percepção realista – momento de atração da poesia pela prosa:

A irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. [...] Mais do que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma

espécie de choque por suspensão intermitente do estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético. (BERARDINELLI, 2007, p.28)

Assim, seguindo a proposta de Berardinelli, é possível dizer que é da aproximação com a prosa, da “difícil decifração” e da busca do não-formalizado e do não-formalizável que emerge a realidade da e na poesia. Esse é o sentido realista do texto poético, quando provoca o choque do que recorre estilisticamente com o que é dito. Trabalho, exercício linguístico, conversas e conversações – como sugere Eliot – capazes de dar conta de uma tonalidade imprecisa das relações humanas, e como consequência, capazes de criar e mostrar uma realidade, a de cada poema.

Alvim toma sua própria lição ao pé da letra e faz seu arquivo na linguagem que atualiza os modos de comunicação literária em versos a partir de uma outra lição, a moderna. A construção de uma cicatriz que fica como marca moderna por dentro de seus poemas, como no poema

CICATRIZ

Eu vou mostrar
Não quero ver
(ALVIM, 1988, p.57)

A ideia que está no rápido poema é deixar ver a cicatriz, que o outro perceba o que ela é e onde ela está, como ela está, mas o sujeito do poema pode retirar-se dela para não vê-la. Nessa espécie de modernidade tardia, os poemas de Francisco Alvim parecem **reelaborar, rever** certa dicção já vista antes. A maneira de dizer, o tom do poema, tom de conversa, jocoso, tom de fala colhida no dia-a-dia, e também, de brincadeira, são formalizados, muitas vezes, em uma das principais características de alguns poetas anos 70: o verso

curto e o poema curto, ou o verso que, independentemente de ser curto, beira a prosa, como é possível verificar no seguinte poema:

MUITO OBRIGADO

Ao entrar na sala
cumprimentei-o com três palavras
boa tarde senhor
Sentei-me defronte dele
(como me pediu que fizesse)
Bonita vista
pena que nunca a aviste
[...]
Uma cópia deste documento
que lhe confio em amizade
Sua experiência nos pode ser muito útil
não é incômodo algum
volte quando quiser
(ALVIM, 1981, p.62)

E essa cicatriz que aparece no poema pode ser lida como a mesma que atravessa todo o projeto poético de Francisco Alvim, e se faz presente no ato ajustado para a conversa, para a coloquialidade da língua cuidadosamente articulada no poema (a fala colhida, mas atenta), na sutileza dos versos e nos poemas curtos aptos a darem conta também das cenas cotidianas. Basta um olhar sobre as coisas do mundo acolhidas no poema - algo do que J.G. Merquior denominou “assimilação alviniana do tom modernista não-clássico”. Essa assimilação implicaria uma espécie de retorno de uma intelectualidade/racionalidade do lirismo modernista (como um Drummond e Murilo tardios), e uma recusa da economia da consciência lírica cabralina. Assim se vê que essa cicatriz se dá na assimilação de uma tradição como, segundo Merquior, uma “forte afinidade de ânimo” ou uma “comunidade psíquica”, e não um servilismo de estilo.

Além disso, o mesmo autor lembra que o traço principal do “sentimento alviniano do mundo” é um *mood* dolorido, “uma dor de

ver” o mundo². Nesse sentido, por mais que alguns poemas sejam permeados de cores, luzes e pequenas delicadezas, há um tom de desilusão, de fraqueza e cansaço na rotina das coisas. Para Cacaso (1988), a carga de desilusão nos poemas de Alvim pode orientar, iluminar, mas não consolar, como se fossem um resto de vida, uma forma de luta e embate, conforme sugere o poema

ACUADA

Ela está sem coragem
(ALVIM, 1988, p.37)

Aqui, alguém está paralisado, encurralado em possível postura defensiva diante de uma ameaça. Sem coragem. Seguindo a mesma ideia desse poema, Cacaso lembra que nos poemas de Alvim “nenhuma conquista é integral; nenhuma degradação é completa” (1988, p.154), algo próximo das “pálidas faces” do amanhecer em Drummond³. E se as manhãs já não nascem pálidas, elas “empalidecem rápido”, nos versos de Alvim⁴.

É também na síntese e na tensão de imagens que Alvim inventa e transforma: inventa e evoca uma experiência, e transforma a dor de ver, o feio, o triste e o mau em brincadeira jocosa, em sorriso elegante e porque não, aristocrático. Um sujeito impostor, que

² A afirmação de Merquior é de 1972, a propósito do livro *Sol dos cegos* (1968), porém ela é tomada aqui para pensarmos o movimento poético de Francisco Alvim em outros momentos, nos quais é possível dizer que o autor mantém o tom.

³ Havemos de amanhecer. O mundo/se tinge com as tintas da antemanhã/e o sangue que escorre é doce de tão necessário/para colorir tuas **pálidas faces, aurora**. (“A noite dissolve os homens”. DRUMMOND, 2009, p.104)

⁴ Minha namorada cocainômana/me procura nas madrugadas/para dizer que me ama/Fico olhando as olheiras dela/(tão escuras quanto a noite lá fora)/onde escondo minha paixão/Quando nos amamos/peço que me bata/me maltrate fundo/pois amo demais meu amor/e **as manhãs empalidecem rápido**. (ALVIM, 1988, p.85)

engana, finge e mente. Sujeito esse que atualiza na tonalidade imprecisa um beijo mal dado em um lábio leporino, uma namorada cocainômana, um amor ressentido, um roubo ou um corpo cansado, em expressão de desejo, em leveza ou cena sutil, em pequenas imagens como as dos poemas que seguem:

QUEDA

A voz diz: agora
no telefone que ecoa
escuramente

Queda: apodrecimento
de quem cai no oco de si
de seu fundo

Suicidou-me que paixão
ou falsa paixão: mentira
de mim em mim?

Me respiro
natimorto no poro
deste amor – espelho
(ALVIM, 2004, p.149)

Dessa forma, a modernidade tardia de Alvim atualizaria, também e com mais veemência, os gestos e imagens de Baudelaire: uma mulher passante que levanta a saia do vestido e some no meio da multidão; ou um albatroz, uma ave “viajante flácido e acanhado”, “antes tão belo e agora feio na desgraça”. Ou seja, trata-se de um jogo entre os atos de ver, ouvir e falar. Ou de ardilosa invenção, denúncia e renúncia no exercício fantasioso da imaginação, conforme é possível notar, também, nos seguintes poemas:

EXPEDIENTE

Há uma poça de água
e carros que passam –

o aflito
rumor da água

No chão vermelho –
o outro lado da rua –
a mesma obra
o mesmo obreiro

Um telefone arde
na ante-sala
Profere o interstício
da fala, não fala
(ALVIM, 1988, p.62)

FUGA

Nada
Nada neste teu corpo findo
auréola da aurora
pouso do ar
retém o olhar
os dedos do olhar
Nada
Nada segura
a nuca tênue
o castanho cabelo

O negro mais negro
da negra montanha
acolhe o ombro
o ombro nu
não o olhar, o olhar
em fuga
(ALVIM, 1988, p.67)

Na tarefa rotineira do cotidiano, um *Expediente*, manifesta-se o jogo entre o ato de ver e ouvir. O olhar capta as imagens da rua: o chão úmido, a poça de água, a obra, uma construção. O ouvido capta o rumor, o som quase indistinto como um ruído, dos carros que passam sobre a poça de água. Quase um desenho e um sussurro que

ao final do poema são **renunciados**. No toque do telefone, um silêncio, um intervalo para a fala: em seu fim, o poema silencia.

Já no poema *Fuga*, o título aponta para a imagem que quase escapa. Mas o olhar em fuga, oblíquo, contorna o corpo findo, acabado, a nuca tênue, o cabelo, e traça o desenho dos ombros. O poema todo é um contorno do corpo, mas não fixa o olhar. O olhar de viés se retira ao final do poema, com o poema e com a imagem. A imagem clara do corpo iluminado na luz da manhã, o cabelo castanho, o ombro nu. O traço de pessoalidade, aqui, aparece apenas como um pronome – “teu” – no segundo verso. Percebe-se, então, que um poema que escapa pressupõe um sujeito tão fugidivo quanto o olhar.

A partir dos poemas citados, percebe-se que o que está em jogo não é apenas uma “mimese da fala” formalizada nos versos dos poemas. O que está posto é uma postura poética que não parece nem subjetiva nem objetiva. Os poemas são quase como rumores de falas e imagens que saltam a cada leitura. E nesses rumores, a renúncia que pressupõe falta e também denúncia, presença. Para pensarmos os movimentos de renúncia com Derrida (1995), é importante lembrarmos que uma linguagem da **ab-negação** ou da renúncia não é de fato negativa, pois denuncia ao mesmo tempo em que renuncia, impondo uma ordem de ir rumo a um outro, mas um outro impossível. A abnegação de que fala Derrida, em relação a um nome, uma marca e assinatura, ocorre no movimento poético realizado em retirada de imagens e do próprio sujeito do poema. *Expediente* denuncia a cena cotidiana para renunciar a fala. Em *Fuga*, a denúncia da imagem na renúncia do olhar. Como se fosse necessário um silêncio para fazer ver o poema: um interstício “da/na” fala, um espaçamento.

Apesar de nada reter o olhar, os poemas se compõem também nos espaços deixados, como a

no rosto
(ALVIM, 1988, p.35)

É possível verificar, portanto, que o movimento dentro de cada poema alterna as marcas pessoais de quem fala: há um “eu”, um “ele” e um “nós”; “há um fora dentro da gente/e fora da gente um dentro/ demonstrativos pronomes [...]” afirma o poema “Corpo”. Há poemas em segunda e terceira pessoas apenas; e muitos que, como já visto, simulam diálogos, conversações. Existe ainda a impessoalidade, mesmo ao tratar de uma forma de percepção e apreensão da realidade das coisas expressas em falas que são de todo mundo e de ninguém, públicas e privadas, ou “familiares como um cochicho e insólitas como uma fantasmagoria”, como já afirmava Cacaso (1988, p.151), no texto publicado pouco antes do lançamento de *Poesias reunidas*.

Nesse sentido, há na poesia de Alvim, um **corpo fora** – como o título do livro lançado em 1988 – aquele que sai de cena e está nessa impessoalidade dos poemas, na passagem da primeira para a terceira pessoa, na astúcia e no disfarce através das falas, imagens e espaçamentos deixados nos textos.

Os poemas de Alvim aqui em questão colocam o leitor diante de um sujeito que não participa e, se aparenta ser a expressão de um “eu”, logo é possível perceber o truque para reproduzir e reverberar uma voz terceira:

Minha voz escuta tua voz
dentro de meu corpo teu corpo
árvore
molhando meu sangue
me abre
(ALVIM, 2004, p.190)

DISCORDÂNCIA

Dizem que quem cala consente
eu por mim
quando calo dissinto
quando falo
minto
(ALVIM, 2004, p.191)

Na neutralidade das vozes, os poemas de Francisco Alvim compartilham um segredo, para pensarmos com Derrida (1992) novamente, público – de todos reconhecível, porém não identificável (quem/aquele/aquilo que fala) – e privado, particular, peculiar do dia-a-dia (a situação, a imagem poética)⁵. Um segredo que para Drummond é compartilhado na ambivalência do gesto de guardá-lo:

Guardar um segredo
Em si e consigo,
Não querer sabê-lo
Ou querer demais.

Guardar um segredo
de seus próprios olhos,
por baixo do sono,
atrás da lembrança.

(ANDRADE, 2009, p.156)

⁵ Com o título do livro *O corpo Fora* parece evidente a operação de um pensamento para uma poética do fora nos textos de Francisco Alvim. Essa questão será desenvolvida, posteriormente, a partir de Blanchot, sobre a categoria do *neutro*. Para Blanchot, uma das principais características do *neutro* é o trânsito do sujeito para fora de si mesmo, numa relação marcada pela passagem da primeira pessoa (o pronome “eu”) para a terceira pessoa (o pronome “ele”). O *neutro* estaria, então, nesse encontro com a alteridade (o *Outro* é regido pela palavra “ele”) e nesse abandono de si mesmo. Caracteriza-se como um elemento desconhecido (que não se dá a conhecer), como uma palavra de todos e de ninguém.

O gesto de abnegação configura-se, portanto, no movimento poético que profere a fala, anuncia um problema, dá voz ao imaginário, desenha e sussurra, veladamente: nos interstícios de fala, no olhar de viés e para o outro, em fuga, no corpo fora como elemento neutro do ato poético. O que resta dos poemas e do percurso poético apresentado neste trabalho funciona como a “pequena fenda no rosto”, esse vinco, essa abertura no texto que cerca as pessoas e os objetos, lembrando que uma fenda no rosto pode ser também uma cicatriz, como naquele poema, já mencionado e nomeadamente *Cicatriz*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Francisco. *Poesias Reunidas (1968-1978)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. O corpo fora. *Ilustrada. Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jun 1982. p.40

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião 23 livros de poesia – vol 1-rj*, bestbolso, 2009.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). *O Poeta dos outros*. Revista Novos Estudos CEBRAP, v. 22, n. 22, out. 1988. p. 137-156.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana maria Scherer. Rj, rocco, 1997

_____. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio guerra neta. Sp: escuta, 2001

DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Che cos'è la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar.
Texto publicado originalmente em *Points de Suspension*. Paris:
Galilée, 1992, pp. 303-308.

ABECÊS DA POESIA LEMINSKIANA¹

Resumo

Seguindo a trajetória poética e as pistas deixadas por Paulo Leminski em sua obra, múltipla e referencial, proponho uma forma de análise da poesia leminskiana considerando o todo de sua obra poética, seus escritos críticos, apresentado nas obras *Anseios Crípticos*, *Anseios Crípticos 2* e *Ensaio e Anseios Crípticos*, e o diálogo com as Vanguardas Artísticas (Modernismo, Concretismo e Tropicália). Neste sentido, a leitura que se pretende centra-se na aproximação dessas referências com a produção poética de Leminski e ampara-se, sobretudo, no olhar intertextual que permeia toda a sua poesia.

Palavras-chave: Poesia, Vanguardas Artísticas; Paulo Leminski.

Resumen

Siguiendo la trayectoria poética y las pistas dejadas por Paulo Leminski en su obra, múltiple y referencial, propongo una forma de análisis de la poesía leminskiana considerando la totalidad de su obra poética, sus escritos críticos, presentado en las obras *Anseios Crípticos*, *Anseios Crípticos 2* e *Ensaio e Anseios Crípticos*, y el diálogo con las Vanguardias Artísticas (Modernismo Brasileño, Concretismo y Tropicália). En este sentido, la lectura que se pretende está centrada en la aproximación de estas referencias con la producción poética de Leminski y se ampara, sobre todo, en la mirada intertextual que atraviesa toda su poesía.

Palabras clave: Poesía, Vanguardias Artísticas; Paulo Leminski.

¹ Lizaine Weingärtner Machado. Mestranda em Literatura/UFSC. Projeto de dissertação: *Abecês da poesia de P. Leminski*. Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas.

A obra de Paulo Leminski é carregada de intencionalidade e excepcionalidade, sendo uma aparição no cenário literário brasileiro, na segunda metade do século XX, em que “a multiplicidade de tarefas, de línguas, de gêneros, de veículos em que ele circulava deixa, paradoxalmente, a lembrança de uma inteireza: a integridade de uma vocação de poeta que ele, obstinadamente, cumpriu” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.240) e que ainda hoje, pouco mais de 20 anos de sua precoce morte, desperta interesse e admiração por parte de leitores e críticos.

A entrega e devoção ao seu labor (não só poético) que permeou toda sua vida, evidenciado por Leyla Perrone-Moisés em “Leminski, o samurai malandro”, um dos principais textos críticos a respeito do poeta, também é aludida por Fabrício Marques em *Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski*, que considera que

é lícito estender a pergunta de Davi Arrigucci Jr. sobre Manuel Bandeira ao poeta curitibano: como Leminski concebeu a poesia? Que visão teve dela um homem que a ela dedicou a vida? “EU VIVO PARA FAZER A POESIA”, grito que salta de uma das páginas de *Uma carta uma brasa através*, mais do que denotação de franco vínculo entre existência (biografia) e produção de objetos poéticos, é sobretudo uma declaração apaixonada, de alguém a quem todas as coisas interessavam, mas sempre em função da poesia. (MARQUES, 2001, p.57)².

Leminski foi uma aparição no cenário literário em que surgiu e produziu, meados dos anos 60 até o final da década de 80, não só pela qualidade do que desenvolvia nos mais variados campos

²A consideração leminskiana, a que Marques se refere como um grito, também figura na carta 56 de Leminski, presente em *Envie meu dicionário*, endereçada a Régis Bonvicino, poeta paulista e amigo de Leminski, pois *Envie meu dicionário: Cartas e Alguma Crítica* é uma edição posterior e ampliada de *Uma carta uma brasa através*.

(poesia, prosa, tradução, publicidade, música, etc.), mas por sua excentricidade, não por acaso, pode ser considerado um “maldito”, boêmio e paradoxal; um François Villon paranaense, poeta do século XV; o último medieval e o primeiro moderno, um poeta de vida tão interessante quanto a obra, segundo Sebastião Uchoa Leite, no prefácio de *Poesia*, livro com tradução, organização e notas de sua autoria, que reúne a poesia de Villon.

Ademais, é preciso frisar que mesmo diante dos diferentes contextos em que se situam as vidas e obras de Villon e Leminski, tendo em conta que “Um Villon apenas biográfico é redundante. Um Villon abiográfico faz-se impossível” (LEITE *in* VILLON, 2000, p.29), suas produções se aproximam, considerando o que Uchoa Leite aponta no prefácio, anteriormente citado, sobre o parisiense, pois “[...] o poeta incorporou 'uma forma erudita à linguagem da 'gentalha' e não simplesmente realizou uma deformação popular de uma linguagem erudita'.” (LEITE *in* VILLON, 2000, p.33), assim, as obras de ambos os poetas, o parisiense (1431 - ?) e o paranaense (1944-1989), seriam mais ricas que o caráter de “mito”, que lhes foi imposto, e as lendas que envolvem seus nomes.

O caráter de aparição em relação a Leminski também figura no romance de José Castello, *Fantasma*, obra que narra a história de um arquiteto que tenta, mas não consegue, escrever um livro sobre Curitiba obcecado pela frase da personagem Maria Zamparo ('Paulo Leminski não morreu'), a partir disso, Leminski guia a narrativa, sem nem mesmo participar dela; como um fantasma, já que “A cidade o cultua, mas, enquanto ele esteve vivo, o desprezou.” (CASTELLO, 2001, p.55). Portanto, após o momento em que a personagem principal é surpreendida pelo dito da mulher que encontra em um parque da capital paranaense, se passa a trama que tenta encontrar o poeta por Curitiba, a cidade em que ele aparece como um espectro; uma presença/ausência sentida, que Castello evidencia em seu romance, já que

[...] Leminski se deixou maltratar pela Curitiba limpa e branca dos emigrantes, da classe média, do catolicismo, tornando-se *motivo de desprezo apenas murmurado, mas feroz; uma vez morto, contudo, transformou-se numa espécie de herói local*, e hoje, [...] anos após seu falecimento, dele resta uma memória esquarterada, que serve aos propósitos de vários senhores. Não há nada de novo, admito, nesse mecanismo de conversão do desregrado em santo; na verdade se trata de um procedimento bastante vulgar [...] (CASTELLO, 2001, p.17). [grifo meu]

A ênfase na transformação de desregrado em “mito” não basta para o romance de José Castello, que tentou fazer “[...] um retrato de Curitiba pelos olhos de Leminski – se é que se pode ver alguma coisa pelos olhos do outro, ainda mais de um poeta, e de um poeta morto.” (CASTELLO, 2001, p.19), e nem, tampouco, para a pesquisa em torno da obra do poeta.

Neste contexto, intento investigar a obra poética leminskiana articulando, nessa leitura, o lirismo, o humor, a metalinguagem e a consciência semiótica típicas do autor. Amparada, sobretudo, mas não só, pelas considerações de Ezra Pound no que tange à melopéia, fanopéia e logopéia e ao método compósito de Leminski, um artesanato condensado, aliado, paradoxalmente, ao rigor formal e ao desregramento e, ainda, à plena consciência e ênfase na materialidade dos signos e no uso/abuso da linguagem coloquial, na verdade, no uso formal da coloquialidade, um verdadeiro apego à palavra, que, erroneamente, pode-se atribuir a uma poesia simplória, destituída de rigor; de percepção formal, mas que, certamente, caracteriza o labor poético, de valorização e estudo da linguagem, de Leminski.

Há uma amplidão de fatores, de abecês a serem investigados na obra leminskiana, já que em se tratando de poesia, segundo Pound, “[...] há ou parece haver uma porção de coisas a olhar.”

(POUND, 2006, p.34), entre elas, a constatação de o texto de Leminski ser construído ricamente por meio do som, da imagem e do sentido, melopéia, fanopéia e logopéia, conceitos poundianos. No entanto, sua poesia faz convergirem muitas outras facetas; há uma mobilidade de temas e referenciais imbricados, por exemplo, a familiaridade e incorporação da cultura oriental, principalmente a poesia japonesa e o Zen Budismo, que soma concisão à poética leminskiana.

A lógica da poesia de Leminski perpassa a materialidade do signo linguístico e a criação pautada na linguagem, sua poesia é metalinguística e reflexiva (ampara-se em ideias e linguagens) e seu conceito, enquanto exemplar literário, é questionado pelo poeta, que defende a poesia como semiótica, fruto dos signos e norte caracterizador para variadas facetas artísticas ligadas à arte, informação e comunicação. Destarte, Leminski percebe o ritmo acelerado da época em que produz e talvez por isso promova uma espécie de “diluição” (sem cunho pejorativo) de seus referenciais e uma exploração da “mutação” da linguagem; das linguagens e, então, a partir disso, ataca em vários campos poéticos: a literatura, a música, a publicidade, enfim, uma gama de meios em que a linguagem se evidencia e sobrepõe.

Leminski questionava em sua poética, entre tantos outros temas, a relação entre o mundo, as ideias, os diferentes pensamentos acerca de tudo, e, principalmente, a linguagem. Em face disso, pode-se situar a análise de sua poética junto as mais variadas teorias de linguagem. A partir desse viés, percebe-se que a obra do poeta é extremamente e, sobretudo, conscientemente intertextual, pois em muito dialoga com diferentes teóricos, afinal, Leminski portava-se como crítico cultural em toda sua produção, não só poética, propriamente dita, mas também no campo da literatura, leitor voraz que era de grandes e decisivos autores como Mallarmé e James Joyce, autor que, segundo os irmãos Campos em *Panorama do Finnegans Wake*, levou ao extremo, mais do que todos os outros

escritores, “[...] a minúcia artesanal da linguagem.” (CAMPOS; CAMPOS, 2001, p.27), além, é claro, de muito se autorreferenciar, característica de sua obra entrelaçada, que expõe a materialidade dos signos e seus eixos (suportes) verbais, gráficos, sonoros, as considerações melofanologopaicas poundianas e as categorias sígnicas peircianas.

Neste sentido, Leminski processava uma mistura entre autores, teóricos e representantes de outras esferas artísticas, como música e cinema; uma diversidade cultural, como forma de constituir sua arte, diversa, atemporal, criativa e “desconstrucionista”. Diante disso, a obra de Leminski carrega os limites entre o popular e o erudito; a fala e a escrita, a seriedade e o humor, além, é claro, da oposição entre o formal e o coloquial e a valorização do acaso, que era de grande valor para Charles Sanders Peirce, o fundador da semiótica, por isso sua concepção foi chamada de “tiquismo”, “[...] (termo extraído do grego Týkhê, 'acaso') – 'acasismo', 'casualismo', como também se poderia dizer” (CAMPOS, et al, 2006, p.200).

Leminski é um poeta-crítico e crítico-poeta; prioriza em sua produção a consciência de seu fazer poético, não-literário, já que o poeta distinguia os escritores dos poetas salientando que poesia não era, necessariamente, literatura; “Poesia é mais pro lado da música e das artes plásticas. Isso, desde Pound, a gente já sabe.” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.25), dizia ele, além disso, valorizava o acaso mallarmaico, além de ser um pensador, um crítico, característica de poeta contemporâneo consciente da necessidade de ser, além de poeta, reflexivo. Em *Teses, Tesões*, Leminski salienta essa questão declarando que tinha essa necessidade por ter vindo depois; por ter tido o exemplo da modernidade, dos modernistas aos concretos, além da tradição de poetas pensadores como Baudelaire, Mallarmé e Valéry, ou seja, para um verdadeiro poeta, não havia mais espaço para o “[...] bardo ingênuo e 'puro' [...]” (LEMINSKI, 1997, p.12), havia a necessidade de criação, mas, sobretudo, de reflexão no panorama cultural onde sua produção se inseriu, a partir dos anos 60.

Consciente da dimensão da linguagem, não acreditava numa possível neutralidade das palavras e as propagava numa mistura entre coloquialismo e rigor transformando versos “*num misto entre o óbvio e o nunca visto*”³, pois o poeta “[...] não trabalha[va] com o signo, o poeta trabalha[va] o signo verbal.” (PIGNATARI, 2006, p.10). Assim, encontrou nos movimentos de vanguarda: Modernismo, Concretismo, *Beat Generation*, Tropicália e também no Zen ou não-filosofia, visto que o Zen Budismo “[...] es un camino y concepción de la vida que no pertenece a ninguna de las categorías formales del pensamiento occidental moderno.” (WATTS, 1975, p.21), segundo Alan W. Watts, um dos estudiosos do Zen, campos de diálogo com sua vasta produção e a partir de uma série de fusões como, por exemplo, a mistura da poesia *beat* americana com o zen, as vanguardas artísticas que lhe apraziam e seu vasto conhecimento literário, ampliado desde a infância, Leminski construiu sua pluralidade poética pautando-se, sobretudo, por sua ideia de poesia: “*a liberdade da minha linguagem*”⁴.

Neste contexto, a grandiosidade da poética leminskiana se deve, em grande parte, à capacidade do poeta de transitar por essas influências estéticas e por meio delas estabelecer um diálogo infundável, mas extremamente original com sua arte, pois, certamente, “[...] todo o diálogo estético – teórico e conceitual – que Paulo Leminski efetivou para sua poesia tem origem nesses movimentos que são tomados, ou conceituados, como movimentos de vanguarda”. (LIMA, 2002, p.16), já que vestígios das vanguardas, citadas anteriormente, podem ser encontrados, conceitualmente, em vários poemas do autor (como é possível perceber realizando uma leitura atenta de seus poemas).

³ Verso do poema *Sacro Lavoro*, publicado em *O ex-estranho*, obra póstuma do poeta.

⁴ Verso do poema *Limites ao léu*, presente em *la vie en close*, livro póstumo de Leminski.

Leminski figura entre os herdeiros da poesia perpetrada pelos poetas da geração de 22. Para tanto, aponta-se o Modernismo como o primeiro movimento “literário-teórico” com que se pode traçar pontos de contato com a poesia do poeta paranaense e, eventualmente, estabelecer certa comparação, já que é possível perceber uma relação direta, esteticamente, entre a obra do paranaense e o modernismo de 22. Inegavelmente, Leminski é um descendente da poesia modernista dos poetas paulistas, sobretudo, da poética de Oswald de Andrade, a poesia pau-brasil, pois é também “[...] com este pequeno e noticioso ideário que Leminski concorda, e também pensa a sua poesia.” (LIMA, 2002, p.59), mormente, se pensarmos a proximidade existente entre o poema-piada oswaldiano e os primeiros poemas de Leminski publicados, principalmente, em *Caprichos & relaxos*, visto que Leminski identificou-se com a poesia “[...] instantânea, em cápsulas, quase-haicais, em montagens relampagueantes [...]” (CAMPOS, 1997, p.263) que Oswald produzia nos anos 20, segundo Haroldo de Campos em *O Arco-Íris Branco*.

O poeta partilhou do intento oswaldiano que era o de produzir uma poesia essencialmente objetiva, composta através da simplicidade formal, mas com postura crítica aproximada das ideias vanguardistas, nada mais que uma atraente combinação entre erudito e popular e, principalmente, carregada de humor construtivo, particularidade bastante oswaldiana, pois “quando se lê Oswald, sente-se que nem tudo está perdido, porque se pode ser lúcido sem ser acabrunhado.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.210), além disso, o gosto pela fusão do erudito com o popular também figura na obra poética de Leminski, que assim como a do mestre modernista, é enriquecida pelo uso da linguagem cotidiana, expressões e provérbios populares, típicos da linguagem/oralidade do povo brasileiro, além, é claro, pela constante presença do humor.

A linguagem, valorizada por Leminski, era norteadora para a Geração *Beat*, mais uma presença no rol dos referenciais

leminskianos. O estilo *beat*, verborrágico, espontâneo, farto de coloquialismos e aliterações, primava pelo reconhecimento popular, não por uma possível vaidade ou vontade de obter reconhecimento público, mas sim para que a arte e, sobretudo, a literatura se desvinculasse da academia. A partir dessa ideia de “colocar a poesia na rua”, em circulação, os escritores *beats* tentaram fazer a “[...] ‘LIGAÇÃO DIRETA ENTRE A ARTE E A VIDA’, antecipando uma das metáforas mais fortes dos anos 60: PEDRAS QUE ROLAM NÃO CRIAM MUSGO [...]” (BUENO; GÓES, 1984, p.12), própria do rock’n’roll. Aliás, nenhum movimento literário moderno teve tamanha ligação com a música como a geração *beat* teve, pois foi extremamente sonora visto que “tem discografia, e não só bibliografia.” (WILLER, 2009, p.13). Neste contexto, o desejo de liberdade, não só na forma literária, e o intento de atribuir um novo sentido para a literatura, em especial para a poesia, aproxima a produção *beat* da poesia do curitibano.

O Concretismo também faz parte da lista de apropriações na poesia de Leminski. Os concretos “repensaram a rota” e cativaram o paranaense, que acreditava que “Toda tentativa de mudança exige reflexão. É preciso repensar a rota. Pensar e medir o passado. Formular planos. Até 22, os poetas brasileiros seguiam sonâmbulos, os automatismos da tradição herdada, das escolas, dos modismos.” (LEMINSKI, 1997, p.12), além disso, amparavam-se teoricamente em um vasto cânone literário, como em Mallarmé, um dos primeiros poetas a abolir a exigência da rima, da métrica e da sintaxe tradicional nos versos, assim como também fizeram Pound e Apollinaire. Portanto, considerando as experiências práticas desse cânone literário, o grupo concretista “decretou” a falência do verso tradicional e valorizou uma espécie de “lógica/matемática da composição”, sem a obrigatoriedade da rima ou metro, valorizando as experiências espaciais; o verso branco e, sobretudo, o branco da página imbuídos pela constatação de Mallarmé em *Un Coup de Dés (Um Lance de Dados)*, que Oswald de Andrade chama de “[...] o

maior esforço versificado do século XIX [...]” (ANDRADE, 1992, p.119).

Ademais, a poesia concreta apresenta toda uma diferenciação em relação ao lirismo e à forma poética vigente na poesia brasileira até a década de 50, pois há uma diferença de estrutura e significação da linguagem; negação da sintaxe por meio da “quebra do verso”; valorização do espaço gráfico e do “branco da página”, proposto por Mallarmé, significância atingida através da linguagem não-verbal, por meio dos símbolos e suas atribuições semânticas, mas encontra familiaridade em relação à valorização sonora dos versos. No entanto, diante de sua originalidade, exportou formas e conceitos sendo o primeiro movimento literário nacional “[...] a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas.” (CAMPOS, et al, 2006, p.09), além, é claro, de ter contribuído com a linguagem e a visualidade do cotidiano, pois a poesia concreta “[...] está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no slogan de televisão, na letra de ‘bossa nova’” (CAMPOS, et al, 2006, p.09) e, sem dúvida, figura como uma das vanguardas que dialogam com a poética de Leminski, como citado anteriormente.

Na transição dos anos 60/70, Leminski dava continuidade à construção de sua obra literária, época em que surge e tem continuidade a Tropicália, movimento embasado teoricamente pelas mesmas vanguardas artísticas que entusiasmaram o poeta curitibano, pois o movimento, de certa forma, ligava-se às ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, à Poesia Concreta; além de demais referenciais, como o Cinema Novo de Glauber Rocha, a Bossa Nova e a música pop. O poeta, além de apreço pelo Tropicalismo, tinha notória relação de afeição e admiração pelos tropicalistas (era fã assumido de Caetano e Gil, além de admirar Rita Lee e Torquato Neto). Além disso, seu universo como letrista de canção popular expandiu quando Caetano Veloso gravou uma de suas canções, *Verdura*, letra tropicalista que consta em seu *não fosse isso/ e era*

menos/ não fosse tanto/ e era quase e em *Caprichos & relaxos*, em seu disco *Outras palavras*, lançado em 1981, que lhe rendeu um disco de ouro pelas 100 mil cópias vendidas, segundo Ricardo Cravo Albin, em *O Livro de Ouro da MPB*, e, definitivamente, apresentou Leminski, nacionalmente, também como músico e letrista.

Com base nisso, o criativo poeta dos pinheirais se tornou conhecido pelo rigor, um rigor bem humorado, é verdade, mas de uma extremada rigidez no labor poético, que primava pela brevidade e pela síntese, conceitos, que em poesia são distintos, segundo o poeta, pois há vários longos poemas sintéticos e um punhado de haikais prolixos, por exemplo. O rigor leminskiano tem por fonte a admiração do autor pela poesia clássica, pois só depois dela encontrou-se com a poesia concreta, que, erroneamente, acreditava-se ser a nascente do rigor leminskiano. Em relação à real influência que o Concretismo exerceu na sua poética, Leminski explica em entrevista a Paulo Mohylovski: “Na realidade, o meu contato com esse rigor veio antes de conhecer a poesia concreta. Veio de outra fonte: a poesia clássica, [...] que é uma poesia rigorosa, que visa valores de exatidão. Foi a poesia clássica que me levou à poesia concreta.” A declaração leminskiana evidencia também uma das máximas em sua produção, relacionada aos seus referenciais e apropriações, a de que sua “[...] arte não avança, indo 'para a frente', como as pernas quando caminham. Avança para todos os lados [...]” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p.26).

Assim, avançando para todos os lados, Leminski construiu sua obra, sobretudo sua poética, a partir da reflexão sob todos os referenciais de vanguarda que havia incorporado e por meio deles, e, principalmente, das suas ideias, constituiu sua obra que também, atualmente, é tida como de vanguarda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BUENO, André; GÓES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *O Arco-Íris Branco: Ensaio de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- _____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.
- _____. *distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- _____.; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *la vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *O ex-estranho*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre Percurso e Vanguarda: Alguma poesia de P. Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.
- MARQUES, Fabrício. *Aço em Flor: A poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOHYLOVSKI, Paulo. 'Não sou poeta de fim-de-semana'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.06, 7 jun. 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

VILLON, François. *Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000.

WATTS, Alan W. *El camino del zen*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CHACAL NA REVISTA *O CARIOCA*: O ESTAR ENTRE A MEMÓRIA E A NOVIDADE¹

Resumo

Busca-se com este artigo, uma leitura da produção poética contemporânea de Chacal a partir da revista poético-cultural *O Carioca* e, conseqüentemente, do sarau performático *CEP 20.000*. O que está em jogo, aqui, são as relações que a produção cultural carioca contemporânea, encabeçada por Chacal, tem com a Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, através do RioArte, financiadora dos projetos aqui em questão. Desta forma, com este artigo, há uma tentativa de abertura das questões relacionadas à literatura e mercado, assim como sobre as relações entre poetas e editores e críticos que se estabelecem a fim de delimitar (ou abrir?) a produção poético-cultural carioca contemporânea, não perdendo de vista o objetivo específico de ler a produção poética contemporânea de Chacal.

Palavras-chave: Chacal; *O Carioca*; *CEP 20.000*; Poesia Contemporânea; RioArte; Periódicos.

Abstract

The objective of this article is to read Chacal's contemporary poetic production from the cultural magazine *O Carioca* and, consequently, from the poem's readings and performances happened in *CEP 20.000*. The main questions of this article are related to the relations that the contemporary cultural production in the city of Rio de Janeiro has with the Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, through RioArte, which is the founding of the projects studied here. This way, there is a tentative with this article of opening about the questions related to literature and market and the relation among poets, editors and critics with the objective of delimit (or open?) a certain group of contemporary cultural production, without living out the main objective, i.e., to read Chacal's contemporary poetics production.

Keywords: Chacal; *O Carioca*; *CEP 20.000*; Contemporary Poetry; RioArte; Periodicals.

¹ Renata Gonçalves Gomes é aluna de mestrado da Pós-Graduação em Literatura da UFSC, com o projeto de dissertação intitulado *Belvedere, o lugar para ver a vista*.

A revista poético-cultural *O Carioca*, editada em seus cinco números entre 1995 e 1998 pelo poeta Chacal, traz em seu nome e em seus colaboradores uma relação estreita tanto com a cidade quanto com os movimentos culturais do Rio de Janeiro. Com colaboradores entre poetas e artistas já consagrados e aqueles sem inserção em qualquer mídia ou distribuição de suas obras na época, a revista *O Carioca* abrangia um grande grupo de díspares artistas que, de uma forma ou de outra, aos trancos e barrancos - ou nem tanto -, movimentavam o meio cultural da cidade. A temática da revista está para além de buscar uma vanguarda poética e estabelecer uma conexão entre a estética e a forma da poesia de seus colaboradores, ela procura a consolidação de uma movimentação cultural carioca inquietante – o carioca, neste sentido, quer dizer tanto aquele que nasceu na cidade do Rio de Janeiro como também aquele que constrói uma poética da vida e da arte em torno da experiência na capital fluminense.

Com uma tiragem média de dois mil exemplares por edição, e um formato que lembra a antiga, extinta e luxuosa revista *Senhor*, ou a tropicalista *Navilouca*, com uma grandeza de 25cm por 34cm, a *O Carioca* se auto-definia não só por seu nome, mas também por seu mote, que a acompanhou pelas cinco edições: "Revista de Arte e Cultura". Auto-definição que, na verdade, pouco restringia o público alvo da revista, o que diminuiu, segundo Chacal, o interesse dos anunciantes, ou seja, havia pouco investimento do ponto de vista comercial e de distribuição do periódico. Na verdade, o maior investimento foi da Prefeitura do Rio de Janeiro através do RioArte, que era um órgão da Secretaria Municipal de Cultura. O RioArte viabilizava, através da Lei de Incentivo à Cultura, a abertura para que os contemplados conseguissem financiadores para o projeto. Em um dos anúncios da edição número dois, na parte interna da contra-capa, a *O Carioca* deixava bem claro quem era sua principal parceira, a Prefeitura: "uns criam/outros dirigem/uns produzem/outros

aplaudem/cada um faz sua parte:/quem inventa é tu/ quem apóia é o RioArte", num misto entre publicidade e poema. Bernardo Vilhena - que também era editor da revista e parceiro de Chacal da época do grupo Nuvem Cigana - logo conseguiu um contrato com o *Jornal do Brasil* para a impressão da revista, em troca de publicações de crônicas semanais dos editores da *O Carioca* para o jornal, numa relação mais para escambo de serviços do que para mecenas-artistas. Além de Chacal, que foi editor chefe durante toda a existência da revista, Bernardo Vilhena e Waly Salomão também dividiram o editorial nos números dois, três² e quatro, e conseqüentemente, as crônicas no JB.

A disparidade do grupo do conselho editorial é grande: de Waly Salomão à Fausto Fawcett, de Carlito Azevedo à Fernanda Abreu, de Antônio Carlos Secchin à Barrão. O que se tenta construir com toda essa mistura entre poetas, músicos e artistas plásticos é o hibridismo de uma movimentação borbulhante na cidade carioca, de uma falta de homogeneidade, de uma procura pela consolidação dos artistas veteranos, mas também pela continuidade dessa movimentação com os novos artistas. Além disso, a revista tem um tom de amizade, camaradagem: uma revista feita por amigos e para amigos. A percepção desse tom de amizade que a revista *O Carioca* transmite ao leitor veio a mim a partir de uma dificuldade na indexação da coleção da revista. A dificuldade apareceu quando percebi que havia um grande número de colaboradores ou de autores citados que ainda não existiam na Base de Dados, ou seja, não circulavam em nenhum outro periódico já indexado do acervo do NELIC. Até então, situação corriqueira para uma indexação, já que os colaboradores variam bastante de periódico para periódico de cada época. Porém, por esses colaboradores ou autores citados terem nomes demasiadamente comuns, muitas vezes sem sobrenome ou

² Única edição da qual o artista plástico Raul Mourão se juntou ao grupo como editor.

apenas assinado com um apelido, e ainda, de pouca circulação fora do meio carioca em que se sustentam, a busca pela identidade de algum desses nomes tornou-se quase impossível. Desta forma, teve de ser feita uma pesquisa mais detalhada para cada autor que se encaixava nesta situação, e uma atenção para ver se havia ou não a repetição de colaboração ou citação desses nomes em algum dos cinco volumes da revista. Neste caso, a leitura das memórias de Chacal como *Posto 9* e *Uma história à margem*, além de longos depoimentos como as do livro *Nuvem Cigana, Poesia & Delírio no Rio dos anos 70*, fizeram com que alguns "apelidos" fossem reconhecidos. É o caso de Barrão, artista plástico que colaborou não só em *O Carioca*, mas também em algumas capas de livros de Chacal, como é o caso de *Tontas Coisas* (em que aparece creditado como Jorge Barrão), *a vida é curta pra ser pequena* e do *Uma história à margem*. Porém, apenas a leitura da revista não identifica esses colaboradores, não há preocupação em tornar esses nomes mais acessíveis. Como é o caso de Gibi e de Nanico, ambos poetas quase escondidos por seus próprios nomes-apelidos.

Nas entrevistas, principalmente, o tom de descontração é sempre muito perceptível pois, tanto o entrevistado quanto os entrevistadores deixam claro o laço afetivo e de amizade entre eles. Durante as conversas nomes de pessoas em comum entre entrevistado e entrevistadores ficam soltos sem nome ou sobrenome. Algumas vezes, os nomes são explicados mas não para o leitor, para o próprio entrevistador, para que ele o reconheça e mantenha o fluxo da conversa. Como é o caso da entrevista de Luis Melodia feita por Chacal, Bernardo Vilhena, Adriana Pittigliani, Álvaro Costa e Silva e Waly Salomão. Nomes como Paulinho da Mariquinha, Bené, Adilson, Naô, Tineca, etc, passam pelo texto da entrevista sem grandes explicações de suas procedências ou carreiras artísticas. O mesmo acontece na entrevista de Fernanda Abreu, no número 3 da revista, quando cita nomes como Graziela, Carlos, Gringo, e outros,

sem que haja um parênteses no corpo do texto trazendo o sobrenome ou nome da pessoa citada.

Por isso, alguns colaboradores e autores citados não foram identificados com um possível conjunto de obras ou ainda com seus nomes completos, mas mesmo assim foram inseridos na Base de Dados, pois esse anonimato faz parte de uma das principais características da revista e de seus colaboradores. A questão do anonimato aparece logo na figura do editor-chefe da revista, Chacal, que mantém seu pseudônimo desde seu segundo livro mimeografado e hoje nega o nome Ricardo de seu livro de estréia, apresentando-o em reedições apenas como *Muito Prazer*. Há uma identificação com a "turma" que movimenta a cultura da capital fluminense apresentada em *O Carioca*, feita antes por amigos do que por sócios.

Talvez seja a partir da "curtição", de um fazer a revista para eles mesmos, que anos depois com um pouco de pesar, porém sem perder a piada, Chacal ressalta a necessidade de ter-se criado um público-alvo para a *O Carioca*, algo que parece não ter sido pensado na época.

Tentamos mas não conseguimos. Foi uma aventura que durou dois anos e cinco números. Nada mau para o tipo de revista sem um público definido, difícil de achar anunciantes. Do ponto de vista comercial, seria melhor ter feito uma publicação para um público-alvo como anões albinos ou cosmonautas drusos. (CHACAL, 2010, p.179)

A ideia de fazer uma revista nasceu entre amigos e, ironicamente pode ter-se findado justamente por isso. Não que seja um ponto negativo uma revista poético-cultural não ter tido um público-alvo, não ter tido êxito comercial, aliás, uma das grandes constatações contemporâneas é de que poesia não vende. O maior problema talvez seria do vasto número decrescente de artistas no

conselho editorial da revista: no número um do periódico, dezoito pessoas faziam parte do conselho, seguidas de quinze na segunda edição, treze na terceira, doze na quarta e apenas quatro na quinta e última. A falta de anunciantes poderia até ser previsível para um periódico poético-cultural, mas talvez a desistência dos próprios idealizadores é que não estava prevista. Na *O Carioca* número cinco, na antepenúltima página, até o certificado de enquadramento do projeto da revista perante à lei de incentivo da cultura foi exposto para pedido de apoio de anunciantes e/ou financiadores.

Infelizmente, parece que não surtiu grandes efeitos: aquele acabou sendo o último número da revista.

Na apresentação da revista *O Carioca*, em seu primeiro número, de 1995, Chacal esclarece como a ideia de fazer o periódico surgiu, numa saudação à cidade, aos artistas, aos amigos e ao RioArte.

o carioca nasceu num futivoley noturno na praia de ipanema no último verão. a rapaziada ali feliz, comemorando uma nova luz. o rio é uma cidade extraordinária. para quem tem olhos de ver. violência é mal do tempo. alegria, nosso dom. o carioca nasceu entre amigos, amigas, cerveja e verão. pode ser um bloco de carnaval, um time de futebol, uma banda de rock, um trem de doido. é tudo isso impresso, expresso para você. o carioca saúda o rioarte, artistas do rio s.a. e conta com todos eles para que a bola dessa cidade role cada vez mais redonda. (CHACAL, 1995, p.3)

Mas a história não começou apenas com o futivoley na praia. Ainda mais porque não se tratava de qualquer praia, se tratava de Ipanema, Posto 9: ponto de encontro entre amigos, amigos de amigos, cerveja na mão, bola no pé, dunas da gal, encontros lisérgicos, de curtidão e também de trabalho. O Posto 9 foi, desde os

anos 70, para Chacal, um lugar dominante. Era lá, segundo as próprias memórias de Chacal em seu livro *Posto 9*, edição da coleção *Cantos do Rio* financiada pelo RioArte - e isso não é uma coincidência, é a continuidade de um trabalho em torno da memória cultural da cidade -, onde conhecia os novos artistas e onde surgiam ideias para novos projetos. Foi no Posto 9 que o grupo Nuvem Cigana "bombou", segundo Charles (SERGIO COHN, 2007, p.18), e foi lá também que a ideia de fazer a *O Carioca* surgiu. Estavam entre o futivoley e o bar do Cervantes, pelo menos seis dos colaboradores mais fiéis: Fernanda Abreu, Barrão, Fausto Fawcett, Laufer, Raul Mourão e Cafê.

Além das idas ao Posto 9, há cinco anos já acontecia mensalmente os encontros no *CEP 20.000* (Centro de Experimentação Poética), no Espaço Cultural Sérgio Porto. Diferente da *O Carioca*, a ideia de fazer o *CEP* surgiu no Baixo Gávea a partir de uma conversa entre Chacal, Guilherme Zarvos e Carlos Emílio. A vontade de montar o projeto veio com a lembrança do *Terças Poéticas*³ e da repercussão que o evento causava nos jovens artistas ao assistirem os mais consagrados nomes da poesia e da crítica de perto. Editor do jornal da RioArte, Carlos Emílio sugeriu que a ideia fosse apresentada à Tertuliano dos Passos, Presidente do órgão que já tinha trabalhado com Chacal no espetáculo *Tontas Coisas*. Foi então que o primeiro projeto de Chacal fora concebido com o financiamento do RioArte. No caso do *CEP 20.000*, o que o RioArte disponibilizava era a parte de infra-estrutura para o projeto acontecer, ou seja, o Espaço Cultural Sérgio Porto. Desde agosto de 1990, então, mensalmente, e com apoio do RioArte, o *CEP 20.000* acontece e hoje já possui mais de vinte anos completados com a

³ Este era um evento que acontecia no prédio do curso de Comunicação da UFRJ, na Urca, na década de 80, que misturava palestras e debates de críticos e poetas consagrados como Heloísa Buarque de Hollanda, Antônio Houaiss e João Cabral de Melo Neto, à performances de poetas e músicos jovens, numa espécie conjunto entre o meio acadêmico e o meio artístico.

proposta de fazer uma espécie de sarau performático, no qual, poesia, música e teatro estariam entre-laçados num espaço cultural onde todos pudessem expressar sua arte. CEP, que antes de ser Centro de Experimentação Poética significa Código de Endereçamento Postal, marca-se a partir do número postal da cidade do Rio de Janeiro: 20.000. O número também relembra a *Navilouca*, pois a revista de 1974 trazia o código impresso em seu editorial, marcando o lugar de onde surgia.

Tanto a revista *O Carioca*, quanto o sarau performático *CEP 20.000*, podem ser entendidos como partes de um mesmo projeto: (des)organizam os artistas e poetas já consagrados com aqueles que estão apenas começando em um espaço de livre acesso para que possam dialogar entre si e movimentar, ou ainda, não deixar parar, a produção cultural contemporânea carioca. O grande feito inédito do *CEP 20.000* é a continuidade do projeto, que perdura através dos diferentes governos da cidade. Ao completar dezenove anos de *CEP*, Chacal abre o evento afirmando a importância do projeto e de sua continuidade.

E o que a gente sempre fez aqui nesses 19 anos foi dar espaço para a poesia, seja ela em forma de música, em forma de performance, em forma de vídeo, teatro, cenas. Sempre foi isso, é um mistério. Mistério talvez seja permanecer dezenove anos em funcionamento numa cidade um tanto cariada de projetos, e numa época em que tudo muda rapidamente. O único mistério foi que eles me pagam pra fazer o *CEP 20.000* e eu preciso dessa grana. Então, não há mistério. Eu preciso disso, então é com muito prazer que eu venho aqui todo mês, há 19 anos pra dar sequência a essa farandula, essa ciranda

interminável de poetas e artistas. E isso me agrada muito. (CHACAL, 2009)⁴

Além da infra-estrutura que o RioArte disponibilizava ao *CEP 20.000*, o órgão também apoiava o *CEP 20.000 Quadrinhos*, revista confeccionada por Guilherme Zarvos e Michel Melamed. Quando extinta, o veículo impresso do grande grupo que participava do *CEP* veio a ser a *O Carioca*. Constatada a questão de que poesia não vende, depois de algumas tentativas ainda na década de 70 - na era dos mimeógrafos -, era a hora e a vez do poeta desbravar os editais das leis de incentivo à cultura. A relação Chacal-RioArte provou muito bem isso.

O que tanto a revista *O Carioca* quanto o *CEP 20.000* têm de mais interessante é o fato de que ambos os projetos movimentam uma abertura de espaço para novos poetas e artistas da cidade do Rio de Janeiro, sendo Chacal o principal agitador dessa estrutura. Na revista *O Carioca* nomes como a poeta e filósofa Viviane Mosé que, em 1995 - no primeiro número da revista - só tinha publicado um livro em 1990, o *Escritos*. Ou ainda, poetas e escritores que estavam sendo publicados pela editora 7Letras, como Sérgio Natureza e Vivien Kogut, o que, de certa forma, identifica uma parte dos colaboradores: aqueles que fazem parte da renovação dessa literatura através do poeta e editor Carlito Azevedo, que era simultaneamente editor da revista *Inimigo Rumor*, de poesia, e *Ficções*, de prosa. Há também os poetas e artistas colaboradores da revista e que participavam - e a maioria ainda participa - do *CEP 20.000* como: Guilherme Levi, Fausto Fawcett, Tavinho Paes, Pedro Luis (e a parede), Guilherme Zarvos, Casé Pecini e Michel Melamed. Outro grupo identificado na revista é o dos poetas da década de 70, sejam do grupo Nuvem Cigana, como é o caso de Bernardo Vilhena, Raul

⁴ Esta fala está contida no vídeo intitulado *CEP 20.000* feito por mim quando fui visitar o *CEP 20.000*, em agosto de 2009.

Mourão, Ronaldo Bastos, Charles (Peixoto) e Cafí, ou ainda poetas bastante consagrados como Francisco Alvim, Eudoro Augusto, Waly Salomão, Torquato Neto, Nicolas Behr, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Zuca Sardana e Armando Freitas Filho. Além de poetas como Carlito Azevedo, Antonio Cícero, Arnaldo Antunes e Paulo Henriques Britto, que nos dias atuais, são alguns dos grandes poetas em atividade do circuito nacional.

Com toda essa ecleticidade de poetas de diferentes poéticas, décadas e grupos, a revista *O Carioca* monta um perfil de revista em que a estética não é a principal exigência dos editores, diferente do que a *Inimigo Rumor* e a *Azougue* irão sugerir como padrão editorial. A *O Carioca*, portanto, viabiliza uma abertura para poetas e artistas de várias poéticas e de vários grupos: a ecleticidade, aqui, é marca, é mistura. É um estar entre a memória e a contemporaneidade.

No *CEP 20.000* a abertura é ainda maior, visto que o espaço é literalmente aberto à qualquer poeta que queira participar⁵ e expor seu poema, música, vídeo ou performance para o grupo que está assistindo. Um exemplo da dinamicidade que o *CEP 20.000* traduz aconteceu na sessão em que presenciei, em que o poeta Pedro Henrique Medrado foi ao *CEP* para se apresentar sem ter tido contato prévio com qualquer pessoa da produção. Quando Chacal, entre uma apresentação e outra, perguntou se alguém queria ir ao palco falar algo, Pedro Henrique saiu da platéia e se apresentou. E no fim do *CEP*, Pedro Henrique ainda distribuiu seu livrinho fotocopiado - o irmão mais novo do mimeografado - para as pessoas que acabava de conhecer no Espaço Sérgio Porto.

Ainda, no *CEP 20.000* é possível encontrar alguns dos poetas selecionados por Heloísa Buarque de Hollanda em sua mais recente antologia, o *ENTER* - antologia de poetas dos anos 2000 que, de uma forma ou de outra, utilizam a internet como meio de divulgação de seus poemas. O grupo Sete Novos, composto por

⁵ Há apenas uma taxa de 5 reais cobrada como valor de entrada.

Mariano Marovatto, Domingos Guimaraens e Augusto Guimaraens, são frequentadores assíduos do *CEP* e junto com Chacal, participam ativamente das "brechas" entre uma apresentação e outra, como é possível ver no vídeo anexo a este trabalho. A jovem poeta Alice Sant'anna, que também está na antologia de Heloísa, não só participa eventualmente do *CEP*, como trabalhou com Chacal na revisão de seu último livro lançado *Uma história à margem*, pela 7Letras, editora que lançou o, até agora único, livro da poeta. O curioso é que Alice dedica seu livro *Dobraduras* à seus pais e seus padrinhos - leia-se, padrinhos literários -, Armando (Freitas Filho), Pedrinho e Chacal, sintoma de uma relação estreita do poeta com a nova produção carioca. Outro exemplo é Sérgio Vaz, poeta paulista vinculado ao grupo Coperifa, dito de periferia, que participou de algumas experimentações poéticas no *CEP*.

É interessante pensar, então, a partir da revista *O Carioca* e do *CEP 20.000* a posição de Chacal perante a contemporaneidade, essa sua posição frente ao seu tempo e ao seu espaço. Segundo o filósofo Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que ao mesmo tempo consegue aderir seu próprio tempo, mas sabe dele também distanciar-se, é um equilíbrio entre esse afastar-se e aproximar-se ao seu tempo. Em relação ao poeta, lendo Osip Mandel'stam, Agamben afirma que é com a vida que o poeta deve pagar a sua contemporaneidade, mantendo fixo o olhar nos olhos de seu tempo: o tempo da vida do indivíduo (2009, p.60). É no poema "tempo", do livro *a vida é curta pra ser pequena* (2002), que Chacal traduz o pensamento da contemporaneidade que já trabalhava através da *O Carioca* e do *CEP 20.000*.

no início era o começo.
o depois veio vindo devagar.
o antes veio depois do depois.
só quando este se estabeleceu.
no princípio era o agora.
isso demorou.

até que tudo virou
antes e depois.
então numa revolução peluda
o agora voltou ao trono.
antes e depois viraram
falta do que fazer.
e tanto fizeram
que o agora virou tudo
e o tudo, nada.
de volta ao princípio,
o agora agora congelou.
o antes fica pra depois. (CHACAL, 2002, p.77)

É através desse equilíbrio entre a nostalgia e a atualidade, entre o anacronismo e o deslocamento, que permitem ao poeta ser um contemporâneo. Chacal brinca com as idas e vindas do antes e do depois, do agora que vira tudo e o tudo que é nada. O tempo é seu, e ele não fica preso ao tempo cronológico. E é esse jogo entre a memória e a atualidade que a revista *O Carioca* mais se enquadra: além de buscar uma inserção dos novos poetas e artistas no meio cultural carioca, a revista também compactua com a ideia de relembrar aqueles movimentos culturais dos quais tiveram bastante notoriedade nacional e pelos quais a capital fluminense teve bastante influência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- CHACAL. *A vida é curta pra ser pequena*. Rio de Janeiro: Frente, 2002.
- _____. *Posto 9* (coleção *Cantos do Rio*). Rio de Janeiro: Delume, 1998.
- _____. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana Poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *ENTER, Antologia digital*, in www.oinstituto.org.br/enter.

NAVILOUCA. Edição única, Rio de Janeiro: 1974.

O CARIOCA. nº1, Rio de Janeiro: 1995.

O CARIOCA. nº2, Rio de Janeiro: 1996.

O CARIOCA. nº3, Rio de Janeiro:1996.

O CARIOCA. nº4, Rio de Janeiro: 1997.

O CARIOCA. nº5, Rio de Janeiro:1998.

SANT'ANNA, Alice. *Dobraduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Mesa 04

LITERATURA BRASILEIRA E A CIDADE

O SUBÚRBIO NOS PREFÁCIOS A LIMA BARRETO¹

Resumo

O artigo visa a verificar, por meio de alguns prefácios selecionados, quais os críticos que identificam o subúrbio carioca nos romances, crônicas e contos de Lima Barreto. Neste aspecto, tratar-se-á não apenas do espaço, mas também de personagens representativos deste universo, quase sempre esquecidos pela crítica canônica. De que maneira o subúrbio e a cultura suburbana como a modinha, o violão e seus personagens são analisados pelos críticos prefaciadores, inseridos na literatura empenhada e militante do escritor.

Palavras-chave: Lima Barreto; Prefácios; Subúrbio.

Resumen

Este artículo busca verificar, a través de algunos prefacios seleccionados, cuales los críticos que identifican al suburbio carioca en las novelas, crónicas y cuentos de Lima Barreto. En este sentido, no se trata solamente del espacio, pero también de personajes representativos de este universo, casi siempre olvidados por la crítica canónica. De que forma el suburbio y la cultura suburbana como la “modinha”, la guitarra y sus personajes son analizados por críticos en sus prefacios, inseridos en la literatura empenhada y militante del escritor.

Palabras claves: Lima Barreto; Prefacios; Suburbio.

¹ José Carlos Mariano do Carmo é Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, é doutorando em Teoria Literária também pela UFSC com a tese: *O subúrbio em Lima Barreto*, vinculado à linha de pesquisa Literatura e Memória.

Introdução

Uma teoria do bairro pode servir para oferecer explicações a fenômenos múltiplos e realmente existentes no terreno das práticas sociais distintas. (GRAVANO apud CRUZ, 2010, p.3)

Lima Barreto nos deixou uma Literatura ímpar. Depois deste escritor, é possível afirmar que a Literatura Brasileira nunca mais foi, é e será como antes. Um dos paradigmas quebrados pelo escritor é justamente o de inserir o subúrbio e seus personagens numa literatura empenhada e militante, a fim de denunciar os desmandos do novo regime: o republicano. Além disto, criou personagens que se contrapõem a uma literatura de fachada, em plena transição entre o final do século XIX e início do século XX.

Mas qual a razão e o porquê de um estudo bairrial? Poderíamos, entre outras teorias, recorrer à seguinte citação: “Como se permanecesse, em essência, no que Borges chamaria de o “indefinible arrabal”, querendo significar com isso um espaço que não é mais campo, mas ainda não é propriamente cidade. Uma *sub-cidade, sub-urbe*, subúrbio.” (CRUZ, 2009, p. 69) Mas afinal quando surgiram os subúrbios? Flávio Villaça (2001, p. 230), estudioso geógrafo das questões urbanas afirma: “É impossível saber em que década os subúrbios – os bairros populares periféricos – superaram o centro como área residencial das camadas de mais baixa renda.” De qualquer maneira, Lima Barreto será o primeiro escritor brasileiro preocupado com a representação de bairros suburbanos, morando inclusive num deles: Todos os Santos. Villaça ainda afirma (p.231) que em 1906 a população suburbana ultrapassou a do centro urbano do Rio de Janeiro.

Vale ressaltar que os subúrbios no Rio de Janeiro têm forte ligação com a estrada de ferro, exatamente como afirma Mumford (1982, p. 544), tratando da cidade de Londres: “Os subúrbios

construídos entre 1850 e 1920 deveram sua existência, em primeiro lugar, à estrada de ferro [...]” Logo após a Proclamação da República, em 1889, o Brasil teve inúmeras dificuldades financeiras, seja pela dívida externa, pelo Encilhamento, pelo fim “oficial” do sistema escravagista e outras intempéries que em muito contribuíram para a formação de boa parcela da população sem trabalho e com inúmeras dificuldades financeiras. Este aspecto forjou o aparecimento de imensos cortiços e a formação dos subúrbios, habitados por inúmeros desempregados ou os que faziam parte do lumpemproletariado. Boa parte desta população, não por acaso, é composta por ex-escravos, ou seja, negros e mestiços, muito embora é de se observar, a distinção passa a ser o de cunho social e, portanto, brancos também se dirigem ao cortiço e aos subúrbios para enfrentarem os fortes valores de aluguel então vigentes. Os imigrantes europeus, inclusive portugueses e italianos, além de outras nacionalidades, também tiveram as mesmas dificuldades.

Lima Barreto, em *Clara dos Anjos*, será o primeiro a inserir uma negra mestiça enquanto protagonista. Não só ela, mas toda uma família descendente de negros, diferente daquela proposta por Bernardo Guimarães em *A escrava Isaura*, em que a protagonista é branca para todos os efeitos. Clara dos Anjos é negra mulata, descendente de ex-escravos e colocada numa situação de desespero, ao ser engravidada e desvirginada por um branco sardento, sendo este personagem também do subúrbio, mas com uma condição social ligeiramente superior, chamado por Cassi Jones, nome ianque, em que o escritor denuncia uma invasão cultural do Brasil por um país que já despontava como potência: os E.U.A.

Tendo em vista que o objetivo proposto aqui é verificar quais os prefaciadores que enxergam o subúrbio em Lima Barreto, necessitamos delimitar nosso escopo em determinadas obras. Neste aspecto é de fundamental importância entender que trabalharemos com os prefácios apresentados nos dezessete volumes publicados

pela Editora Brasiliense, em 1956. Podemos destacar, enquanto organizadores destas edições, os trabalhos de Caio Prado Júnior, Antônio Houaiss, Manuel Cavalcanti Proença e, é claro, Francisco de Assis Barbosa.

Entendemos ser a publicação “quase” completa das obras de Lima Barreto em 1956 como sendo um divisor de águas, pois não serão poucos os críticos a enxergar neste um dos maiores escritores brasileiros, comparado em qualidade, no século XIX, a outro mulato: Machado de Assis. *Last but no least*, vale lembrar que muitos prefaciadores não trataram especificamente da obra prefaciada e os organizadores ordenaram, em alguns casos, a obra limabarretiana não necessariamente na mesma ordem a ser estipulada pelo escritor, ordem esta efetuada precipuamente por Francisco de Assis Barbosa. Lembremo-nos por último e até para homenageá-los, haja vista os objetivos de nossa análise, os prefaciadores que não aparecem neste artigo: Sérgio Buarque de Holanda em *Clara dos Anjos*; Lúcia Miguel Pereira em *Histórias e Sonhos*; Astrogildo Pereira em *Bagatelas*; Antônio Houaiss em *Vida Urbana*; Gilberto Freyre em *Diário íntimo* e, por último, Antônio Noronha dos Santos em *Correspondência: Volume I e Volume II*.

Francisco de Assis Barbosa em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*

O primeiro prefaciador da coleção às obras de Lima Barreto editadas pela Editora Brasiliense em 1956 estará preocupado em demonstrar o processo de trabalho de pesquisa e apresentação dos prefaciadores. Além da importância de dados biográficos levantados pelo crítico, fará esta ampla defesa do escritor e dentro dos nossos objetivos, aparece com nitidez: “(...) o milagre de sobrevivência da população pobre do subúrbio carioca, que, em meio da miséria, canta e ri”. (BARBOSA, 1956, p.13). Além de levantar inúmeras

qualidades literárias de Lima Barreto, pontuando aspectos importantes de *Recordações do escrívão Isaiás Caminha*, sem esquecer-se de algumas imperfeições, Francisco de Assis Barbosa faz inúmeros apontamentos críticos com pertinência de pesquisador e ainda sobre Lima Barreto afirma:

A verdade é que foi o mulato carioca, isolado na sua casa suburbana, em Todos os Santos, o pioneiro em nossas letras da nova concepção de romance, que passou a ver o homem em função da sociedade em que vive e não apenas dentro de si mesmo, fosse um elegante petropolitano ou um caipira paulista. (BARBOSA, 1956, p.15)

Oliveira Lima em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Oliveira Lima surpreenderá a crítica canônica ao apresentar o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* como sendo o *Dom Quixote* nacional, em texto publicado originalmente em 1916 em *O Estado de São Paulo*, quando do aparecimento da 1ª edição em livro, ora enxertado na edição completa. E não será impropriedade a comparação do crítico em termos do que representa esta obra-prima da Literatura Brasileira: “Visionários ambos: assim tratou o marechal de ferro o seu amigo Quaresma e trataria Dom Quixote, se houvesse lido Cervantes.” (LIMA, 1956, p. 9-10)

É nos personagens, dentro dos nossos objetivos, que nos parece que Oliveira Lima visualiza bem seu prefácio crítico. Não só em relação a Floriano Peixoto, mas principalmente a um personagem que representa a cultura suburbana em formação por meio da modinha e do violão. Referimo-nos a Ricardo Coração dos Outros, em que a expressão “dos Outros”, sem dúvida, representa personagens suburbanos, visionários a exemplo de Policarpo Quaresma: “No romance do Senhor Lima Barreto há figuras

inolvidáveis, a do protagonista, por exemplo, ou a do trovador Ricardo Coração dos Outros, um visionário também, poeta do violão.” (LIMA, 6, p.11)

Sucinta crítica, mas densa, em que o crítico não poupa a forma republicana como fetiche e Lima Barreto sendo denunciador do que não foi.

João Ribeiro em *Numa e Ninfa*

João Ribeiro, em texto publicado pela primeira vez em 1917 no *O imparcial* e enxertado como prefácio, afirma: “Entendemos que não pode haver literatura que não seja da própria alma popular.” (RIBEIRO, 1956, p.9) Vale ressaltar, ainda, que o romance fora publicado em folhetins no jornal *A Noite*, em 1915.

Além da inserção da alma popular e de aspectos importantes do protagonista Deputado Numa Pompílio, João Ribeiro aborda a questão da importância do estudo dos bairros, especialmente a Cidade Nova do Rio de Janeiro de então, por meio do personagem Lucrécio Barba-de-bode, mísero mulato sem emprego nas palavras do crítico e algumas análises que descrevem parte de nossa cultura suburbana:

Lucrécio habita a Cidade Nova; e aconselho aos leitores as páginas consagradas à descrição magistral desse bairro, “que não teve tempo de acabar nem de levantar-se do charco que era”. São páginas que definem um escritor; o *flirt*, as moças janelleiras, o tipo do pianista de danças, o caixeiro da venda, com os tamancos reclamistas que escusam pregão, a eterna faina do “bicho, esperança, providência e desenganos de todos os dias, naquele congênie de gente indecisa, inspiram a Lima Barreto alguns dos seus melhores trechos descritivos. (RIBEIRO, 1956, p. 11)

As transformações do Rio de Janeiro serão constantemente apontadas e, muitas vezes, criticadas por Lima Barreto, consciente de que a classe dominante empurrava, com seus projetos de embelezamento de fachada, a população pobre cada vez mais para a periferia, o subúrbio, então em constante ampliação no cenário espacial brasileiro.

Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*

Tristão de Ataíde mostrou dois momentos que se apresentam conjuntamente nas edições em análise organizadas por Francisco de Assis Barbosa: em 1919, quando da publicação da primeira edição pela Revista do Brasil, com o título “Um discípulo de Machado”; e em 1954 para a edição completa ora analisada, as dificuldades de Lima Barreto em relação à vida literária, sempre rejeitado pela crítica, com raríssimas exceções, como Monteiro Lobato e José Veríssimo, mas também por uma biografia marcada por constantes dificuldades financeiras: “É a obra de um pobre, que conhece por dentro e sabe exprimi-la, com uma simplicidade patética.” (AMOROSO LIMA, 1956, p.11). Reparemos que Alceu Amoroso Lima escreve em dois momentos, neste estamos em 1954 e aponta o crítico:

A glória de Lima Barreto cresce de ano para ano. Seus livros possuem tal marca de sinceridade, de humanidade, de verdade, de dramaticidade silenciosa e honesta, que as gerações se sucedem, as modas passam, os cabotinos aparecem e morrem, os tempos mudam, os acontecimentos mais patéticos enchem os anais dos tempos modernos, dentro e fora do Brasil, e, no entanto, o Pobre do Subúrbio, o burocrata do Ministério da Guerra,

o homem que não tinha dinheiro nem prestígio para publicar seus livros, o homem que fugia de casa e refugiava-se no álcool para não assistir ao drama pungente da loucura paterna, o homem que tinha mais talento literário do que qualquer dos seus contemporâneos e no entanto viveu e morreu quase na indigência, esse homem Bom para quem a vida foi tão má é hoje uma das glórias mais puras do firmamento literário brasileiro e americano, que amanhã será “descoberto” pelos norte-americanos ou pelos europeus, como só há pouco o foi Machado de Assis. Sua vida, sua morte e sua obra nos confirmam, uma vez mais, que só a exceção deixa o sofrimento de ser o preço amargo da glória. (AMOROSO LIMA, 1956, p.13)

Osmar Pimentel em *Os Bruzundangas*

O crítico, em texto originariamente publicado em 1949 na *Folha da Manhã* de São Paulo, ora enxertado como prefácio, vislumbra um dos personagens mais interessantes da Literatura Brasileira. Cita Oliveira Lima, na aproximação que este fizera do Policarpo como sendo o *Dom Quixote* nacional:

E, quando se mostrava cansado dos homens e das ideias, evadia-se, habilmente, para a recriação de uma paisagem que ele adivinhava do fundo do coração e que sabia evocar com aquela delicadeza de traços que, às vezes, se encontra no sentimento dos tristes, dos bêbados e dos ‘marginais’ de subúrbio. (PIMENTEL, 1956, p. 16)

Olívio Montenegro em *Coisas do Reino de Jambon*

Olívio Montenegro, em texto publicado pela primeira vez no livro de crítica literária: *O Romance Brasileiro*, pela Editora José Olympio, em 1953, ora enxertado como prefácio, apresenta as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* como sendo obra-prima e afirma:

Esta simpatia, aliás, de Lima Barreto não só pelos loucos, mas pelos fracos e pelos humildes, pelos que vivem eternamente para servir, ele a exerce nesse romance, com ainda mais naturalidade e gosto, através doutro extraordinário personagem, que é o seresteiro Ricardo Coração dos Outros. (MONTENEGRO, 1956, p.18)

Os pobres em Lima Barreto passam a ser protagonistas, a exemplo de *Clara dos Anjos*, em que toda uma família de negros, descendentes diretos dos africanos, passa a representar não mais personagens secundários de nossa vida cotidiana, mas protagonistas. Clara é a primeira protagonista negra da literatura brasileira e este aspecto se estende a toda a sua família: ao pai e à mãe. Tais personagens formam, por assim dizer, uma feliz trindade de personagens protagonistas nunca retratados na Literatura Brasileira, vale frisar, enquanto protagonistas.

Por outro lado, Olívio Montenegro no final do prefácio, abordando o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, saberá ver em Lima Barreto o escritor apaixonado pela cidade e pelo subúrbio. Sendo estes importantes e inseparáveis personagens de seus romances:

Neste romance, como nos demais, e não menos no *Clara dos Anjos* aparece com o mesmo e sempre novo relevo, o personagem, companheiro inseparável de todos os outros, que é a cidade do Rio de Janeiro. Mas, ainda

aqui, não se abrindo a sua ternura senão para os bairros mais pobres. (MONTENEGRO, 1956, p. 18)

Jackson de Figueiredo em *Feiras e Mafuás*

Jackson de Figueiredo, em texto publicado em 1916 na *A Lusitana*, ora enxertado como prefácio, em parte de sua análise e focando sobre os personagens Policarpo Quaresma e Ricardo Coração dos Outros, faz análise percuciente para os nossos objetivos:

Uma das mais belas passagens do livro é aquela em que Policarpo Quaresma aparece no hospício, e as reflexões sugeridas pelo espetáculo apavorante da loucura. Este caráter simbólico do que falei, ainda mais se acentua em Ricardo Coração dos Outros, alma bondosa, sofredora e ambiciosa, desta ambição desmedida de amar, a mesma que se faz sentir a toda hora na nossa poesia popular, “flor amorosa de três raças tristes”, como diz o mais belo verso de Olavo Bilac. (FIGUEIREDO, 1956, p. 13)

Agrippino Grieco em *Marginália*

Agrippino Grieco, em texto apresentado originariamente em 1947 no livro *Vivos e Mortos*, pela Editora José Olympio, ora enxertado como prefácio, embora não analise a obra *Marginália*, fará ligações importantes entre os fatos biográficos de Lima Barreto e o mundo suburbano retratado em seus romances. Saberá ver, conscientemente, os pobres na literatura do escritor:

O interior do país, se o preocupava, era através das reduções de vida agrícola dos recantos suburbanos, de Cascadura a Jacarepaguá, a Mangaratiba ou São Mateus. A Estrada Real de Santa Cruz parecer-lhe-ia, mais talvez que a

Avenida Central, a verdadeira artéria do Distrito. Encantava-se ao ver, nas imediações de Inhaúma, as pobres mulheres do povo que, de passagem pelos caminhos agrestes, apanham, para ornar a humildade do seu casinholo rústico, algumas flores de melão-de-são-caetano. (GRIECO, 1956, p. 9)

O crítico afirma ainda que Lima Barreto, senão foi o primeiro, foi um dos maiores escritores a retratar a vida dos pobres na literatura brasileira:

Sim, foi Lima Barreto, no romance, o nosso primeiro criador de almas. Ele sentiu, como nenhum outro escritor brasileiro, a tristeza e o humor que cabem na vida o pobre. Sarcasta comovido e áspero, observando irrealizavelmente as existências humildes, “fotografou e fixou a vida da cidade que em volta dele se agitava”. Ciceroneou-nos através das ruas centrais e das ruas distantes, fez-nos ver todos os tipos e todas as figuras que o Rio contém. Todo o Rio está em sua obra. É a nossa primeira autoridade neste assunto: povo. Viu os costumes da gente carioca, seus divertimentos, suas abusões, suas virtudes e seus vícios. (GRIECO, 1956, p. 13)

Manuel Cavalcanti Proença em *Impressões de Leitura*

O crítico aborda a questão da infra-humanidade tratada por Lima Barreto. Fará uma crítica mais aprofundada, tratando de diversas obras do autor:

Não lhe escaparam à crítica os valores negativos, literários ou sociais, o preciosismo formal da linguagem, a padronização das personagens na ficção convencional, nem a tirania da mediocridade dos colegas de

repartição, dos portadores de diplomas abre-te-sésamo, nem a infra-humanidade em que vive o homem do interior. (PROENÇA, 1956, p. 11)

Eugênio Gomes em *O cemitério dos vivos*

É pertinente a aproximação que o crítico faz entre o pícaro de “Lazarillo e Tormes” e o personagem Cassi Jones, em que a vida parece-se muito mais com um conto do vigário:

Enfim, para o romancista, a vida era um conto do vigário, ideia que se reflete em suas citações, adequando-se à atmosfera urbana em que eles se movimentam de maneira muito significativa. Conto do vigário a sedução de Clara dos Anjos embaida, na sua confiança inexperiente, pelas lábias do seresteiro ricoço, mas o ressentimento do romancista explora o tema com o desígnio de mostrar os efeitos deletérios da desigualdade racial sobre as classes desfavorecidas. (GOMES, 1956, p. 18)

Embora exista de fato um conto do vigário em *Clara dos Anjos*, sendo este a promessa de casamento entre Cassi Jones e a protagonista enganada, mas não por um ricoço como nos faz crer o crítico. Cassi Jones tem situação econômica ligeiramente superior à de Clara dos Anjos:

Há muito de amargo e punitivo nesse livro que, embora desfechado especialmente contra os burgueses, também envolve a gente humilde, como, por exemplo, quando o romancista mostra que “a gente pobre é difícil de se suportar mutuamente”. Mas, isso é mais raro na sua ficção. O que nela prevalece é o espírito de revide contra os poderosos, os proprietários de jornais, os políticos, os burgueses, enfim.

Uma de suas melhores realizações de *humour* vingativo, na direção do picaresco, é a da cena em que o sedutor de Clara dos Anjos, já não podendo viver na cidade que o repulsa por causa de seus crimes e misérias, resolve desfazer-se de seus galos de briga e pela primeira vez ir trabalhar, bem longe. (GOMES, 1956, p. 19)

Poderíamos afirmar ser pertinente uma aproximação do personagem Cassi Jones com a linhagem picaresca, sendo este malandro do subúrbio que embora obtenha sucesso ao desvirginar negras, malogra ao ser rejeitado pela sociedade e aproxima-se sobremaneira, ao ser um protegido da polícia e da mãe, de Leonardo Pataca, o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*.²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Francisco de Assis. A vida de Lima Barreto. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. Prefácio. In: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. Nota Prévia. In: *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 15 ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CRUZ, Claudio Celso Alano da. *A invenção do bairro (periférico) na literatura portenha: o caso de Evaristo Carriego*. Artigo

² A ideia do crítico parte do fato de Lima Barreto ter assinado, enquanto pseudônimo, como sendo “Lazarillo de Tormes” no conto chamado “Castrioto”.

apresentado em 12 de novembro de 2009, no Congresso Internacional ‘*Ciudades Latino Americanas: La utopia intelectual e una geografia inestable*’, realizado na Facultad de Filosofia y Letras de La Universidad de Buenos Aires (UBA).

_____. *Por um conceito de ‘representação’ bairrial na literatura*. Trabalho apresentado no II Congresso Internacional *Ciencia, Tecnologia y Culturas, Universidad de Santiago do Chile*, 29 de outubro a 1 de novembro de 2010.

FIGUEIREDO, Jackson de. Prefácio. In: *Feiras e Mafuás*. São Paulo; Brasiliense, 1956.

FREYRE, Gilberto. Prefácio: O diário íntimo de Lima Barreto. In: *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

GOMES, Eugênio. Prefácio: Lima Barreto. In: *O cemitério dos vivos: memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

GRIECO, Agrippino. Prefácio: Lima Barreto. In: *Marginália: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Prefácio. In: *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: *Vida Urbana*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

LIMA Alceu Amoroso. Prefácio. In: *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LIMA, Oliveira. Prefácio: Policarpo Quaresma. In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

MONTENEGRO, Olívio. Prefácio. In: *Coisas do Reino do Jambon*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PEREIRA, Astrogildo. Prefácio. In: *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio. In: *Histórias e Sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

- PIMENTEL, Osmar. Prefácio. In: *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Prefácio. In: *Impressões de Leitura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- RIBEIRO, João. Prefácio. In: *Numa e Ninfa*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- SANTOS, Antônio Noronha dos. Prefácio. In: *Correspondência*: Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. Pseudônimo B. Quadros. Prefácio. In: *Correspondência*: Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, Lincoln Institute, 2001.

MONTEIRO LOBATO: CONTISTA E EDITOR¹

Resumo

Com este trabalho, pretende-se aprofundar os estudos existentes sobre o trabalho de Monteiro Lobato enquanto dono e diretor de três editoras: *Monteiro Lobato e Companhia*, *Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato* e *Companhia Editora Nacional*, assim como da *Revista do Brasil*. Nesse estudo, espera-se verificar se, como editor, Lobato publicou contos de outros autores que trataram de temáticas próximas às suas, examinando de que maneira o editor e o contista dialogaram. Para isso, será necessário reler e analisar as obras *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*, de Monteiro Lobato e contos de diferentes autores, publicados por ele entre os anos de 1918 e 1927, para em seguida, compará-los, apontando possíveis semelhanças, ou seja, proximidades entre o trabalho do editor (que é, sempre, de alguma maneira, um trabalho de crítico) e o do escritor.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; Editor; Escritor; Contos.

Abstract

With this paper, we intend to deepen the existing studies on the work of Monteiro Lobato as owner and director of three publishers: *Monteiro Lobato e Companhia*, *Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato* and *Companhia Editora Nacional*, as well as the *Revista do Brasil*. In this study, expected to determine whether, as publisher, Lobato published short stories by other writers who treated near their thematic, examining how the editor and the writer conversed. To do this, we will need to reread and analyze the books *Urupês*, *Cidades mortas*, *Negrinha* and *O macaco que se fez homem*, written by Monteiro Lobato, and stories from different writers, published by Lobato between 1918 and 1927, to then compare them, pointing out the similarities between the editor's job and the writer's job.

Keywords: Monteiro Lobato; Publisher; Writer; Tales.

¹ Ensaio escrito por Juliana Cristina Garcia, mestranda no Programa de Pós Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de filosofia e ciência da literatura, com projeto intitulado: *Monteiro Lobato: contista e editor*.

Menos de oitenta anos depois da chegada oficial do papel em território nacional, nasceu Monteiro Lobato, — em Taubaté, no interior de São Paulo, em 1882 — e a partir de seu estabelecimento como intelectual e editor, em 1918, o ramo editorial mudou completamente em nosso país, com um aumento significativo na produção e na venda de livros.

Lobato demonstrou ser um grande homem de negócios à frente da **Revista do Brasil** e das três editoras das quais foi fundador e diretor: **Monteiro Lobato e Companhia**, **Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato** e **Companhia Editora Nacional**. Publicou obras de diversos escritores, enfocando o direito, a religião, a medicina e, entre outros temas, a literatura, revelando autores desconhecidos, mas publicando também os consagrados.

A Revista do Brasil foi lançada no mês de janeiro de 1916, com direção de Luís Pereira Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, e com Plínio Barreto como redator-chefe, todos eles amigos do escritor Monteiro Lobato, que publicou seu conto “A vingança da peroba” logo na terceira edição da revista.

A característica fundamental da Revista do Brasil, desde a primeira edição, era priorizar a cultura brasileira, publicando obras de cunho nacionalista. De acordo com Ribeiro (s.d., p. 94), a Revista do Brasil “tinha um escopo, qual seja formar uma ‘Consciência Social Coletiva’, e aglutinar os brasileiros em torno dos temas e assuntos nacionais, atraindo os intelectuais para o debate e a resolução dos nossos problemas”.

No ano de 1918, Lobato investiu o dinheiro que havia recebido com a venda da fazenda Buquira, herdada de seu avô, na compra da Revista do Brasil. Passou assim a ser dono e diretor, levando diversas inovações para sua edição, mas mantendo sua característica principal. Bignotto (2007) afirma que Lobato agiu principalmente em favor de duas frentes: a busca de assinantes novos

e a reformulação de algumas partes da revista, objetivando torná-la mais leve e atraente.

Em março de 1919 — um ano depois da compra da Revista do Brasil — com Octalles Marcondes Ferreira como sócio, Lobato cria a Monteiro Lobato e Companhia, editora com número de publicação e de venda maiores que a Revista do Brasil. Só no ano de 1919 foram lançados aproximadamente 15 livros e cerca de 60.000 exemplares foram vendidos (HALLEWELL 1985, p.253).

Embora houvesse aparente progresso na editora e aumento constante nas vendas, a empresa vivia endividada. Por essa razão, alguns anos depois, Monteiro Lobato decidiu ampliar ainda mais seu negócio, com o intuito de melhorar a qualidade de sua produção, produzindo e vendendo mais. Importou maquinário novo da Europa e dos Estados Unidos e mudou o nome e o local de sua editora. Em maio de 1924, Monteiro Lobato e Companhia passou a se chamar Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, com escritório localizado no primeiro andar de um prédio de cinco mil metros quadrados, o Palacete São Paulo, na Praça da Sé. O número de publicações aumentou bastante, assim como as vendas de livros, o que fez com que os sócios acreditassem que o negócio poderia prosperar.

Porém, no ano seguinte, muitos fatores foram desfavoráveis para o sucesso do novo investimento lobateano. Primeiramente, houve a Revolta Paulista, conhecida como Revolução de 1924, uma revolta dos tenentes em São Paulo, mas que se espalhou também pelo interior do estado. A cidade foi diversas vezes bombardeada, o que causou uma paralisação na empresa por um período de dois meses.

Não apenas a revolta dos tenentes foi responsável pela falência da editora. A natureza também colaborou para que os negócios não prosperassem: no mesmo ano, uma forte seca atingiu São Paulo, fazendo com que a empresa funcionasse apenas duas

vezes por semana, por causa da falta de energia provocada pelo racionamento.

A falta de estabilidade econômica no país foi outro fator relevante para o fim da gráfico-editora, que ainda tinha a dívida do novo equipamento editorial para quitar. Desse modo, a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato decretou falência em 24 de julho de 1925. Aproximadamente no mesmo período, o editor encerrou as publicações da Revista do Brasil, tendo ela sua última edição em maio de 1925, após 113 números, retornando um ano depois, sob uma nova direção. Edgard Cavalheiro, em seu livro *Monteiro Lobato: vida e obra*, comenta o que passava na cabeça do editor nessa fase de sua vida:

Nesse fim de 1925, aos quarenta e quatro anos de idade, Lobato dá um balanço na vida. E verifica que fora rico: de sonhos e esperanças e também de bens materiais. Perdera tudo. Precisa partir da estaca zero. Só possui de seu os 50 contos de capital na Cia. Editora Nacional. Nada mais. Consola-se, no entanto, ao verificar que já circulam mais de 250 mil exemplares de suas obras. E que a fonte principal de renda que lhe resta são essas “mundices da lua” (CAVALHEIRO, 1955, p.331).

Entretanto, Monteiro Lobato não conseguiu ficar muito tempo afastado do ramo editorial. Octalles deu a idéia de abrirem uma nova editora, e assim nasceu a Companhia Editora Nacional, que em novembro de 1925 já estava funcionando. Foi nessa mesma época que o escritor Monteiro Lobato passou a dedicar suas obras às crianças e não tanto mais aos adultos.

No ano de 1927, ele viajou para os Estados Unidos, a pedido do presidente Washington Luís “para ocupar o cargo de adido comercial junto ao consulado brasileiro de Nova Iorque”

(AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETTA 1997, p. 223). Nessa viagem, o empresário percebeu o quanto nosso país era atrasado em relação aos americanos. Foi assim que decidiu investir na industrialização do país, trabalhando na produção de ferro e na busca pelo petróleo no Brasil. Nesse período, Lobato investiu na bolsa de valores americana e, como resultado, precisou vender sua parte da Companhia Editora Nacional, equivalente a 50% do capital da empresa, pois perdeu tudo com a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929. Ao retomar ao Brasil, recusou o convite feito pelo sócio de retornar à diretoria da Editora Nacional. A editora prosseguiu sem Monteiro Lobato.

A quantidade de livros publicados e vendidos nos nove anos em que trabalhou como empreendedor superou as expectativas do editor, e o maior exemplo disso é a obra do próprio Lobato: *Urupês* vendeu as 1.000 cópias impressas na primeira edição em apenas um mês (HALLEWEL, 1985) e 30 mil exemplares entre 1918 e 1923.

Não foi apenas quantitativamente que Lobato se destacou no meio editorial. A melhora da qualidade das obras também foi foco de investimentos do editor. Aprimorou o aspecto interno das obras, como a diagramação, a letra utilizada e a qualidade do papel. Inovou na configuração gráfica das obras e na maneira de ilustrar e colorir as capas. Como afirma Passiani (2002), Lobato utilizou, nas capas dos livros que publicou, ilustrações produzidas por Di Cavalcanti, J. Prado e, inclusive, por Anita Malfatti. Foram desenhos de Anita Malfatti que ilustraram as capas dos livros *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia e *Os condenados*, de Oswald de Andrade, publicados em 1922, ano em que foi realizada a Semana de Arte Moderna. Com isso, é possível notar que o editor não desprestigiava o trabalho da artista como muitos críticos afirmam apressadamente.

A edição de livros no Brasil, no período anterior às intervenções de Monteiro Lobato no ramo editorial, era bastante problemática. Apenas camadas mais altas da população tinham

acesso aos livros, por serem poucos e caros. Não era fácil que livros fossem publicados no país. Em geral, eram produzidos fora do Brasil, normalmente na Europa, e depois trazidos para cá, a fim de serem vendidos nas poucas livrarias existentes na época. Com a atividade de Lobato, os locais de venda de livros se multiplicaram assim como a quantidade de livros circulando. Em *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia* (1997, p. 192), o empresário afirma que “o livro barato, acessível ao povo, tem sido a nossa obsessão de editores falidos e ressurgidos”. Em *O livro no Brasil*, Laurence Hallewell afirma que:

Lobato logo se deu conta de que o mais sério problema que o livro enfrentava no Brasil era a falta de pontos de venda: com pouco mais de trinta livrarias, em todo o país, dispostas a aceitar livros em consignação, os mil exemplares da primeira edição de *Urupês* podiam muito bem ter levado cinco anos para esgotar: muitos livros limitavam-se, de fato, a tiragens de trezentos exemplares apenas. Seu primeiro passo foi aumentar os possíveis pontos de venda para perto de duzentos, utilizando uma rede de distribuição da *Revista do Brasil*. (HALLEWELL, 1985, p. 245)

Como editor, criou um método revolucionário para distribuir livros a diversos lugares do país, mostrando que realmente almejava que os brasileiros tivessem acesso a esse material. Bignotto (2007) assevera que Monteiro Lobato entrou em contato com agentes do correio de diversas cidades, perguntando pelo endereço de estabelecimentos comerciais. Com o contato entre Lobato e outros comerciantes do país, o número de pontos de vendas de livros e revistas subiu de 40 ou 50 para 1.300, pois muitos comerciantes aceitaram a proposta do editor. Com essa iniciativa, conseguiu

difundir a leitura em território nacional, transportando livros de trem e de navio para inúmeras cidades brasileiras.

Como escritor, é indiscutível que foram as obras “A velha praga” e “Urupês” que o lançaram para a carreira literária. Com “A velha praga” — obra em que aparece pela primeira vez um de seus personagens mais famosos, Jeca Tatu —, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1914 (AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETTA, 1997), Monteiro Lobato iniciou definitivamente uma longa carreira de escritor, que se fortaleceu e solidificou conforme o autor amadurecia. Foi após a publicação dessa obra no jornal que Monteiro Lobato decidiu vender sua fazenda e se tornar editor, na cidade de São Paulo. A vontade de tomar essa decisão e ingressar no ramo editorial é notável em suas correspondências com o amigo Godofredo Rangel, em 1917, um ano antes de publicar *Urupês*: “Lá pela *Revista do Brasil* tramam coisas e esperam deliberação da assembleia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plínio na direção; mas minha ideia é substituir-me à assembleia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai.” (LOBATO, 1959, p. 159).

Monteiro Lobato também foi inovador como autor, conforme explana Eneas Athanzio:

Sob alguns aspectos Lobato-contista foi inovador, sob outros nem tanto. Renovou quando procurou pintar o nosso homem, com suas mazelas e qualidades, sem copiar quem quer que fosse, estrangeiro ou nacional. Enveredou pelos caminhos do sertão, “traduzindo” o linguajar do povo e tornando-o legível, mas sem deformá-lo. Não idealizou os personagens como outros que os fabricavam em gabinetes, distanciados da realidade. E não teve receio de pintar a rústica paisagem brasileira, seus rios, suas matas, seus animais, seus usos e costumes. (ATHANAZIO, 1987, p. 22-23)

Dentro de sua produção de contos, os assim chamados regionalistas têm chamado a atenção da crítica, ainda que se possa dizer que Lobato merece atenção não por ser um grande autor de contos regionalistas, mas por ser, simplesmente, um grande contista. Como afirmam os autores de *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*, Lobato era “dono de estilo simples e direto” e com isso, conquistava “um público cada vez mais amplo” (AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETTA, 1997, p. 101). Sua maneira acessível de escrever atraía leitores de todas as classes sociais.

Alfredo Bosi (2006), em *História concisa da Literatura Brasileira*, expressa sua opinião sobre a literatura regionalista de Monteiro Lobato, afirmando que:

O papel que Lobato exerceu na cultura nacional transcende de muito a sua inclusão entre os contistas regionalistas. Ele foi, antes de tudo, um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental de nossa gente. E esse pender para a militância foi-se acentuando no decorrer da sua produção literária, de tal sorte que às primeiras obras narrativas (*Urupês, Cidades Mortas, Negrinha*) logo se seguiram livros de ficção científica à Orwell e à Huxley, de polêmica econômica e social, que desembocariam, por fim, na originalíssima fusão de fantasia e pedagogia que representa a sua literatura juvenil. (BOSI, 2006, p. 215-216)

Lobato tinha uma visão bastante crítica sobre o caboclo do interior de São Paulo, pois conviveu com eles durante parte de sua vida. Quando escrevia, costumava mostrar de maneira crítica a realidade percebida enquanto observador dos costumes desse povo.

Partindo da produção lobateana de contos que focam o personagem caipira, o propósito deste trabalho é chegar a uma visão

aprofundada do trabalho de editor e de escritor que Monteiro Lobato exerceu, através de uma análise meticulosa de alguns dos contos presentes nos livros *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*. Para tanto, serão também analisadas obras de autores como Hugo de Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, que também escreveram contos e que foram publicados pelas editoras de Monteiro Lobato, entre 1918 e 1925.

Mesmo sem realizar leitura e análise aprofundadas dos contos, percebe-se que Monteiro Lobato descreveu o caipira como um homem preguiçoso e desleixado. Um homem do campo, que vive uma vida sem luxos por achar que tudo está bom daquela maneira. Criou o Jeca Tatu, um de seus personagens mais famosos, sem embelezá-los ou romantizá-los, e expressa sua indignação com quem os descreve dessa forma, como pode-se observar no conto “A vida em Oblivion”, em *Cidades Mortas*:

No concertos dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são *amenos*, os vergéis *floridos*, os rios *caudalosos*, as matas *viridentes*, os píncaros *altíssimo*, os sabiás *sonorosos*, as rolinhas *meigas*. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contados. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.

Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos,

Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. (LOBATO, 2009, p.29)

Além de não enfeitar o caipira e sua vida no campo, em “A velha praga” o autor chega a compará-lo com um parasita, que vive a destruir a terra, tornando-a quase inapta para a produção agrícola. Foram as constantes queimadas causadas pelos moradores rurais que levaram Lobato a publicar seu artigo, que trazia outras queixas relacionadas ao comportamento do caipira de São Paulo.

Em contraponto a Lobato, Cornélio Pires tenta mostrar que ele cometeu um grande equívoco ao criar o Jeca. O contista, nascido em Tietê, cidade que também pertence ao interior do estado de São Paulo, mostrou outras faces do caipira de seu estado, sem, entretanto, exaltá-los à maneira dos romancistas citados por Lobato. Em sua obra *Conversas ao pé do fogo*, Cornélio descreveu quatro “espécies” diferentes de caipira, classificando-os em caipira branco, caipira preto, caipira mulato e caipira caboclo, cada um com características próprias e distintas, e afirmou que a criação de Lobato, o Jeca Tatu, foi “erradamente dado como representante do caipira em geral” (PIRES, 1987, p. 26). Assim como Lobato, Cornélio Pires também teve oportunidade de observar a vida dos caipiras de sua terra.

Embora existam diferenças entre os pontos de vista dos dois autores com relação principalmente ao caráter do homem caipira, alguns contos trazem semelhanças, sobretudo quando revelam a fala, as crenças e costumes do interiorano paulista. Na obra dos dois autores, e em alguns contos de Hugo de Carvalho Ramos, encontramos o caipira com o cigarro de palha na boca e uma forte religiosidade, demonstrada com imagens e referências a santos, como Santo Antônio, a visita de padres e idas a quermesses e missas. A cachaça também é uma constante nas obras e se faz presente em contos de Lobato e Cornélio, como motivo de morte ou doença. Outra semelhança observada está em *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, onde em vários contos, os homens do campo se

sentam em torno de uma fogueira para “prosear”, assim como acontece em todo o livro de Cornélio Pires.

Antônio Candido, em sua tese *Os parceiros do Rio Bonito*, faz um levantamento dos hábitos de vida do caipira do interior de São Paulo, assim como Cornélio Pires. O autor relatou dados — observados em sua pesquisa para o doutorado — sobre a alimentação, vestimenta, vida social e costumes do caipira, mas também aí se encontram diferenças entre sua obra e a de Cornélio. Cândido mostra um caipira que mais se aproxima ao de Monteiro Lobato, um ser que não parece incomodado com as dificuldades de uma vida no campo bastante rudimentar.

As obras selecionadas ainda serão relidas e analisadas. A partir das semelhanças e distinções, examinaremos a fundo os métodos editoriais adotados por Monteiro Lobato, procurando observar se essas obras foram escolhidas por ele por serem semelhantes a sua estratégia literária — que intencionava levar seu leitor à reflexão acerca de temas tão comentados em suas obras — ou se ele publicou obras que eram contra seu modo de pensar literariamente, apenas pelo intuito de vender e render lucros às suas editoras.

Um tênue fio separa o Lobato-escritor, produtor de textos, do Lobato-editor, produtor de livros, e, muitas vezes, tal fio se rompe e percebemos a interferência do editor na produção do escritor. Mais do que interferência, talvez possamos dizer que ambos os olhares do mesmo homem sobre o objeto livro e o público leitor se completam. (DEBUS, 2004, p. 43).

Como Eliane Debus afirma, há, em determinados momentos, uma confraternização entre as funções de editor e de escritor. É a partir desse fio divisor de funções que buscamos encontrar o limite

que separa ou aproxima o trabalho de escritor do trabalho de editor de Monteiro Lobato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHANAZIO, Eneas. *O mulato de “Todos os Santos”*. Editora do escritor: São Paulo, 1987.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia;

SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: um furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 1997.

BIGNOTTO, Cilza Carla. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato*. 2007. 415 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós no Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, Campinas, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

DEBUS, Eliane. *Monteiro Lobato e o leitor, esse conhecido*. Itajaí: UNIVALI Ed.; Florianópolis: Ed. UFSC, 2004.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Tomo 2. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Cidades Mortas*. São Paulo: Globo, 2010.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil*. Sociologias, Porto Alegre, n. 7, 2002. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-

45222002000100011&lng=en&nrm=iso. Acessado em 07 Nov. 2010.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

RIBEIRO, Jose Antonio Pereira. *As diversas facetas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Roswitha Kempf, [19-].

Mesa 05

TEOPOÉTICA

O ENCARNADO: DE MALIGNO A ENGANADO¹

Resumo

De Diabo, Vingador dos homens, Tinhoso e Enganador a diabo, demo, capeta, cão danado, entre outros nomes. Da mudança na grafia à transformação em sua representação. Essas mutações podem ser visivelmente percebidas na literatura de cordel, na qual o Diabo figura muitas páginas perdendo especialmente o poder maléfico que a teologia lhe atribui (CHAIN, 2003). Para ilustrar tal afirmação, apresento neste trabalho, como parte de minha pesquisa de mestrado sobre o Diabo na literatura de cordel do nordeste brasileiro, uma síntese do ciclo do demônio enganado (MEDEIROS, 2004).

Palavras-chave: Diabo, literatura de cordel, demônio enganado.

Abstract

From Devil, Avenger of men, Itchy and Fooling to devil, demo, mad dog, among other names. From the change in spelling for processing on their behalf. These mutations can be clearly perceived in the cordel's literature, where the devil figures many pages missing especially the evil power that theology assigns (CHAIN, 2003). To illustrate this assertion, I present this work as part of my master's research on the literature of the Devil string in the northeast, a short cycle of the wrong demon (Medeiros, 2004).

Keywords: Devil, cordel's literature, wrong demon.

¹ Estela Ramos de Souza Oliveira, orientanda da Prof^a Dr^a. Salma Ferraz e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em Teopoética, com o projeto de pesquisa sob o título: *O Diabo na literatura de cordel do nordeste brasileiro*.

Dependendo do contexto histórico, das personagens de cada época, das opressões, medos e angústias individuais e coletivas, o Diabo vem personificado de diferentes formas (COUSTÉ, 1997, p. 249). Seja qual for sua origem ou função, o fato é que há muito, na cultura ocidental, os males são atribuídos a ele. Há tanto tempo é responsabilizado pelos infortúnios terrenos que datar sua gênese é um desafio para teólogos, religiosos e outros pesquisadores do tema. De origem enigmática e existência contestada, é possível afirmar que, antes mesmo da Bíblia ser escrita, já havia a concepção dualista entre poder maligno X bondade divina.

Coústé afirma que especulações sobre práticas de exorcismo e ritos de substituição, com sacrifício de corpos, na era Pré-Histórica indicam que, juntamente com surgimento da consciência, o Maligno caminhava com a humanidade (1997, p.112 e 113). Porém, é somente a partir da Idade Antiga que se tem registros incontestáveis na crença/temor em um demiurgo do mal.

Os mesopotâmicos, com exceção daqueles que viviam ao redor do Nilo, não apresentavam expectativa alguma de vida eterna e, por conta disso, atribuíam muita importância a divindade deste mundo. Naquele que é, possivelmente, o mito central da Mesopotâmia, a governância terrena se dava por meio de Sataran, deus-serpente, e seus demônios, cujos principais mensageiros_ Nantaru, responsável pelas pestes e catástrofes, Rabisu, com aparições imprevisíveis para tumultuar a vida dos homens, e Labasu, o ladrão_ promoviam as mais temíveis desgraças para a população.

Com a influência dos sumérios, a invasão paulatina dos acádios e o domínio babilônico, o panteão mesopotâmico é um dos mais heterogêneos da Antiguidade e, é impossível falar sobre o mal neste período sem citar, a quem Cousté (1997, p.43) denomina uma das personagens mais fascinantes da demonologia, Lilith (Lilitu, em acádio). Para os mesopotâmicos, Lilith

era o terror dos que se achavam entregues ao sono; obtinha deles o sêmen de que necessitava para engendrar monstros. Tais aberrações que povoavam de ciladas o dia e a noite sumerianas apresentavam-se no leito de morte de seu desditoso pai e tornavam atrozes as horas de agonia (COUSTÉ, 1997, p. 116).

É a primeira vez na história que o Mal vem por meio de uma divindade feminina e, até hoje, alguns povos tem na forma de uma mulher o demiurgo maligno. Os talmudistas crêem que, não vencendo Adão, Lúcifer assume-se como Lilith, vive com ele por 130 anos e dá-se assim a origem da descendência.

Já para os egípcios (3000 a.C), o Diabo, sob o nome de Seth, “era ameaça do deserto, a seca, a fome e a morte”. Além dele, a sedução estava sob a intervenção de demônias femininas, Nut (vaca celeste) e Pax het e Tef net (diabinhas felinas).

Mas foi certamente o povo persa o mais influente para o mundo Ocidental no que se refere a um modelo de crença baseada no dualismo bem/mal. Por meio da religião denominada masdeísmo, “legou a humanidade a mais alta proposta moral da história anterior ao cristianismo: a reforma e atualização do masdeísmo, realizadas pelo profeta Zaratusta (ou Zoroastro), entre setecentos e mil anos antes da nossa era” (Cousté, 1997, p.123). Para os masdeístas há um princípio indeterminado denominado Ahuramazda (Deus/Zerman/Tempo no sentido de eternidade) que dá origem a dois demiurgos complementares, Ormuz (infinito para o alto) e Arimã (Infinito para baixo). Este par de divindades, próximo dos homens e a quem se podiam recorrer para apresentar obras e anseios, representam uma batalha filosófica Bem/Mal em torno de Ahuramazda, que não se mobiliza para alterar a realidade humana.

De lá para cá, outros povos apropriaram-se desse dualismo creditando o Bem a um ser e o Mal a outro. Contudo, foi na Idade

Média “que a imagem do Diabo se cristalizou no imaginário do Ocidente” (CALVANI, 2003, p. 157). A concepção de que o Diabo

odeia a Deus e por consequência o homem, feito a Sua imagem e semelhança, fora fortemente difundido e, com isso, a crença de que o Mal estava longe de ser vencido. Assim, O Diabo e seus servos estavam por toda a parte tentando corromper homens de modo a afastá-los de Deus (NOGUEIRA, 2000, p. 74).

Essa crença fora fortemente influenciada pela leitura religiosa da Bíblia², sem a qual, possivelmente, o Diabo³ jamais teria tido tanta repercussão.

Para Messádie (2001, p. 32), que vê o Diabo como uma invenção, a imposição de um demiurgo maligno ocorreu por razões essencialmente políticas. Nesse sentido, para o autor, o Judaísmo, originalmente desprovido dessa dicotomia, o Islamismo e a Igreja Católica_ na verdade, o cristianismo de uma forma geral_ necessitavam (e necessitam) estigmatizar um inimigo para justificar as tragédias ocorridas com inocentes, repreender pensamentos que vão de encontro aos dogmas impostos pelas doutrinas e atrair fiéis. E, de acordo com seus interesses, designar claramente um ser dotado de maldade, eis, para Messádie, a verdadeira motivação para o surgimento o Diabo.

Independentemente da polêmica em torno da existência do Diabo é preciso pontuar que neste estudo não visamos levantar questão alguma sobre essa discussão. Não desejamos nem confirmá-

² Aqui se entende por leitura religiosa da Bíblia aquela realizada e difundida por teólogos católicos e protestantes, nas quais o Diabo toma especial atenção.

³ Ressalta-se que neste trabalho o Diabo é considerado uma personagem da literatura, daí o motivo pelo qual se prefere grafá-la com a letra inicial maiúscula. Contudo, quando o título do cordel apresenta o nome grafado com a inicial minúscula, respeita-se a grafia empregada pelo cordelista.

la tampouco contestá-la. Propondo nossa pesquisa no ramo de estudos comparados entre Bíblia e literatura, denominado teopoética, consideraremos o Diabo bíblico como personagem literário. Para tanto, vamos rapidamente explanar a trajetória bíblica da personagem.

O Diabo na Bíblia aparece explicitamente apenas no Novo Testamento. No evangelho de Mateus, ele figura tentando, sem sucesso, a Jesus, quando este é conduzido ao deserto. Depois, no evangelho de João, a personagem é intitulada como pai da mentira, príncipe deste mundo e suicida desde o princípio. Já nas cartas de Paulo e de Pedro, ele é descrito, além de grande tentador, como adversário astuto dos homens.

Tardiamente, entretanto outros nomes empregados na Bíblia tais como Satanás, Serpente, Dragão, foram relacionados ao Diabo. Essa variedade de denominações podem ser confirmadas no Apocalipse (12, 7-9) conforme se lê:

Aconteceu então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no céu não houve mais lugar para eles. Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás. É aquele que seduz todos os habitantes da terra.

Sob a denominação de Satanás⁴, o Diabo aparece tanto no Novo Testamento quanto no Antigo Testamento. No evangelho de Lucas (Lu 22, 3), NT⁵, : “Satanás entrou em Judas, chamado Iscariotes, que era um dos Doze.” E no AT⁶, no livro de Jó, dentre os anjos de Deus: “Certo dia, os anjos se apresentaram a Javé e, entre

⁴ Em hebraico, Satan (tardiamente denominado Satã e Satanás) significa adversário. Deste modo, entende-se que tanto em Jó quanto no evangelho de Lucas, o adversário se coloca contra os homens e contra Deus.

⁵ Novo Testamento

⁶ Antigo Testamento

eles, foi também Satanás⁷”, em I Crônicas (21, 1): “Satanás se insurgiu contra Israel e induziu Davi a fazer o recenseamento de Israel”. Na forma de serpente, no livro do Gênesis, é classificada como “o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito” (Ge, 3-1).

Além dessas confirmações reconhecidas por elementos dentro dos livros cânones da Bíblia, há teólogos que atestam outras menções ao Diabo na obra. Como exemplo, temos no livro de Isaías, o Rei da Babilônia, denominado como estrela da manhã, filho da aurora, opressor, (Is 14, 12-14) e em Ezequiel (28, 12-15), o anjo caído:

Você era um modelo de perfeição, cheio de sabedoria e beleza perfeita. Você morava no paraíso, no jardim de Deus, coberto de pedras preciosas de todas as espécies(...). Fiz de você um querubim protetor de asas abertas. Desde quando foi criado, você era perfeito em todos os seus passos, até que se encontrou maldade em você. De tanto negociar, você encheu-se de violência e pecados. Então eu o explusei das montanhas de Deus e o fiz perecer, ó querubim protetor, por meio das pedras de fogo. (...) Por isso eu o atirei no chão, fazendo de você um espetáculo para os reis. (sem grifo no original)

Diante do exposto, para fins deste estudo, consideraremos o Diabo bíblico, como o Anjo Caído e o mostro de muitas cabeças dos profetas do Antigo Testamento, o Dragão e a Besta do Apocalipse, a serpente do Gênesis, o Diabo que tenta nos evangelhos, Satanás que participa da corte celeste no livro de Jó e entra em Judas para vender Jesus aos fariseus.

Entretanto a presença da personagem Diabo não se restringe apenas às páginas bíblicas. Dada a grande influência da Bíblia à

⁷ Há traduções bíblicas que denominam Satã ou invés de Satanás.

cultura ocidental, a personagem em questão migra destas páginas para outras obras literárias. Para Ferraz,

Sendo a Bíblia – composta pela antologia de livros do judaísmo (Velho Testamento) e uma antologia de livros do cristianismo primitivo (Novo Testamento) - o maior best-seller de todos os tempos e uma obra clássica da literatura mundial, imprescindível para o conhecimento do cristianismo, da Literatura Ocidental e da cultural do Ocidente, é natural que muitos de seus personagens migrem para as páginas de grandes romances do Ocidente. (FERRAZ, 2010, p.2)

Há muito, as mais diversas manifestações culturais vêm retratando essa personagem. Já no século XXII a.C, a Epopeia de Gilgamesh, novela mais antiga da humanidade, “o Diabo desempenha um papel polivalente, na complexa e atormentada figura de Enkidu e assume pela primeira vez as culpas dos homens.” (COUSTÉ, 1997, p. 117)

São incontáveis as suas aparições, além da literatura, nas artes plásticas, música, cinema, teatro, etc. Não sendo indiferente a isso, o folclore brasileiro apresenta vários registros da participação de Satanás. No Brasil, com uma “formação essencialmente católica, é absolutamente natural que as nossas tradições populares estejam contaminadas de referências ao Anjo Mau” (MELO, 2010). Como exemplo disso, o cordel esbanja amostras do religioso e é por meio desta literatura que o povo nordestino encontra e apresenta a sua realidade e identidade (CAMPOS, 2010, p.13-14).

Porém, o Diabo na cultura popular brasileira não se limita a registrar apenas o que é verificável na Bíblia. Pelo contrário, engana-se quem pensa que o Diabo da cultura popular brasileira possui somente crédito de esperto, vingador, tentador e mais astuto que os

homens⁸. Por vezes ele fora transformado em garoto de recados durante o dia, trapaceado em apostas, enganado nos negócios envolvendo dinheiro, destino dos mortais e até mesmo teve súditos e familiares _ há lendas em que ele tem filha e esposa _ levados do seu inferno às escondidas.

Menos perturbador e vingativo, ele surge em lendas, mitos e cordéis com tom mais leve: ora como um conquistador de mulheres, outrora, negociante e até mesmo engraçado. Em *A chegada de Lampião no inferno*, folheto do historiador popular José Pacheco, o Dito é avarento e gerencia um inferno, com livro ponto, mercadorias e controle do fluxo de caixa. Em *Peleja de Manuel Riachão com o diabo*, versos de Leandro Gomes de Barros (e creditada a muitos outros cordelistas também)⁹, é um cantor e sob a forma de um galante rapaz em *Nem tudo que se vê se diz*, é um mulherengo dançador¹⁰.

Enumerar ou citar obras nas quais o Diabo tenha sido enganado no cordel extrapolaria as delimitações a que este trabalho submete-se, contudo é possível afirmar com convicção que a quantidade de histórias do Demônio logrado é expressiva no universo dos folhetos. Tanto que muitos foram os historiadores, folcloristas e cordelistas que ao criar as classificações temáticas do

⁸ O livro de Iza Chain, *O Diabo nos Porões das Caravelas: Mentalidades, Colonialismo e Reflexos na Constituição da Religiosidade Brasileira nos Séculos XVI e XVII*, que analisa a mentalidade do contexto colonial brasileiro, a influência religiosa e a representação do Diabo nas terras brasileiras traz algumas peculiaridades da representação do Diabo nas terras brasileiras, dentro elas, a perda do poder maligno do Diabo sob os seres humanos.

⁹ A Antologia de Literatura de Cordel, de Batista, lista autores tradicionais da literatura de cordel, cuja produção bibliográfica apresenta a autoria da *Peleja e Manuel Riachão com o diabo*.

¹⁰ Conforme Câmara Cascudo, a quantidade de cordéis nos quais o Diabo aparece sendo enganado pelos homens é tão significativa que, dentro os chamados Ciclos da Literatura de Cordel, há o Ciclo do Diabo Logrado ou Ciclo do Diabo Enganado.

cordel dedicaram uma das sessões ao ciclo do demônio enganado, assim nomeado por Câmara Cascudo, ou logrado, termo empregado por Irani Medeiros.

A principal característica dos cordéis que apresentam o Diabo enganado é a apresentação de uma história com a personagem em questão travando uma aposta com os mortais. Estes, majoritariamente, pedem diversas coisas ao Diabo e as consegue e, quando, finalmente, este acredita vencê-los no intuito de levar suas almas, os mortais conseguem ludibriá-lo. Assim, diferentemente do que ocorre com Mefistófeles do Fausto, de Goethe, o Diabo é muito menos perturbador.

Com esta visão menos maléfica do Inimigo, pouco a pouco a cultura popular torna a figura do Adversário de Deus menos trágica do que figura nas páginas bíblicas, nos sermões religiosos e discussões teológicas. Justamente por isso, no cordel (assim como acontecia anteriormente em outras formas de manifestação popular) o Diabo passa a receber apelidos que o ridicularizam, apresentar-se mal vestido e, até mais recentemente, nas últimas dez décadas, não receber nem as iniciais maiúsculas ao ser nomeado no cordel. Isso, para Delumeau (1989, p. 249), que já apresenta as mesmas ocorrências na Alemanha e França nos séculos XIX, ocorre porque

o diabo popular pode ser também um personagem familiar, humano, muito menos temível do que assegura a Igreja e isso é tão verdade que se chega bem facilmente a enganá-lo. (...). Assim a cultura popular se defendeu, não sem sucesso, contra a teologia aterrorizante dos intelectuais. (DELUMEAU, 1989, p. 249)

Assim, recuperando a afirmação de Cousté (1997, p.249), na qual diz que a representação do demiurgo em questão é flexível e está diretamente ligada ao contexto histórico (medos, interesses das classes dominantes, opressões) de sua aparição, admitidos que cada

grupo tem necessidades diferentes de personificar Satanás. No ciclo do demônio enganado pouco resta-nos do Satanás, do Anjo Caído, do Dragão, da serpente e do Diabo bíblico. A cultura popular recria esta personagem, dá novos nomes, formas e façanhas, adequando o estereótipo do inimigo de acordo com as suas necessidades individuais e coletivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da Literatura de Cordel. Natal: Ed. Fundação José Augusto, 1977.

BARROSO, Gustavo. Ao Som da Viola: Folk-lore. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921.

_____. O Sertão e o Mundo. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

_____. Lendas do Diabo: ao som da viola. p.574-579. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/im60080a.htm>. Acesso em 25/07/2010.

BÍBLIA SAGRADA. Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil: São Paulo, 2010.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. Imagens do Diabo na MPB. Revista Eletrônica Correlatio n. 3 – Abr/ 2003. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewPDFInterstitial/1805/1790> >. Acesso em 10/08/2010.

CAMPOS, Eduardo. Inferno, cão e enxofre. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 abr. 1957. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/temas/dezembro2007/te10712a.asp>>. Acesso em: 25/07/2010.

CASCUDO, Luís Câmara. Antologia do Folclore Brasileiro: volume 1. 8 ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. Antologia do Folclore Brasileiro: volume 2. 4 ed. São Paulo: Global, 2002.

CHAIN, Iza Gomes da Cunha. O Diabo nos Porões das Caravelas: Mentalidades, Colonialismo e Reflexos na Constituição da religiosidade Brasileira nos Séculos XVI e XVII. Juiz de Fora: Ed. UFJF, Campinas: Pontes Editores, 2003.

COUSTÉ, Albert. Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história. Tradução de Luca Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DANTAS, Paulo. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro: Norte e Nordeste. 2.ed. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF Ltda, 1961.

FERRAZ, Salma. A esfinge pejada de mistérios: travessias e travessuras de Judas. Disponível em: <http://www.alalite.org/files/rio2007/docs/Ferraz.pdf>. Acesso em: 25/07/2010.

FERRAZ, Salma. O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo. Uniletras, Ponta Grossa, v. 30, n. 1, p. 175-198, jan./jun. 2008.

MELO, Veríssimo de. O demo na tradição popular, Diário de Natal, 15 Jan. 1951. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/temas/dezembro2007/te10712c.asp>. Acesso em: 25/07/2010.

MESSADIÉ. Gerald. História Geral do Diabo: da Antiguidade à Idade Contemporânea. Tradução de Alda Sophie Vinga. Portugal: Publicações Europa-América, 2001.

NOGUEIRA. Carlos Roberto F. O Diabo no Imaginário Cristão. Bauru, SP: EDUSC, 2000, p. 74.

O DIABO: A ORIGEM E PERSONIFICAÇÃO DO MAL¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo central analisar brevemente o Diabo como a personificação do mal, sua origem bíblica e influência na literatura.

Palavras-chave: Diabo; Bíblia; personificação; mal; conflito cósmico.

Abstract

This article aims to briefly analyze the devil as the personification of evil, its biblical origin and influence on literature.

Keywords: Devil; Bible; personification; evil; cosmic conflict.

O registro de personagens que exemplificam a representação do mal remonta a tempos bastante antigos e repercute, através da história, pelos mitos de todas as culturas. Todos os povos, de uma forma ou de outra, procuraram personificar tanto a maldade quanto a bondade, dando-lhes semblante e personalidade. O Diabo se constitui na principal feição do mal, tendo se inserido na cultura ocidental de maneira assaz arraigada. Ele é uma personagem recorrente. Para Orígenes² os demônios já existiam antes da criação do homem e acompanham a Deus na eternidade. De acordo com

¹José Oleriano Monteiro Filho. Mestrando em Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação: *O Diabo na Literatura Brasileira Contemporânea*. Linha de pesquisa: Teopoética. Email: prof.j.monteiro@gmail.com.

² Citado por Cousté em *Biografia do Diabo*, 1996, p. 114.

Harold Bloom (2008, p. 17), “Demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas”.³

Sendo que a cultura ocidental tem como um de seus mais importantes alicerces o cristianismo, os temas e personagens cristãos aparecem constantemente na nossa literatura e o diabo é um dos preferidos por autores de todas as épocas. Assim, a Bíblia, como livro sagrado cristão, constitui-se em uma fonte de grande relevância para que possamos entender as origens do inimigo de Deus. Ao longo de sua história, desde a igreja primitiva, o cristianismo desenvolveu-se e desdobrou-se em diversas correntes religiosas, porém a despeito das diferenças de crenças é possível compreender o que a Bíblia revela sobre a origem e personificação do mal.

De acordo com muitos estudiosos cristãos, a Bíblia dá a conhecer a existência de uma batalha cósmica entre o bem e o mal, e nesta controvérsia, há indícios de que o universo inteiro esteja envolvido. Antes mesmo da criação do planeta Terra, Deus já havia criado outras formas de vida: os anjos. Passagens bíblicas como Apocalipse 1:1⁴, 3:5⁵ e 5:11⁶ revelam que esses seres foram criados para desfrutar da presença e comunhão com Deus. Salmos 103:20⁷

³ A citação completa do pensamento de Bloom é que “Demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas, mas anjos caídos e diabos emergem essencialmente de uma série quase contínua de tradições religiosas que começa com o zoroastrismo”. Este conceito será abordado mais adiante.

⁴ “Revelação de Jesus Cristo, que Deus lhe deu para mostrar aos seus servos as coisas que em breve devem acontecer e que ele, **enviando por intermédio do seu anjo**, notificou ao seu servo João,” (negrito nosso)

⁵ “O vencedor será assim vestido de vestiduras brancas, e de modo nenhum apagarei o seu nome do Livro da Vida; pelo contrário, confessarei o seu nome diante de meu Pai e **diante dos seus anjos.**” (negrito nosso)

⁶ “Vi e ouvi uma voz de **muitos anjos** ao redor do trono, dos seres vivos e dos anciãos, cujo número era de milhões de milhões e milhares de milhares” (negrito nosso)

⁷ “Bendizeis ao SENHOR, **todos os seus anjos, valorosos em poder**, que executais as suas ordens e lhe obedeceis à palavra.” (negrito nosso)

declara que são seres poderosos e Hebreus 13:2⁸ dá a entender que podem assumir a forma humana. Foi através de um desses seres que o mal foi introduzido no Universo.

Se o mal teve sua origem primeva no céu, lugar da habitação de Deus, como entender este paradoxo? Os teólogos se referem a esta ideia como o “mistério da iniquidade”, ou seja, como o mal poderia ter se originado na mente de um ser perfeito? Mistério!

Muitos têm buscado a resposta, ou parte dela, conjecturando sobre a questão do livre arbítrio. Este é o tipo de racionalização que faremos a seguir para tentar aclarar a questão.

Quando Deus decidiu criar seres inteligentes, poderia tê-los criado sem a capacidade de pecar⁹, mas desta maneira, esses seres seriam como robôs, sem vontade própria, uma vez que, desde sua criação, seriam programados para viver somente de acordo com a vontade do Criador. Por conseguinte, tanto os anjos quanto os homens foram criados não só com plena capacidade e liberdade de fazer escolhas, mas também que essas escolhas incluíssem a possibilidade de se afastarem de Deus, renegarem-no e até se rebelarem contra Ele. Faz-se necessário ainda enfatizar que, se não lhes fosse oportunizada a possibilidade de realmente exercer esta liberdade, a mesma não seria verdadeiramente válida, pois que, se alguém não tem a oportunidade de externar suas escolhas na forma de atos, não pode ser considerado verdadeiramente livre. Consequentemente, o mal se tornou realidade porque seres livres utilizaram sua liberdade para escolher viver independentemente da vontade de Deus.

Porém, toda escolha gera uma consequência, e também podemos concluir que quando alguém alcança o mais elevado auge

⁸ “Não negligencieis a hospitalidade, pois alguns, praticando-a, **sem o saber acolheram anjos.**” (negrito nosso)

⁹ Nos referimos a pecado como qualquer coisa que seja contrária à vontade de Deus.

possível em sua existência, e após isso decide tomar um rumo diferente daquele que seguiu até então, a única possibilidade que existe para ele será o declínio. E foi o que aconteceu com o anjo rebelde. Caiu de sua elevada posição de querubim para a de Satanás, o inimigo de Deus.

Podemos encontrar essas ideias na Bíblia? Alguns teólogos sustentam que os reis de Tiro e de Babilônia são retratados na Bíblia como descrições figurativas do anjo precursor da maldade. Ao narrar a queda do rei de Babilônia, Isaías (14: 12 a 14) o chama de estrela da manhã, diz que caiu do céu, lugar onde estava e também que queria ser igual a Deus:

Como **caíste do céu**, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações! Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus [...]; subirei acima das mais altas nuvens e **serei semelhante ao Altíssimo**. (negritos nossos)

Semelhantemente, ao profetizar a destruição do rei de Tiro, o profeta Ezequiel (28: 13 a 17) utiliza elementos que descrevem mais do que um ser humano:

Estavas no Éden, jardim de Deus; de todas as pedras preciosas te cobrias: o sárdio, o topázio, o diamante, o berilo, o ônix, o jaspé, a safira, o carbúnculo e a esmeralda; de ouro se te fizeram os engastes e os ornamentos; no dia em que foste criado, foram eles preparados. Tu eras querubim da guarda ungido, e te estabeleci; **permanecias no monte santo de Deus**, no brilho das pedras andavas. **Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti**. [...] se encheu o teu interior de violência, e pecaste; pelo que te lançarei, profanado, fora do monte de Deus e te farei perecer, **ó querubim da**

guarda, em meio ao brilho das pedras. **Elevou-se o teu coração por causa da tua formosura, corrompeste a tua sabedoria por causa do teu resplendor;** (negritos nossos)

Note-se que o rei de tiro é retratado como estando no Éden, o jardim de Deus, possuindo pleno acesso ao monte Santo de Deus, como um ser que é perfeito e também é chamado de “querubim da guarda”. Além disso, a causa da queda: ser achado em iniquidade e orgulho por causa da própria beleza, sabedoria e esplendor, parecem estar revelando alguém mais além do que o rei fenício. Assim, os profetas Isaías e Ezequiel estariam fornecendo elementos adicionais que podem ser características do ser malévolo que influenciou os reis de Babilônia e Tiro.

No novo testamento, na segunda epístola de S. Pedro (2: 4), encontramos a declaração que “Deus não poupou anjos quando pecaram” e Judas (versículo 6) faz menção “a anjos, os que não guardaram o seu **estado original**¹⁰, mas abandonaram o seu próprio domicílio”, nos dando a entender que esses seres estiveram em uma condição favorável diante de Deus, que acabaram abandonando através do uso da liberdade de escolha.

Apocalipse 12: 7 dá a entender que a rebelião iniciada pelo querubim da guarda se estendeu a outros anjos:

Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles. E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos.

Abordando este tema, Ellen White (2007, p. 226) declara que

¹⁰ Negritos nossos.

Maus espíritos, criados a princípio sem pecado, eram iguais em natureza, poder e glória, aos anjos santos que ora são mensageiros de Deus. Mas, caídos pelo pecado, acham-se coligados para a desonra de Deus e a destruição dos homens. Unidos a Satanás na rebelião, cooperam com ele na luta contra a autoridade divina.

O texto de Apocalipse fala de uma batalha na qual Miguel e os anjos fiéis a Deus expulsaram do céu o anjo rebelde e seus aliados. O texto o chama de dragão, diabo e Satanás e o associa à antiga serpente do Éden, ou seja, aquela que tentou Adão e Eva a comer o fruto proibido e desobedecer a Deus. A rebelião iniciada no céu teve como consequência a expulsão dos rebeldes, e o palco do grande conflito entre o bem e o mal foi transferido para a Terra. No contexto da queda encontramos uma declaração de júbilo junto com uma lamentação: “Por isso, festejai, ó céus, e vós, os que neles habitais. Ai da terra e do mar, pois o diabo desceu até vós, cheio de grande cólera, sabendo que pouco tempo lhe resta.” (Apocalipse 12:12).

A história da origem do mal é contada na Bíblia *in media res*. Inicia no Gênesis com a criação do homem e sua posterior adesão à rebelião angélica, fato também conhecido como “queda do homem”. É interessante notar que no capítulo 2, versículo 15, podemos inferir que o homem deve ter sido avisado por Deus, senão sobre todos os pormenores da rebelião, ao menos que este deveria ter cautela, pois o texto diz explicitamente que “Tomou, pois, o SENHOR Deus ao homem e o colocou no jardim do Éden para o cultivar e o **guardar**” (negritos nossos). Ora, se Adão e Eva eram os únicos habitantes do mundo recém criado, por que Deus pediria a eles que o guardassem? O termo hebraico para guardar é o verbo **שָׁמַר** (Shamar), que

significa também proteger, vigiar, cuidar.¹¹ A utilização de qualquer um destes verbos pressupõe algum tipo de ameaça, assim dentro do contexto, Adão e Eva não foram tão inocentes como querem fazer parecer alguns. É bem possível que soubessem que seriam abordados pelo adversário de Deus, só não esperavam que ele viesse na forma de uma serpente. Entretanto, pelo desdobramentos da narrativa bíblica, eles tiveram a oportunidade de desconfiar da verdadeira identidade da serpente. Seja como for, o fato é que o primeiro casal também utilizou sua liberdade para acreditar nas palavras da serpente e descreer das do Criador. Foi esta escolha que os levou a aderir à rebelião, se afastarem de Deus e, como consequência, trazerem a morte para toda a raça humana. Vemos, assim que o livre arbítrio é um conceito deveras magnífico, mas extremamente doloroso ou ainda como bem expressou Papini (s/d, p. 63): “Houve jamais no Universo e no Infinito, pensando bem, tragédia mais medonhamente trágica do que esta dialéctica (sic) da liberdade?”

Após apresentar a queda do homem, a narrativa bíblica passa pela história da raça humana como objeto de disputa entre o bem e o mal, a gradual revelação do plano da redenção, a paixão e sacrifício de Cristo e um resumo do Conflito Cósmico, no Apocalipse, que encerra com a vitória de Deus e seu Filho, a redenção final da raça humana e a erradicação do mal do Universo.

A pergunta natural que surge é: se Deus já sabia o que iria acontecer, por que criou Lúcifer? Ou por que não o destruiu quando este se rebelou? A este respeito escreveu White:

Mesmo quando foi expulso do Céu, a Sabedoria infinita não destruiu Satanás. Visto que unicamente o serviço de amor pode ser aceito

¹¹ In

http://www.assembleiadedeusdf.com.br/db/dic_hebraico/Observacoes.asp?id=846

por Deus, a fidelidade de Suas criaturas deve repousar em uma convicção de Sua justiça e benevolência. Os habitantes do Céu, e dos mundos, não estando preparados para compreender a natureza ou conseqüência do pecado, não poderiam ter visto então a justiça de Deus na destruição de Satanás. Houvesse ele sido imediatamente destruído, alguns teriam servido a Deus pelo temor em vez de o fazer pelo amor. A influência do enganador não teria sido completamente destruída, tampouco o espírito de rebelião teria sido totalmente desarraigado. Para o bem do Universo todo, através dos intérminos séculos, ele deveria desenvolver mais completamente seus princípios, a fim de que suas acusações contra o governo divino pudessem ser vistas sob sua verdadeira luz, por todos os seres criados, e a justiça e a misericórdia de Deus, bem como a imutabilidade de Sua lei, pudessem para sempre ser postas fora de toda a questão. A rebelião de Satanás deveria ser uma lição para o Universo, durante todas as eras vindouras - perpétuo testemunho da natureza do pecado e de seus terríveis resultados. A atuação do governo de Satanás, seus efeitos tanto sobre os homens como sobre os anjos, mostrariam qual seria o fruto de se pôr de parte a autoridade divina. Testificariam que, ligado à existência do governo de Deus, está o bem-estar de todas as criaturas que Ele fez.

Devemos salientar que o exposto até aqui é um breve resumo de uma interpretação teológica que leva em conta todo o contexto bíblico dentro de uma perspectiva de revelação, onde as informações são aos poucos acrescentadas em várias passagens dos livros que formaram o cânon sagrado que foram sendo escritos pelos profetas e apóstolos ao longo dos séculos. Ao analisarmos a Bíblia neste contexto, o que salta à vista é a coerência de um livro que foi escrito

de forma fragmentada ao longo de cerca de mil e seiscentos anos. No entanto, temos que admitir que o texto bíblico por ser aberto, permite várias interpretações. O fato, porém, de ser aberta e problemática é exatamente onde consiste a riqueza da Bíblia.

Outros estudiosos apresentam compreensão diversa daquela apresentada até aqui. Em sua obra *O Diabo no imaginário cristão*, O historiador Roberto F. Nogueira postula que a princípio os hebreus não tinham uma personificação do mal, os deuses das nações adversárias é que expressavam naturalmente a maldade. Esta religião tribal do povo hebraico evoluiu depois para o monoteísmo. E “no antigo testamento não se dá uma notícia clara sobre a queda do anjo” (LEFÈVRE apud NOGUEIRA, 2000, p. 15). Durante o cativeiro babilônico e medo-persa, os hebreus tiveram contato com as mitologias e crenças destes povos, o que veio a modificar sua compreensão do mal e estabelecer uma personificação dos seres demoníacos. Os babilônios adoravam a Marduk um deus cuja história, segundo Cousté retirada do *Enuma elish*¹², é bem semelhante à de Lúcifer, pois teria alcançado o status de deus após matar os deuses supremos Apsu e Tiamat em uma rebelião de seus próprios filhos. Dentre as crenças persas, destacamos o zoroastrismo, ou masdeísmo. A este respeito Nogueira (2000, p. 19) assevera que

Existe, portanto, na religião persa, um combate incessante, intermediado pelos “arcanjos” *spenta*, que representam as virtudes e auxiliam a vitória do Bem, e os *dâevas*, os deuses tradicionais da religião iraniana que, ao optarem pelo Mal, passaram a encarnar as forças demoníacas.

E ainda que

¹² Poema épico babilônico escrito em sete tábuas de argila, datado aproximadamente do século XII a.C.

O Masdeísmo fornecerá o pano de fundo dualista que libertará o Demônio no pensamento judaico e possibilitará, através da assimilação da crença em espíritos *benéficos* e *maléficos*, a composição de uma hierarquia angélica, transformando os anjos, anteriormente símbolos da manifestação divina, em entidades autônomas. (ibidem)

Com o apogeu do helenismo e a conquista da palestina pelos gregos, novamente a religião hebraica voltou a sofrer influências externas. Encontramos neste período a origem do nome demônio nos dêmons (ou daimons). Os dêmons eram ligados aos elementos da natureza e não tinham índole nem má nem boa, uma vez que seu temperamento estava ligado ao elemento que representava: fogo, água, ar, etc.. O dêmon também era considerado um intermediário entre a divindade e o homem. Para Sócrates, seus ensinamentos eram obtidos de seu dêmon. Assim, para muitos estudiosos o dêmon também está ligado ao conhecimento, genialidade e psiquê humanas. A este respeito, o Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. (p. 278) explica que

A palavra grega Δαιμων,ονος (daimon, onos), que através do latim eclesiástico daimoniu (m), nos deu demônio, procede do verbo ΔαιεσθαιΔ (daiesthai), "repartir, dividir". Em sentido estrito, daimon significa "uma força, uma potestade que exerce algo", [...] Em Homero, demônio é um poder que não se quer ou não se pode nomear: daí seu duplo sentido de divindade e destino, sem nenhum direito a sacrifícios. Em Hesíodo, Δαιμων (daímon), significa um "semideus, um demônio". Já na literatura grega se fazia a distinção entre Κακοδαιμονια (kakodaimonia), "posse ou perseguição desenfreada por um mau demônio" e Ευδαιμονια (eudaimonia),

"felicidade, isto é posse de um bom demônio". Só a partir do latim cristão é que *daemonium*, "demônio", mero decalque do derivado grego *Δαίμωνιον* (*daimónion*), passou a significar "espírito maligno, diabo, satanás". A crença em espíritos sobrenaturais um pouco menos antropomorfizados do que os olímpicos é uma característica muito antiga da religião popular grega; certo *daímon* está ligado a uma pessoa ao nascer e determina, para o bem ou para o mal, o seu destino. Para Empédocles, *daímon* é outro nome com que se designa *psique*, o que provavelmente reflete a origem divina e os poderes de que eram dotados os "demônios". Sócrates atesta a antiga tradição religiosa, quando fala na apologia, de certo demônio, de algo divino, *Δαίμωνιον τι* (*daimonion ti*) que o aconselha a evitar certas ações.

A confluência dessas ideias misturadas com ritos e religiões de outros povos mesopotâmicos serão os ingredientes que, dentro do caldeirão de miscigenação cultural ocorrida no período intertestamentário deram origem às crenças sobre os demônios. A este respeito Nogueira atesta que

Quando no século II d.C.(sic)¹³, foram traduzidos para o grego os livros sagrados, denominaram-se demoníacos (*daimonia*) os ídolos e divindades pagãs e alguns dos animais fantásticos que povoavam as crenças do antigo Oriente. Estabelecida numa mesma denominação comum, uma parte das doutrinas demonológicas, incorporadas à tradição helênica, penetrou entre os hebreus, associando-se aí às tradições orais, inundando

¹³ O correto é século II a.C., quando o rei grego Ptolomeu Filadelfo encomendou a tradução de versão grega das escrituras sagradas hebraicas que se tornaram conhecidas como Septuaginta (LXX).

as crenças judias de espíritos malfazejos.(ibiden, p. 22) .

No Novo Testamento a polarização entre o bem e o mal, Deus e Satanás é intensificada. O grande número de relatos de possessos do Novo Testamento seria devido ao fato que, com o advento do Messias, o poder de Satanás sobre o mundo ficou seriamente ameaçado, e o aumento das possessões demoníacas seria o desespero dos anjos caídos diante da iminência de sua derrota. Segundo reitera Nogueira (2000, p. 32),

não existe na mentalidade dos cristãos dos primeiros tempos a mesma fascinação mórbida que povoará de fantasmas demonolátricos os teólogos da Baixa Idade Média. A Igreja primitiva ainda é uma Igreja transbordante de otimismo, plenamente confiante em sua fé e no triunfo da mesma. Qualquer que fosse o poder de Satã, era privilégio de cada cristão a capacidade de lhe opor resistência.

Com a institucionalização da religião cristã no império romano, os deuses pagãos se metamorfosearam em demônios, e seus ritos foram proibidos, mas como a medida se mostrou inócua, os mesmos sofreram nova mudança, vindo a se transformar nos santos católicos.

No território do antigo Império Romano persistia uma multidão de crenças populares e costumes revestidos de uma aparência cristã. As festas que anteriormente celebravam as antigas divindades eram transferidas para o culto dos santos [...] Na Sicília a Virgem tomou posse de todos os santuários dedicados a Ceres e a Vênus, e os ritos praticados em honra a essas deusas foram em parte transferidos para a mãe de Cristo. [...] Na Grécia a Virgem substituiu Afrodite [...] Hélios é substituído por

São Élio, [...] Esculápio por São Roque, [...] Essas superposições de práticas cristãs aos ritos pagãos se realizavam sempre que esses eram de natureza propícia a serem santificados. (ibidem, ps. 34 a 36)

Durante a idade média, época do apogeu da igreja católica, o diabo perdeu sua condição de anjo caído na mente humana e adquiriu aspecto bizarro e animalesco. Era necessário apresentar o mal em posição de inferioridade. Os religiosos “esgotam-se com debates exaustivos sobre o Diabo, que ocupa as suas consciências de modo muito mais presente que as indagações sobre Cristo e seu Pai” (ibidem, p. 44).

Todos os acontecimentos para os quais não havia explicação eram preferencialmente atribuídos a eles (os demônios). Não causa surpresa que esta coletividade cristã vá se tornar, poucos séculos mais tarde, terrível e furiosa. (ibidem, p. 42, parênteses nosso).

Foi nesta época também que surgiram as ideias absurdamente fantásticas sobre o diabo, algumas das quais enumeraremos a seguir:

- * Os incubos e súcubos, demônios machos e fêmeas mantém relações sexuais com os seres humanos;
- * Os demônios têm a capacidade de animar corpos;
- * O diabo é onipresente, assim como Deus;
- * É dotado de chifres, três cabeças e garras de ave de rapina;
- * Possui uma segunda face no abdômen ou no traseiro.
- * Possui cauda;

* Possui pés de vaca, cavalo ou bode;

A igreja passou, neste período, a utilizar efusivamente o diabo e o inferno, seu reino, como meio de dominação das massas.

O “horror diabólico” domina as consciências cristãs. Nas igrejas pregam-se as penas infernais. A fantasia dos eclesiásticos deve chocar, provocar terror: lagos de enxofre, diabos armados de chicote, dragões, água e piche ferventes, fogo e gelo, infinitas torturas. [...] O Diabo causa terror e, através de sua figura e de sua ação no mundo, impõe-se um rígido código moral. (ibidem, p. 77)

A afirmação da *boa religiosidade*, através de uma **Pedagogia do Medo**, consolidou no discurso teológico uma demonologia sistemática, levando os homens a uma trágica dicotomia ao nível mental, a um drama dualista, do qual não se podiam libertar, não podendo pensar no Bem sem pensar no Mal. O Mal precedia o Bem na **pedagogia eclesiástica**, sendo este, frequentemente, apenas intuído, pela necessária dissipação dos temores do mal e da danação eterna. (ibidem, p. 92, itálicos do autor, negritos nossos)

Lembramos ainda que para esta dominação, a Igreja contou também com o apoio do Estado, desde quando se tornou a religião oficial do império romano, passando também pelos reinos europeus. Poderíamos até conferir à confederação destes três poderes: Estado, Igreja e Diabo a alcunha de **Trindade do Medo**. Ainda com respeito a esta realidade, MESSADIÉ (2001, p. 10) afirma que

Desde o seu nascimento, o Cristianismo governou, por intermédio dos seus braços seculares, sobre o princípio da existência do

Diabo e da sua presença em tudo o que não era conforme à vontade conjugada do rei e do Papa. Dezenas de milhares de vidas foram sacrificadas na defesa desta concepção teocrática do Estado. Só a Revolução Francesa lhe pôs termo.

Com poucas variações esta realidade ultrapassou as eras posteriores influenciando as produções literárias, das quais citamos a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *O Paraíso Perdido*, de John Milton, sem desmerecer as outras, pela qualidade incomparável e a temática destes clássicos; Também as relações de poder, mesmo após o declínio (não o término) do poderio da Igreja Católica sobre a mente ocidental continuam a ser influenciadas pela ideia do diabo. Basta observar como é comum a associação do diabo com o outro, no sentido de desmerecê-lo e depreciá-lo. Também o fato de culpar o diabo por nossas próprias negligências e atitudes erradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA REVISTA E ATUALIZADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BLOOM, Harold. *Anjos Caídos*. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008
- BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário míticoetimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991 (2 vol.)
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos. 1996
- MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo – Da Antiguidade à Época Contemporânea*. Trad. Alda Sophie Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário Cristão*. Bauru, SP: Edusc. 2000
- PALMEIRA, Alex Oliveira. *Quem é o Arcanjo Miguel?: Uma Exegese de Judas 9*. 2005. 58 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado como Requisito Parcial À Obtenção da Graduação no Bacharelado em Teologia – Centro Universitário Adventista – UNASP. Engenheiro Coelho - SP
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo – apontamentos para uma futura Diabologia*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, s/d
- WHITE, Ellen G. *O grande conflito: acontecimentos que mudarão o seu futuro*. Trad. Hélio L. Grellman – Edição condensada. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2007
- _____. *Patriarcas e Profetas*. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 1997

SAGRADO PULMÃO DE JESUS: A PARÓDICA REALIZAÇÃO LITERÁRIA DO INFERNO ALEGÓRICO CRISTÃO¹

Resumo

Situando-se dentro dos Estudos Comparados entre Teologia e Literatura, a pesquisa em andamento aqui apresentada toma como objeto de análise o inusitado educandário “Sagrado Pulmão de Jesus”, retratado no romance brasileiro *A divina paródia*, de Álvaro Cardoso Gomes. Sob seletor referencial teórico, trabalha-se visando identificar e dissertar sobre as origens intertextuais paródicas tanto das imagens marcadamente caóticas quanto das principais personagens lúgubres que o autor utiliza na construção daquele simulacro do inferno, além de buscar-se a função de tal construção literária.

Palavras-chave: teologia e literatura, paródia, escatologia.

Abstract

Standing within the Comparative Studies between Theology and Literature, this ongoing research takes as its object of analysis the unusual primary school Sacred Lung of Jesus portrayed in a Brazilian novel called *The Divine Parody* (A Divina Paródia), by Álvaro Cardoso Gomes. We have worked upon select theoretical reference intending to identify and discourse about the parodic intertextual origins of its remarkably chaotic images, as well as about the main gloomy characters, all used by the author while constructing that simulacrum of Hell. Moreover, we aim at searching the function of such literary construction.

Keywords: Theology and Literature, Parody, Eschatology.

¹ Raphael Novaresi Leopoldo é mestrando do PPGL-UFSC, sob a linha de pesquisa Filosofia e Ciência da Literatura (Estudos comparados entre Teologia e Literatura) e sua dissertação enseja ter o mesmo título deste escrito.

Apresentando o corpus da pesquisa

Enquanto a teologia hodierna, quando expando sem metáforas, define o **inferno** apenas como lugar imaterial da alma eternamente afastada de Deus (BLANK, 2007) – conceito complexo às massas porque sobretudo abstrato –, com o internato confessional de nome Sagrado Pulmão de Jesus, na *Primeira Jornada de A divina paródia*,² Álvaro Cardoso Gomes³ propõe ao leitor um engenhoso inferno do senso comum, a gosto da ainda pregada escatologia medieval, todavia com particularidades.

No entanto, para compreender de modo satisfatório o rico e hilário cenário apocalíptico – incluindo formas sexuais que ultrapassam o mero sensual – habitado por figuras simbólicas, híbridas e diabólicas, é preciso certo *donum intellectus*, ou seja, referentes intertextuais que possibilitem acesso aos clichês empregados bem como às origens paródicas daquele detalhadamente pensado lugar de trevas. A essa espécie de decifração é que se propôs a pesquisa ora posta em início de aplicação e sobre a qual aqui se discorre, além de buscar compreender a função do consagrado colégio infernal dentro da obra na qual está presente.

Explicita-se que a escolha do livro sobre o qual se está elaborando uma dissertação de mestrado deu-se bem mais que pela fruição do romance, mas por entender como comprovável a inteligente ironia contida na riquíssima parodicidade do livro – diga-

² Doravante o título do livro em questão será representado pela sigla *ADP* e, havendo citação dele, a referência acrescentará à convencionada redução apenas a paginação, tomando invariavelmente por base: GOMES, Álvaro Cardoso. *A divina paródia: ou a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças*. São Paulo: Globo, 2002.

³ A produção do docente, crítico literário, ensaísta e romancista brasileiro (Batatais – SP) é considerável, com cerca de 16 títulos entre ficção curta e poesia, 33 livros infantojuvenis, cinco infantis e 21 acadêmicos.

se, o que transparece no próprio título da obra em questão. Somou-se a isso, a constatação de que praticamente inexitem estudos que abordem *ADP*,⁴ permanecendo ela como uma lacuna na crítica acadêmico-literária.

Convém também explicitar que uma das principais relevâncias da pesquisa aqui apresentada está mormente na colaboração para expressar ainda mais a rica gama de possibilidades de abordagens dentro dos Estudos Comparados entre Teologia e Literatura. Dessa forma, em espírito interdisciplinar, imerge-se em confluências de áreas aparentemente inconciliáveis, ou seja, a arte literária e a ciência teológica.

Da revisão de literatura

Para abordagem do corpus estabelecido, inicialmente a pesquisa em voga compreendeu minuciosa leitura crítica de *ADP* como obra integral. Somente após isso, direcionou-se e manteve-se o foco, em específico, no que o autor Álvaro Cardoso Gomes definiu como *Primeira Jornada: O Sagrado Pulmão de Jesus*, compreendendo do I ao XVIII capítulo, alvo da análise proposta. Ressalte-se que tal tarefa tem exigido esmero acima de tudo pelo forte caráter intertextual e satírico do romance.

Ilustrando-se tais atributos, cite-se, na entrada do perverso colégio, o simulacro do mui conhecido pórtico de acesso ao inferno

⁴ As únicas referências encontradas até o momento são o “Prefácio”, de Alzira Lobo de Arruda Campos (UNESP), que apresenta a própria obra, o artigo “O processo de construção do anjo da guarda de Santo Antoninho em relação ao Arcanjo Rafael”, de Luiz Alberto Lara Junior (UFOP), ainda não publicado, e a breve consideração de Milton M. Azeredo em “Um oportuno relançamento: quatro romances de Álvaro Cardoso Gomes”, disponível em: <<http://www.debatesculturais.com.br/um-oportuno-relancamento-quatro-romances-de-alvaro-cardoso-gomes/>>. Acesso em: 19 out. 2010.

dantesco.⁵ “Logo à entrada, junto ao portão de ferro, em cujo frontispício havia um triângulo com um olho de vidro e uma inscrição na base, *vós que entraís deixai toda esperança [...]*” (*ADP*, p. 53, destaque do autor). Além disso, quiçá um tanto mais velado, no anel do padre-reitor daquele internato, há um símbolo de poderio em referência não à tradição cristã, como se esperaria de um sacerdote romano, mas à potência de Krishna, deidade hindu imortalizada no místico *Bhagavad Gita*, clássico da epopéia védica:⁶ “Em meio à penumbra, algo brilhava intensamente, certamente a luz da pedra do anel do padre Hissope, que se dizia brilhar mais do que mil sóis.” (*ADP*, p. 57).

Até mesmo o nome do referido padre guarda um sentido, sendo uma variante de *hissopo*, planta aromática adotada como utensílio no ritual sacerdotal que “No judaísmo era usado para aspergir com o sangue dos animais sacrificais [...] e no ritual cristão com água benta.” (BECKER, 1999, p. 146). Aliás, nesse mesmo aspecto, o protagonista da estória, Diogo Cão, pergunta a sua própria mãe o porquê do excêntrico nome dele, já que “[...] o pároco, padre Valetudinário, afirmara que, na tradição popular, Cão era o mesmo que Diabo.” (*ADP*, p. 34). Em suma, tratando-se de *ADP*, nada parece ser mera coincidência; tudo não simplesmente aparenta, mas tem sentido meticulosamente concebido.

No entanto, de todas as referências dialógicas artísticas,⁷ mostra-se ser a *Commedia* de Alighieri o marco principal e

⁵ “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!” (ALIGHIERI, 1970, p. 23 - Canto III, verso 3).

⁶ “Se mil sóis surgissem no horizonte, não seria a sua luz comparável ao fulgor que o olho espiritual de Arjuna contemplou.”, em alusão ao alto poder divino de Krishna revelado espiritualmente ao herói Arjuna (KRISHNA, 2000, p. 98 - Canto XI, verso 12).

⁷ Observe-se que o tratamento dialógico de *ADP* acontece principalmente com obras literárias, mas não apenas com isso, abarcando também, por

fortemente explícito do jogo paródico de Gomes dentro das elucubrações de *ADP* – a evidenciar-se pelo trocadilho dos títulos *A divina comédia* versus *A divina paródia* corroborado pela primeira epígrafe deste romance, que reproduz uma das estrofes iniciais do *Inferno*⁸ saído da pena de Dante.

E como o livro italiano é literariamente construído “com a ajuda da teologia” (ORLANDO, 2009, p. 251) ou mesmo significando “uma síntese teológica” (IMBACH; MASPOLI, 2004, p. 506), a obra-realização da mencionada paródia naturalmente não deixaria de relacionar-se, ainda que sob o signo da criticidade, com a *Sacra Eruditio*, sob caráter totalmente ambivalente à busca por profissão de fé ou algo semelhante. Conforme exprime Campos sobre *ADP*:

O prisma escolhido [por Gomes] é o religioso – um religioso de profanação, herético (mesmo se uma meditação aguda e inquieta sobre a natureza profunda do ser humano irrigue o vasto afresco literário e lhe dê coerência) – como uma via real de acesso a crenças e saberes, a atitudes e comportamentos, a representações e imagens mentais. (2002, p. 20)

Isso posto, pode-se perceber em *ADP* o que epistemologicamente Barcellos classifica como o segundo dos tipos possíveis de poder teológico da literatura, ou seja, as ocorrências nas quais o próprio texto literário abriga em si alguma espécie de teologia, quando

exemplo, cinema e artes plásticas, o que será devidamente mencionado na dissertação.

⁸ No veiculado por Gomes em *ADP* (p. 5): “Ao meio do caminho desta vida/Achei-me a errar por uma selva escura,/Longe da boa vida, então perdida.”, em referência ao Canto I, verso 1 de *A divina paródia* (ALIGHIERI, 1970, p. 5).

[...] os processos de estranhamento empregados nos obrigam a repensar em profundidade as formas e conteúdos da fé. Nesse caso, já se faz teologia na própria literatura e precisamente a partir da estrutura lingüística [sic] que garante a esta sua literariedade. É claro que o produto teológico daí resultante nem sempre será ortodoxo, mas nem por isso perderá seu caráter de **reflexão crítica sobre o conteúdo da fé**. (2001, p. 69-70, grifo nosso)

Pinçando-se uma passagem de *ADP* adequada para prover de contexto o exposto acima, faz-se mister transcrever-se a espécie de subversão ao católico sacramento da confissão, em outras palavras, a crida ou suposta absolvição dos pecados. Em uma sala de confissões arquitetada por Gomes que se poderia chamar de **centro asséptico da fé** do Sagrado Pulmão de Jesus – artifício com direito a maca, bata esterilizada, luvas de borracha, algodão embebido em álcool, etc. –, tem-se o cômico:

Aí é que estava o busílis da questão: se Diogo Cão não se lembrava jamais de ter se confessado, como ia se lembrar agora de quantas vezes se masturbara? [...] Diogo Cão fez as contas: três vezes ao dia, vezes trinta, igual a noventa. Noventa vezes doze, igual a mil e oitenta. Mil e oitenta vezes quantos anos de vida? O jovem recordava-se de que a mãe costumava lhe contar que ele se masturbara pela primeira vez com dois anos apenas. [...] Bem, o senhor pode pôr aí na conta três vezes ao dia. Enquanto o padre fazia cálculos na máquina de calcular, Diogo Cão pôs-se a pensar em outras coisas más que fizera, mas bastou ele se lembrar dos pecados que as larvas voltaram a lhe sair pela boca, pelo nariz e pelas orelhas.⁹

⁹ O caráter asqueroso, hediondo, assombroso e lúgubre também pretende ser abordado em passagens como: “Diogo Cão, guiado por Assomo Sineta,

Doze mil, novecentas e sessenta masturbações!
Disse o padre Hermeneuta triunfalmente.¹⁰
(*ADP*, p. 117-118)

Dessa forma, a pesquisa em questão insere-se nos Estudos comparados entre Teologia e Literatura, ainda que tendo a literatura como ponto de partida e de chegada, como fim último. Para isso, busca-se aporte teórico sobre a interface entre o discurso literário e o teológico tanto na compleição afim ou mesmo dissonante dessas duas disciplinas. Nesse último aspecto, toma-se como parâmetro principal a visão dada por Karl-Josef Kuschel – grande teórico das relações entre teologia e literatura – em *Os escritores e as escrituras*, sinteticamente comentada por Nery:

Não há o desejo por parte do teórico [Kuschel] de falsamente estetizar a religião ou sacralizar a arte; cada área é estudada em sua especificidade e valor próprio e, colocadas em diálogo, estabelece-se uma relação produtiva, mas nem sempre pacífica de afirmação ou crítica. (2005, p. 86)

E para tratar diretamente de *ADP* como composição intertextual paródica parte-se dos princípios traçados por Mikhail

tornou a subir outra escada em caracol e, à medida que prosseguiam, o edifício ficava mais **escuro**, mal dando para distinguir o que havia nos aposentos e corredores. O **cheiro de fezes e urina**, que ainda permanecia no ar, alternava-se com o de **enxofre**. Ruídos, como o de **garras raspando as paredes, rosnado de cães, grunhidos de feras, o grasnar de corvos**, mesclavam-se à voz do vento.” (*ADV*, grifo nosso, p. 59)

¹⁰ É próprio de *ADP*, como nas obras de José Saramago a partir de *Memorial do Convento*, o fato de não haver parágrafo e travessão indicando diálogos ou ainda delimitando interpolações do narrador. Essa e outras questões de estilística, como o que Hutcheon (1998) nomeia de *deslocamentos da narrativa* (ora a estória é contada por um narrador em 1ª pessoa, ora em 2ª, causando *interferência*), também fazem parte do escopo da pesquisa.

Bakhtin, que conceitualmente concebe a paródia como uma das variedades constantes no interior do que chama de *discurso orientado para o discurso do outro* ou *bifocal*, isto é, quando

A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. [...] aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em posição hostil. (1981, p. 221-222)

Um dos principais exegetas da produção científica desse filósofo da linguagem, Julia Kristeva ratifica a noção bakhtiniana de paródia, precisando que nesta “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” E completa: “[...] o autor [Bakhtin] introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem.” (1969, p. 72).

Kristeva explicita também que o teórico indica o romance moderno como *polifônico* porque *carnavalesco*, ou seja, elaborado com a presença de elementos de inversão – o riso, o grotesco, o orgiástico, o místico – no qual a lógica poética teria condições de tornar-se plena, pois “[...] ele [o carnaval] transgride as regras do código lingüístico, assim como as da moral social, adotando uma lógica de sonho.” (1969, p. 69).

Todo esse mencionado e rico aporte conceitual – ressalte-se, aqui explanado de modo breve, pela natureza da socialização de uma projeto de pesquisa em curso, conforme a proposta do I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC – parece deveras adequado no que abrange uma pesquisa acadêmica em *stricto sensu*, para ser ainda mais preciso, sobre uma obra na qual, conforme Campos,

A narrativa usa a sátira e o encantamento do riso para criticar as normas sancionadas pela sociedade, instaurar o insólito, o bizarro, o anormal. A comicidade da obra relembra o riso carnavalesco da Idade Média e Renascimento, rejeitando autoritarismos e poses e investido na irreverência e amoralidade. (2002, p. 20)

Dentro disso, abordando a produção literária que Campos classifica, além do acima transcrito, como “parodial às últimas conseqüências” e de “trama anárquica e de humor rabelaisiano” (2002, p. 20), a pesquisa aspira aprofundar tal discussão em sustentação teórica qualitativa, por assim dizer. A tal ponto, cite-se, *exempli gratia*, a tese de doutoramento de Bakhtin, intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. É digno de nota a particularidade de que Rabelais, dentre outras coisas, criticava o sistema educacional de sua época por força da escrita (PAZ, 2010), o que *ADP* parece também fazer a seu tempo.

Se necessário mais um recorte de *ADP* para elucidação da abundância da narrativa gomeana ainda não de todo explorada por meio da pesquisa que pretende resultar em uma dissertação acadêmica, mencione-se outro dos criativos elementos paródicos existentes naquele livro, mais precisamente, aludindo outra vez ao início do inferno de Dante Alighieri.¹¹ Dentro de uma espécie de humor escatológico, Gomes confere à urbe figuras, ainda que módicas, dignas de uma inferneira iniciática: “Sempre andando em direção à cidade, a meio caminho tiveram de entrar em **uma selva escura**. Era um parque onde velhos barrigudos faziam cooper,

¹¹ “Da nossa vida em meio da jornada/Achei-me numa selva tenebrosa” (ALIGHIERI, 1970, p. 05 - Canto I, verso 1).

namorados copulavam à beira de um lago e vagabundos dormiam nos bancos de concretos.” (ADP, p. 136, grifo nosso)

Nessa paródia pós-moderna, a carnavalesação – no excerto abaixo, presente sobretudo no diabólico pícaro, transvestido de corporeidade carnal e com poderes sobrenaturais –, tão a gosto da imagética medieval, é realizada como sátira contemporânea a uma crença, se ainda presente, contendo não menos indícios de regressividade:

Mal Diogo Cão e Astarot [segundo o romance, o **diabo da guarda** do protagonista] saíram do colégio, a primeira providência que o demônio tomou foi a de metamorfosear-se num moço loiro. Quando o jovem lhe perguntou por que fazia aquilo, ele explicou: e você acha que eu iria passear por aí fantasiado de capeta? [...] Repentinamente, foram abordados por um trombadão que os ameaçou com um estilete. Vendo que não tinham nada de valor, forçou-os a ir atrás de uma grande moita, onde tentou sodomizá-los. Astarot ficou tão aterrorizado que voltou atrás em sua metamorfose; como resultado, conseguiu que o trombadão se escafedesse, assustado com os cornos e as presas do demônio. (ADP, p. 136-137)

Frente ao exposto, registre-se também que a pesquisa não aborda o discurso parodístico como fenômeno destrutivo no sentido negativo último. A posição tomada vai ao encontro do que sustenta Hutcheon: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (1998, p. 165). Aliás, na leitura de Kristeva, Bakhtin concebe “[...] um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra estrutura*.” (1969, p. 62, destaque do autor).

Assim sendo, acrescenta-se que também será válida a leitura investigativa de outros livros de Álvaro Cardoso Gomes de mesma maneira relacionadas a clássicos da literatura, como *Auto do busão do inferno* (em relação ao *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente) e *Memórias de um jovem padre* (em conexão com *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós). Isso averiguando a aplicabilidade, em Gomes, da afirmação de Todorov quando este declara que “Os diferentes textos de um autor aparecem como variações uns dos outros, eles se comentam e se esclarecem mutuamente” (2003, p. 330).

Enfim atualmente trabalha-se para aplicar o estudo sob o referencial teórico e o método aqui descrito visando, ao final da pesquisa, ter embasamento teórico suficiente para estabelecer assertivas com a esperada maturidade crítica no assunto em voga e propriedade científica típica ou digna da academia.

Sobre os objetivos

Evidentemente toda pesquisa acadêmica logra alcançar alguns propósitos. São os buscados no contexto abordado nas seções acima:

- A partir da obra analisada em nível de mestrado acadêmico, aclarar a possível dialogicidade entre a literatura e a teologia.
- Proceder uma leitura crítica e filosófica de um romance que *a priori* serve à inversão pelo riso.
- Identificar como algumas milenares questões simbólicas, diabólicas e angelológicas permanecem retratadas em *ADP* enquanto produção literária ocidental contemporânea.

- Evidenciar a sensível influência que clássicos da literatura universal como *A divina comédia* seguem tendo sobre produções literárias atuais como *ADP*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1970. v. 1. (Clássicos Jackson, v. 5-6).
- _____. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années, de Julien Green*. Baurú, SP: EDUSC, 2001.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BLANK, Renold J. *Qual é nosso destino final? 2. ed.* São Paulo: Paulus, 2007.
- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Prefácio. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A divina paródia: ou a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças*. São Paulo: Globo, 2002, p. 19-23.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A divina paródia: ou a vida e as grandes aventuras do herói bastardo Diogo Cão pelos quatro cantos do mundo e do que lhe sucedeu nessas andanças*. São Paulo: Globo, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

IMBACH, Ruedi; MASPOLI, Silvia. Dante. In: LACOSTE, Jean-Yves. (Dir.). *Dicionário crítico de teologia*. Trad. Paulo Meneses et al. São Paulo: Ed. Loyola; Ed. Paulinas, 2004.

KRISHNA, Senhor. *Bhagavad Gita: a sublime canção*. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2000, il.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969. (Debates).

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Trad. Paulo Astor Soethe et ali. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

NERY, Antonio Augusto. O espaço ficcional como desenvolvimento do pensamento teológico. *Revista de divulgação cultural da FURB*. Blumenau, n. 86, ano 27, p. 84-93, maio/ago. 2005.

ORLANDO, Francesco. Estatuto do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1 (A cultura do romance), p. 245-281.

PAZ, Peterson de. *O humanismo na educação*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/35533/1/O-HUMANISMO-NA-EDUCACAO/pagina1.html>>. Acesso em: 16 nov. 2010.

TODOROV, Tzevan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Mesa 07

LITERATURA, DISCURSO E
HIPERTEXTUALIDADE

DESFAR MAIS QUE BORDAR: O PERCURSO DE TRANSGRESSÃO DE YARINA¹

Resumo

É no contexto do pós-modernismo, que a narrativa *Yuxin* (2009), de Ana Miranda é tecida, porém, ambientada no ano de 1919, nas densas matas do Acre. Como se bordasse a voz mítica da índia-narradora alinhavada à voz da natureza, dos animais, da chuva, do vento, dos *yuxins*, da floresta, de seus ruídos e silêncios, a linguagem é tecida transformando a existência em função poética. Tal como na *Odisseia* de Homero, Yarina borda na espera de seu companheiro, mas é ela que se desfia em fluxos de narrativa. Nesse sentido, pode-se dizer que essa é uma viagem por um mundo, ainda, desconhecido na representação do índio na literatura brasileira.

Palavras-chave: pós-modernismo; linguagem; transgressão.

Abstract

It's in the context of postmodernism that Ana Miranda's narrative, *Yuxin* (2009), is woven. However, it is formed with the atmosphere of year 1919, in the dense south american forests of Acre. Embroiding the Indian mythical voice with the voice of nature itself (animals, rain, wind, yuxins, the forest and its sounds and silences), the language is woven such way that transforms the existence in pure poetic function. Like Penelope in Homer's *Odyssey*, Yarina also embroids in a continuously waiting for her companion, but here it's she that unweaves herself on flows of narrative. That way, we can say this is a still unknown journey through the world of Indians representation in brazilian literature.

Keywords: postmodernism; language; transgression.

¹ Gabriela Cristina Carvalho - Mestranda em Literatura (UFSC) na área de concentração Literatura Brasileira, bolsista do CNPQ, com o projeto de dissertação intitulado *Traços do pós-modernismo na ressignificação do passado em Yuxin*, vinculado à linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas.

*Que mal porém tem eu me afastar da lógica?
Estou lidando com a matéria-prima. Estou
atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil
querer me classificar: eu simplesmente
escapulo não deixando, gênero não me pega
mais. Estou em um estado muito novo e
verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e
pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou
escrevê-lo.
Clarice Lispector*

No tempo da mãe da mãe da mãe da mãe

A narrativa *Yuxin* (2009), de Ana Miranda, que se constitui no *corpus* desta pesquisa de mestrado, desdobra-se entre uma tradição literária indigenista assim como se projeta em uma perspectiva contemporânea referente a essa tradição. Esse trabalho, ainda em fase inicial de pesquisa, centraliza sua proposta de abordagem na maneira como foi construída nessa narrativa a voz feminina de uma índia brasileira e como os aspectos do pós-modernismo dialogam com o passado, atribuindo-lhe novos significados.

Yuxin é um romance, publicado em 2009, mas ambientado em 1919, nas densas matas do Acre. Nessa narrativa, que é rodeada de lirismo, poesia e estranhamentos, que provocam e evocam a musicalidade do texto, com onomatopeias ritmadas em ecos e ressonâncias nos fluxos de consciência da narradora, conhecemos a índia Yarina. É ela quem nos leva ao mundo de sua memória, habitado pelas lembranças, pelos mitos, pelos *yuxins*² que

²Ana Miranda explica a palavra *yuxin* em nota ao fim do romance (MIRANDA, 2009, p.338), segundo interpretação de Eliane Camargo, como sendo palavra de sentidos muito complexos e que é traduzida pelos Kaxinawa como alma, devido ao contato com a população regional, que normalmente é cristã, fazendo uma transferência de seu conceito sem exprimir de fato sua essência. Elsjé Maria Lagrou dedica uma análise ao

assombram os vivos. Ela borda na espera do marido, borda e traz à memória suas vivências, borda e viaja para dentro de si, se desfiando lentamente, como viagem onírica, que é a imagem em palavra, da qual sai transformada.

A noção do “eu” indígena, aqui representada, é de harmonia com o mundo que os cerca, por isso a linguagem também se funde com os elementos de seu mundo, a linguagem é aberta e trespassada pelos ruídos e vozes “bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu... aprendi o bordado kene em dia de lua nova... bordar... bordar... achei aquele couro de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado kene” (MIRANDA, 2009, p.17). Como se bordasse a voz mítica da índia-narradora alinhavada à voz da natureza, dos animais, da chuva, do vento, dos *yuxins*, da floresta, de seus ruídos e silêncios, a linguagem é tecida e permeada de sonoridade.

Nesse sentido, pode-se dizer que é uma viagem por um mundo, ainda, desconhecido na representação do índio na literatura brasileira, conforme argumenta Luzia A. O. Santos (2009), em seu livro *O percurso da indianidade na literatura brasileira*, no qual ela analisa a representação do indígena na formação do sistema literário brasileiro e as estratégias articuladas para representar o nativo ante o seu alterno:

conceito da palavra *yuxin* em seu artigo “O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?” esclarecendo que o conceito para tal palavra não encontra plena expressão nas palavras alma, fantasma ou espírito, mas que também o corpo “acordado e saudável está com todos os seus *yuxin* presentes” assim como, também, pode se referir a “seres desenraizados, sem lugar de moradia fixa, sem relações que constituam sua pessoa e seu corpo” e, em outra acepção pode se entender por *yuxin* uma “‘energia difusa’ que permeia todos os seres vivos, sendo responsável pela possibilidade de transformação de um ser em outro. (LAGROU, 2002, p.56).

A negação dos valores fundamentais, envolvidos nessa relação, causa efeitos incalculáveis no que diz respeito aos estereótipos formados a partir das ações tradicionais que as etnias sempre tiveram como certas e das sanções que recaíram sobre elas como reprováveis. Entre a fronteira extrativista, pastoril ou agrícola e o convívio com as etnias construiu-se uma muralha de preconceitos, tingida de um repertório de alusões aos índios, descritos como bichos mais que como seres humanos, traiçoeiros, preguiçosos, violentos, infantis, dentre outros adjetivos que passaram a ser utilizados diante de qualquer procedimento discrepante do habitual por qualquer nativo. A imagem tecida na atitude indigenista, de visada crítica, projetada, com mais intensidade, o índio como um não índio, desagregado da herança étnica pela assimilação na comunidade nacional, que não ocorre de fato, por ter os alicerces postos na força de trabalho, enquanto o modo de viver e ser dos nativos não são valorizados, desviando sua atenção à prática de resistência ante os que o escravizam de forma pessoal. (SANTOS, 2009, p. 432)

Conforme observou Santos (2009), a representação indígena em textos de Mário de Andrade, Bopp e Guimarães Rosa, dentre outros, são os que, de maneira mais acentuada, “engendram, a temática do retorno às origens (...) ao desatar os nós em que o índio está preso entre o espaço de um ser aculturado e o da permanência como índio tribal.” (SANTOS, 2009, p. 433) Assim, também, em *Yuxin*, a realidade representada apreende e transubstancia o que a realidade histórica impõe, ouve-se a fala, como que o resgate de um silêncio ainda não totalmente preenchido, de vozes caladas no decorrer de nossa história. Diferente dos textos que “arquitetam a trágica experiência brasileira de compelir o índio a abandonar os costumes tribais, suas crenças, interferindo no aspecto funcional dos

elementos culturais, sua organização interna e sua interdependência” (SANTOS, 2009, p. 431) nessa narrativa a cultura é vista como prática social, mostrando como o modo de viver, ali representado, é construído.

É possível que seja feito um paralelo entre *Yuxin* e a *Odisseia* de Homero, Yarina seria a Penélope³ da floresta na espera de seu Ulisses, que é Xumani, seu companheiro. Mas em determinado momento a narrativa rompe esse paralelo e é Yarina quem cumpre o papel de quem vai de encontro ao desconhecido, ao encontro de si mesma. Como na metáfora do bordado em que avesso e direito se confundem, passado e presente dissolvem seus limites. O tempo da narrativa é um tempo onírico, de idas e vindas que se misturam, no contexto da extração da borracha, de guerras entre tribos, com os peruanos e do contato com os brasileiros. Yarina, vivenciando essas experiências, parece bordar suas memórias e se desfilar, mergulhando em dimensões e preocupações existenciais.

Eu deitava, eu dormia, eu sonhava, eu sonhava mais elas... eu passeava longe... sonhava com elas, sonhava sobre elas, dormia deitada nelas... elas me sonhavam, eu sonhava por elas, sonhava... Madia.... Madiadan... minha alma as levavam... minha alma passeou muito longe, minha alma... dormi deitada mais elas, minha alma largou meu corpo, saiu, minha alma passeou, andou, minha alma passeou sozinha, a alma de minha gente apareceu, passeie em suas casas... minha alma passeou, entrei nas casas das almas de nossa gente, as almas me agradaram, minha alma... bordar... inu tae txede bedu, a pata da onça e aqui olho de periquito

³ A personagem Penélope ludibriava seus pretendentes dando-lhes esperança de que estava certa da morte de seu esposo Ulisses, já que ele demorava em seu regresso, e que se casaria com um deles assim que terminasse de tecer um véu, porém, enquanto à luz do dia ocupava-se em tecê-lo, à noite ela o desfazia.

pequeninho, o olho de periquito, inu tae txede bedu... (MIRANDA, 2009, p.329)

Dentre as possibilidades de trabalho, a pesquisa aponta, também, para a intensa musicalidade da obra que imprime ritmo à voz da narradora, pelo registro gráfico dos sons da natureza, criando assonâncias e aliteraões, incorporando sons do ambiente, ao invés de neutraliza-los: “minha avó ensinou as cantigas, *aregrate mariasonte, mariasonte bonitito*... ela sabia essas cantigas, a avó da avó sabia, a avó da avó da avó, minha mãe sabe... *bonitito bonitito yare*... titiri titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu, hutu...” (MIRANDA, 2009, p.17). Essa perspectiva ainda será mais aprofundada em pesquisa, mas já é possível fazer algumas observações.

O apelo para a audição é o mesmo que a narradora de Clarice Lispector faz em *Água Viva*, “não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p.10). É com o corpo e pelo corpo que somos convidados a perceber a narrativa e pulsar em estreita intimidade a ela, como propõe José Miguel Wisnik (1999), ao desmontar o som em seus elementos constitutivos, aproximando a música e o corpo, a pulsação musical e a pulsação sanguínea, a respiração. Corpo e música estariam relacionados, o som e o pulso. A musicalidade para Wisnik, seria também, “metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de outra forma (...) o ritmo está na base de todas as percepções”(WISNIK, 1999, p.29). Esse universo vibratório a que Wisnik se referencia pode ser percebido durante toda a narrativa de *Yuxin*:

assim aprendi kene, chamando a força do bawe, a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri

titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu, hutu...
será se ele matou Siriane de ciúmes? ela viu as
almas? ela saía sozinha? titiri titiri titiri titiri
we... bre bre bre bre... foi no tempo da mãe da
mãe da mãe da mãe... Xumani vai me matar?
por ciúme dos pretendentes espíritos, para que
fui ao brejo? mas eu estava com tanta fome...
bordar bordar... tem espinho de planta, tem
algodoeiro, tem flor de algodoeiro, um para ali,
um para acolá, cada um de um lado, assim,
puxa, acocha o ponto, todo tipo de bordado
kreõ kreõ kreõ kreõ... o que mais? tem as
borboletas deitadas de asas abertas, assim, aqui
asa de borboleta, aquele bordado ali é borboleta
deitada... (MIRANDA, 2009, p.17-18)

Também se pode entender a musicalidade presente em *Yuxin* de acordo com a referência que faz Acácio Piedade (2011), em artigo no qual gera uma discussão acerca de hibridismo e musicalidade, entendendo que a memória musical-cultural é aquela compartilhada e constituída por um conjunto imbricado dos elementos musicais e significações associadas, “desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical” (PIEADADE, 2011, p. 104): “vi uma luz, minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro... tecendo e cantando em dia de lua nova” (MIRANDA, 2009, p.17)

O fluxo do tempo se interliga ao fluxo da narração de Yarina, criando atmosferas carregadas com a angústia da espera, com incertezas, com o que se move, com que para, com o que se transforma. O movimento é rítmico e acentua idiosincrasias de Yarina, sob influência da transitoriedade e fugacidade dos movimentos orquestrados em uma paisagem que se dissolve.

A chuva vai e volta, nada de Xumani, o vento
volta e vai, nada de Xumani, a folha cai, nasce
de novo, nasce flor, a flor depois vira fruto, o

fruto cai, a semente gera outro pau, nada de Xumani, a noite vai e volta, volta o dia e vai embora, o sol derrama luz de cuia em cuia, levanta, a lua sobe, derrama luz, a estrela roda, nada de Xumani, o vaga-lume pisca, sobe das folhas secas e desaparece, a luzir, desaparece, a luzir, desaparece, Xumani nadim, a mata esquenta, esfria, seca e molha, chove e deixa de chover, venta e para de ventar, nada de Xumani voltar, tudo de cor diferente, o azul, o cinza, a noite, o escuro, a claridade (...) só eu aqui parada, esperando (...) (MIRANDA, 2009, p.101)

Para reconstruir esse ambiente, pela linguagem, Ana Miranda deu voz a uma mulher. É pela percepção feminina que entramos nesse universo ficcional que atinge o leitor pelo sensorial, a narrativa se desenvolve em primeira pessoa, com fluxos de consciência ritmados pelo “pensar de uma índia”, que difere do pensar em língua “lusobrasileira”, o que também faz de *Yuxin* uma narrativa que vem na contramão dos estereótipos indígenas representados na literatura brasileira, já que a ordem simbólica mostra a mulher como transgressora. Yarina é transgressora das regras de sua própria tribo quando mexe nas flechas de Xumani, o marido, e também quando se afasta da aldeia para os lados de lugares perigosos, onde vivem os *yuxins*, almas ou espíritos da floresta, essa transgressão é o que a transforma e a faz ir em busca de si mesma. A transgressão, aqui ressaltada, ocorre pela linguagem, é pelo efeito da linguagem que a realidade construída é ressignificada.

Transgressão e ressignificação: do universal ao singular

Como toda produção, escrita ou não, é circunstancial, não há como dissociá-la de seu momento histórico, já que a arte não é alheia a transformações sociais, e mesmo fazendo referência a um tempo

passado, carrega marcas de seu tempo. Na produção artística contemporânea, tem-se a consciência de que ficção e história são discursos que atuam como sistemas de significação, por isso é possível transfigurar o passado em presente.

O que marca a narrativa contemporânea sobre o tempo é a preocupação com a distribuição das informações que dispomos sobre o passado. É a contextualização dos vestígios que em si mesmos possuíam sentido. A ironia é um traço nas leituras sempre provisórias do passado. A consciência semiótica de que todos os signos mudam de significação ao longo do tempo impede a nostalgia e leva ao novo historicismo, que pensa sempre na escrita da história e da arte como ideologias reconhecendo o processo de enunciação, ao contrário do que ocorria com a historiografia ou a ficção realista. (VILLAÇA, 1996, p.171)

Destaco, aqui, a sustentação teórica que diz respeito à condição circunstancial, ao momento histórico em que ocorre essa enunciação de *Yuxin*, entendendo que ele se insere nas tendências da pós-modernidade filosófica e do pós-modernismo artístico, à medida que é possível perceber uma poética intertextual que tende a desestabilizar discursos totalizadores buscando reconstituir o sujeito, disseminado em singularidades, particularidades e contextualizações.

Porém, Terry Eagleton, em seu livro *As ilusões do pós-modernismo*, entende o pós-modernismo como “um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’” (EAGLETON, 1998, p.vii), não compartilhando de uma visão afirmativa da condição pós-moderna.

Um dos pioneiros, em 1979, a fazer uso do termo pós-modernidade, foi o francês François Lyotard que a explica a partir do discurso literário, indicando esse momento como o fim das metanarrativas, ou seja, do declínio das grandes narrativas argumentando que a pós-modernidade se caracterizaria pela perda de legitimidade e poder por parte das grandes narrativas emancipatórias do Iluminismo, assim, seriam substituídas as grandes narrativas por outras de menor alcance e mais locais.

Para Lyotard, a condição pós-moderna se resumiria a um ceticismo ou descrença progressiva do sujeito contemporâneo na validade das metanarrativas e dos cânones tradicionais, já que o artista ou escritor estaria agora na posição de um ser inquieto, encontrando sempre maneiras de mudar as regras de composição de seus textos, jogando com as mais diferentes representações da realidade, através da transgressão da linguagem. Não tendo que obedecer a regras fixas, a literatura trabalharia estimulando a língua pelo simples prazer de jogar fora das regras. “Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo, (...) a invenção contínua de construções novas, de palavras novas e de sentidos, que no nível da palavra é o que faz evoluir a língua.” (LYOTARD, 2004, p.17)

Proença Filho (1988, p.35), também, afirma que nas décadas recentes vem acontecendo a “liberação do impulso do desejo, para a valorização da paixão e do prazer” como solução para o impasse que vive o homem contemporâneo que “parece ter assumido a passividade do conformismo, a busca nostálgica do passado e a ilusória assunção dos signos ideologizados”.

Ganha destaque, assim, a prevalência do impulso e da espontaneidade sobre a razão, traço que, pouco a pouco, veio assumindo amplas dimensões. Ao fundo, a presença do pensamento de filósofos como Nietzsche e Heidegger, base, de certa forma, das posições da chamada corrente pós-estruturalista na

filosofia francesa entre cujos adeptos se encontram Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 35)

A visão idealizada e estática da verdade sofre rejeição pela pós-modernidade, ao invés disso, a pós-modernidade sustenta uma noção de verdade dinâmica, mutante, e condicionada por tempo, espaço e perspectiva, a marca desse tempo seria a efemeridade, a diversidade e a relatividade do conhecimento, de crenças e de valores humanos. Assim, surge o comprometimento com modos de pensar e representar que enfatizam fragmentações, descontinuidades e aspectos que não se pode medir de um dado objeto, favorecendo análises que realçam a montagem no lugar da perspectiva e a intertextualidade no lugar da referencialidade e o parcial no lugar do total, do abrangente. “Na literatura contemporânea isso se dá, sobretudo, com o aproveitamento intencional de obras do passado. Insere-se nesse procedimento a mistura de estilos presente também na arte literária dos últimos decênios.” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 39)

Por isso, as análises críticas de intelectuais pós-modernos são de grande liberdade de significação em relação aos seus objetos de estudo, mostrando preferência pelo jogo, pela mudança, pelo complexo, pelo contraditório e pela ambiguidade, negando teorizações anteriores ou uma realidade estereotipada desenvolvida pelo senso comum. As contradições pós-modernas, o efêmero, o paradoxal se fazem presentes na narrativa, pois a esse “universo multifragmentado do mundo contemporâneo, corresponde também, em certa medida, uma literatura em que se presentifica mais fortemente o fragmentarismo textual” (PROENÇA FILHO, 1988, p.43)

Já para a teórica Linda Hutcheon, a característica principal do pós-modernismo na ficção é a “metaficção historiográfica”.

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (...) ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. (HUTCHEON, 1991 p. 22)

Se formos entender a manifestação pós-modernista como sinônimo de liberdade estilística e de hibridismos formais, em que se potencializa o significante ao negar o significado a que esteve tradicionalmente vinculado e a recuperação de significados com significantes diversos, pode-se perceber esses mecanismos sendo utilizados como recursos de linguagem na construção de *Yuxin*.

Na contemporaneidade, é pela metaficção historiográfica que o romance problematiza fundamentalmente as fronteiras entre o discurso histórico e ficcional, dissolvendo esses limites e atribuindo novos arranjos aos discursos históricos, reavaliando seus lugares de enunciação, produzindo estratégias de manipulação do tempo e desestabilizando a concepção de um ponto de vista único da história, “ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159)

Em *Yuxin*, a transformação de acontecimentos de outrora em fatos históricos presentes, não se caracteriza como uma simples valorização do passado ou por referências discursivas ou estéticas ao período histórico em que a narrativa acontece, mas uma revisitação transgressora de discursos, desorganizando verdades por meio de uma exposição parcial que parte de um lugar do sujeito enunciador,

abrindo-se a questionamentos formais e semânticos, que proporcionam o hibridismo do gênero, repudiando qualquer ideia de totalidade, diluindo os limites entre o vivenciável e o dizível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 1998.

HOMERO. *Odisseia*. Introdução e notas de Méderic Dufour e Jean Raison; tradução de Antônio Pinto de Carvalho; São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1991.

LAGROU, Elsjé Maria. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Abr. 2002. Disponível

em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14/08/2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2004.

MIRANDA, Ana. *Yuxin: alma*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. 7ª reimpressão (2009) São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Mesa 08

LITERATURA E CRÍTICA BRASILEIRA

ASPECTOS DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO EM MEU TIO O IAUARETÊ¹

Resumo

Ao abandonar sua roupa humana e definir-se como animal, o onceiro do conto *Meu Tio O Iauaretê*, de João Guimarães Rosa, não mata mais onças, mas humanos. Um processo que se realiza na linguagem, pois é pela língua que ele pode ser onça, é na *oncização* e na tupinização de sua fala (e consequentemente do texto) que ele se torna 'bicho do mato'. A partir da sua linguagem, ele pode ver a si mesmo e ao outro de outra perspectiva, da perspectiva do animal. O conto de Rosa rasga a história para revelar as vozes selvagens que a literatura é capaz de abrigar, único lugar possível para que essas vozes sejam retomadas, recompondo, dessa maneira, uma cosmogonia que compreende hibridismo, alteridade, ficção e história. A literatura que abre-se a essas vozes faz mais que oferecer sua vida e suas histórias, ela oferece seus olhos para que vejamos o mundo com a alma do animal.

Palavras-chave: onça, índio, perspectivismo, literatura.

Abstract

When leaving his human clothing and defining himself as an animal, the jaguar hunter of the tale *Meu Tio o Iauaretê*, by João Guimarães Rosa doesn't kill jaguars anymore, but humans. A process that happens in the language, because it's through the language that he can become a jaguar. For this reason, he can look at himself and at the other from a different perspective, from the animal one. This tale rips the History to reveal the wild voices that literature is able to hold, the only possible place for these voices to be recaptured, reassembling, though, a cosmogony which comprehends hybridism, alterity, fiction and history. The literature, which opens itself to theses voices, not only offer its life and its histories, it goes further and give its eyes for us to see the world with the soul of an animal.

Keywords: jaguar, indian, perspectivism, literature

¹ Ana Paula Pizzi (Mestrado em Literatura). Projeto de dissertação: *Oncisando a linguagem: poder e devir em Meu Tio O Iauaretê*. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade.

Esta dissertação de mestrado parte de uma visão cosmológica do conto *Meu Tio o Iauaretê* de João Guimarães Rosa, a partir da teoria do perspectivismo indígena. O conto, que foi publicado em revista e mais tarde em livro, é um trabalho de escritura minuciosa dotado de uma experiência aberta de contestação, transgressão e desvio, uma espécie de questionamento da própria condição da literatura como metamorfose. A fortuna crítica de *Meu Tio o Iauaretê* é composta por análises baseadas em temas como morte, linguagem, antropofagia, voz, mitologia grega, entre outros. Dentre alguns textos expressivos que podem ser citados a respeito do conto, encontram-se Haroldo de Campos, Walnice Galvão, Edna Calobrezi, e Ettore Finazzi-Agrò.

O que se propõe nesta dissertação, entretanto, é um olhar mais cosmológico e menos ocidental do conto, ao tratar de um tema essencial da cultura ameríndia: o animal. Este tema será abordado de uma perspectiva que não convém ajustar valores nem comparações: o animal abandona o papel de figurante e ignora a personalidade humanizada, para contar sua própria história, a qual, convenhamos, não poderia ser em português. Guimarães Rosa publica o conto *Meu Tio o Iauaretê* pela primeira vez no 25º número da Revista *Senhor*² em 1961, seis anos depois do lançamento de seu livro de maior prestígio, *Grande Sertão: Veredas*³. Muito embora, *Meu Tio o Iauaretê* tenha sido escrito antes de *GS:V*. Anos mais tarde, em 1969, esse conto foi publicado postumamente no livro *Estas Estórias*, juntamente com mais outros textos em que o autor desvenda o sertão mineiro⁴. O texto, que é o objeto desta pesquisa, chama a atenção

² Revista influente produzida entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 no Brasil, sob a edição de Nahum Sirotsky

³ Apesar de *Meu Tio o Iauaretê* ter sido publicado após *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa afirmou que o conto é anterior e que foi uma espécie de preparação para a grande epopéia rosiana.

⁴ Muito importante ressaltar que o sertão rosiano não é o mesmo sertão nordestino de, por exemplo, Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, mas sim

pela mescla de idiomas e pelas infundáveis possibilidades de interpretação. O enredo em si é simples: um viajante passa uma noite na cabana de um índio que foi contratado pelo proprietário da terra – nos confins do sertão – para matar as onças que viviam no local. Ele conta várias histórias que aconteceram na região, na sua maioria sobre as mortes das pessoas que viviam ali. Conforme o índio vai se embriagando nas histórias e na cachaça oferecida pelo viajante juntamente com fumo, a sua fala vai ficando mais tupinizada e animalizada, ele deseja que seu visitante adormeça para poder matá-lo, mas é o visitante que acaba por matar o índio com um tiro. O branco encontra, no início, um índio em sua tenda, mas ao final da conversa ele já está na presença de uma onça, a qual se prepara para dar o bote no seu inimigo.

Daí pensar o conto como uma metamorfose, uma incisão na história feita pelo rebelde, pelo animal que faz ecoar um vazio cheio de vozes e pegadas na literatura brasileira. As vozes que pretendem ecoar neste trabalho são menos as do português, como muito já se tem escrito, que as da onça, do animal em si que rasga o papel da Revista para rugir sua existência diante de requintados senhores leitores, que são os leitores da Revista *Senhor*, em 1961, numa época em que o país se formava com o processo de industrialização. Rosa conseguiu não só escrever um conto que respeitasse o ponto de vista da onça, mas transformar o próprio texto em uma, conferindo uma nova atenção a esse animal, mostrando-o como protagonista de um

um sertão escassamente abordado pela literatura, que é o de Minas Gerais, conhecido como *campos gerais*, com boas pastagens e uma grande quantidade de rios que o atravessa. Características controversas ao se tratar de um lugar chamado *sertão*, mas que se deve atentar para seu significado simbólico, como de uma lugar imenso e que possui uma série de perigos, como nos fala Walnice Nogueira Galvão, “um espaço amplo e perigoso, cheio de percalços e armadilhas, verdadeiro labirinto existencial, mas que admite brechas levando a saídas, vias de comunicação — talvez vias de salvação”. GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica). p. 25.

monólogo, onde apenas o animal ‘fala’ e seu suposto interlocutor – um homem branco, não ganha espaço para que sua voz seja percebida.

O personagem é Macuncôzo, que juntamente com sua linguagem, vira onça ao longo da história: são interjeições em tupi e grunhidos de onça. Ele é um filho de branco com índia que, pelas habilidades de caça, foi deixado lá para *desonçar* o local, mas aos poucos ele foi se identificando com elas e não caçou mais, até se enxergar como uma. A metamorfose enfrentada pelo índio está evidenciada na mudança progressiva da sua fala, como se da ‘roupa branca e civilizada’ paterna, Macuncôzo fosse se despindo (cito um trecho do conto onde ele narra a metamorfose):

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... [...] Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. (ROSA, 2001 p. 223)

É um texto que altera o foco do pensamento ocidental que fortalecia a visão do dominante, do mais forte, do civilizado. *Meu Tio O Iauaretê* é um rasgo na história latino-americana feito pela própria onça, que rompe a História Oficial para que desse limiar saia o homem-onça. A metamorfose de Macuncôzo ocorre também na sua

personalidade, no comportamento que ele assume naquele determinado momento, que para os ameríndios representa trocar de corpo, substituir as máscaras para adquirir a potencialidade necessária. Macuncôzo já não se via como humano, mas sim como animal, desta forma, já não poderia ver seu interlocutor como amigo, era um inimigo. É uma questão retratada por Eduardo Viveiros de Castro como “um processo de pôr-se no lugar do outro” (VIVEIROS, 2002, p. 480). O perspectivismo configura-se como a capacidade de ocupar um ponto de vista. A partir da cosmologia ameríndia, entende-se que todo ser capaz de atribuir um ponto de vista é sujeito, ou seja, o sujeito só existe porque ele tem um ponto de vista. O perspectivismo não é uma forma diferente de ver o mundo, mas um mundo diferente a cada ponto de vista. Segundo Viveiros, “uma das teses do perspectivismo é que os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais (por outro lado, eles não se vêem como animais, mas como nos vemos, isto é, como humanos)” (VIVEIROS, 2002, p. 483).

Se esta é uma questão de como cada um vê a si mesmo e aos outros, o personagem de Rosa pode ter ‘vestido’, pelo menos, duas roupas distintas num mesmo conto. Pois antes matava onças em favor dos homens, depois matava homens em favor das onças. Esta mudança ocorre, e é o que esta pesquisa pretende discutir, quando Macuncôzo encontra uma onça na mata sozinho, responde aos seus grunhidos, não ataca e nem é atacado por ela. Neste momento, vemos que o personagem estava contando com um ataque da onça, sentiu medo pois se sentia humano. Todavia, a fêmea não apenas não o matou, mas ofereceu um tratamento de felino, com gestos que o reconheciam onça também. Macuncôzo não era mais *macaco de onça*, ou seja, homem, mas sim a própria onça, e um primeiro e definitivo diálogo foi aberto:

Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que é onça –
que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri

os olhos, encarei. Falei baixinho: - ‘Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...’ Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... (ROSA, 2001 p. 207-8).

O onceiro respondeu aos olhares da onça na mata, enfrentou-a, e se rendeu ao que era antes, o inimigo. Viveiros de Castro nos explica que esse é um dos fenômenos ditos como ‘sobrenaturais’ das cosmologias ameríndias: a resposta a um *outro* – não-humano – faz com que aquele automaticamente assuma o ponto de vista do outro. Meu interesse aqui é perceber que Macuncôzo, ao responder à Maria-Maria, assume o ponto de vista da onça, permitindo que ela o visse como um de sua espécie, mas também como evento relacional que encerrasse sua caçada onceira. Viveiros procura analisar o conceito de sobrenatural a partir das questões pronominais do perspectivismo, desta forma, “vê-se que, entre o *eu* reflexivo da cultura (gerador do conceito de alma ou espírito) e o *ele* impessoal da natureza (marcador da relação com a alteridade corpórea), há uma posição falante, a do *tu*” (VIVEIROS, 2002, p. 396). Este *tu*, funciona como a segunda pessoa visto como o outro sujeito, “cujo ponto de vista”, para Viveiros, “serve de eco latente ao do *eu*” (VIVEIROS, 2002, p. 396). No conto, o evento sobrenatural ocorre quando o onceiro é capturado pelo ponto de vista da onça, cosmologicamente dominante, que ocorre com o encontro entre um humano – quando este se encontra sozinho – e um ser que, de início visto como um animal ou uma pessoa, manifesta-se como um espírito. Num confronto ‘linguístico’, o onceiro se rendeu à Maria-Maria, respondeu ao seu *jaguanhenhém* e tomou sobre si o ponto de vista dela, na mesma medida que Viveiros explica a teoria de que “Quem responde a um *tu* dito por um não-humano aceita a condição de ser sua ‘segunda pessoa’, e ao assumir, por sua vez, a posição do *eu* já o fará como um não-humano” (VIVEIROS, 2002, p. 397).

Esta é a questão do perspectivismo ameríndio retratado por Viveiros, onde tudo é gente, mas nunca ao mesmo tempo, pois quando dois seres diferentes estabelecem uma relação observa-se aí uma tensão para decidir a posição de sujeito. Um combate pela defesa de seu ponto de vista, e quem perder, ou ser enganado, perde o seu mundo e aceita a proposição de realidade do outro. Daí o pensamento de Viveiros que “você não é gente, quem é gente é o outro” (VIVEIROS, 2008). A sobrenatureza é sempre um acontecimento que fica no ‘quase’, ela acontece (ou quase) – a tensão era de uma quase-morte por parte do onceiro – e transforma o mundo num quase-outro-mundo. Isso porque o personagem não completa sua metamorfose, o conto termina e ele é morto antes de se tornar efetivamente onça, um quase-evento. Trata-se de definir, como prioridade, quem é o *eu* e quem é o *tu* naquele momento, e como consequência, quem é predador e quem é presa; pois segundo Viveiros, “a forma canônica desses encontros sobrenaturais consiste, então, na intuição súbita de que o outro é humano, entenda-se, que *ele* é o humano, o que desumaniza e aliena automaticamente o interlocutor, transformando-o em presa – em animal” (VIVEIROS, 2002, p. 397).

O objetivo é de olhar o conto de Guimarães Rosa na perspectiva da onça, e por isso que a abordagem será mais extra-ocidental. Dentre os conceitos mais influentes nesta cosmologia do Iauaretê, está o conceito de *mestiço*, que é como muitos autores o consideram em suas análises, mas que ele próprio não se permite nome algum. O conceito será abordado por Silviano Santiago – como uma impossibilidade de unidade no ser, mas muito antes já era citado por Mário de Andrade – ao se referir a Aleijadinho como mistura de raças; e confrontado pela teoria de anti-mestiço de José Kelly.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica). p. 25.

KELLY, Jose Antonio. Políticas indigenistas y ‘anti-mestizaje’ indígena en Venezuela. *Antropologia em primeira mão*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC, Florianópolis, volume 118, p. 5-17, 2010.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: *Estas Estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Entrevista por Renato Sztutman e Stelio Marras. *Centopéia*. Disponível em: <<http://centopeia.net/entrevista/viveiros.php>> Acesso em: setembro de 2010.

GUIMARÃES ROSA, BOGOTÁ: “UMA HIPÓTESE IMAGINÁRIA”¹

Resumo

Em “Páramo”, um texto póstumo de Guimarães Rosa, identificam-se vários elementos constantes nas suas narrativas. Trata-se do relato de uma profunda experiência de morte e despersonalização vivida numa Bogotá hostil. Levando em conta que o autor morou nessa cidade entre os anos 1942 e 1944, que ainda haveria de testemunhar o *Bogotazo* de 1948, assim como os inúmeros paralelismos entre a obra, a história e as suas interpretações, cabe perguntar: essa experiência tem alguma relação com o desenvolvimento posterior do *corpus* rosiano? Como ler a história a partir desse *corpus* e o próprio *corpus* em relação com a história? Qual a articulação entre ficção, tradição e realidade à luz dessa leitura-necessariamente estereográfica?

Palavras-chave: Guimarães Rosa-, Literatura Latino-americana, Literatura Brasileira, Literatura Colombiana.

Resumen

En “Páramo”, texto póstumo de Guimarães Rosa, se identifican varios elementos constantes en sus narrativas. En este caso, se trata del relato de una profunda experiencia de muerte y despersonalización vivida en una Bogotá hostil. Teniendo en cuenta que el autor vivió en esa ciudad entre los años 1942 y 1944, que aún habría de testimoniar el *Bogotazo* de 1948, así como los inúmeros paralelismos entre la obra, la historia y sus interpretaciones, cabe preguntar: ¿esa experiencia tiene alguna relación con el desarrollo posterior del *corpus* rosiano? ¿Cómo leer la historia a partir de ese *corpus* y al propio *corpus* en relación con la historia? ¿Cuál es la articulación entre ficción, tradición y realidad a la luz de esa lectura, necesariamente estereográfica?

Palabras clave: Guimarães Rosa, Literatura Latinoamericana, Literatura Brasileña, Literatura Colombiana.

¹ Bairon Oswaldo Vélez Escallón. Curso: Doutorado. Projeto: *Guimarães Rosa, Bogotá: “uma hipótese imaginária”*. Linha de pesquisa: Filosofia e ciência da literatura.

Comunicação

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. // A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se à serventia. [...] seja, o leite que a vaca não prometeu. [...] A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. [...] Ergo: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. (ROSA, 1968, pp.3,12)

Essas palavras, selecionadas do primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967), podem ser lidas como a resposta de João Guimarães Rosa² a uma constrição que, muitas vezes, a crítica e a história exerceram e exercem sobre a sua produção literária, e que consiste no imperativo de identificar texto e contexto. Segundo esse imperativo a obra de Guimarães Rosa seria a mais alta representação literária do seu país, nela a nacionalidade atingiria a sua plenitude e a obra se completaria como a sua expressão³. A identidade seria, dessa maneira, um reenvio do nacional ao nacional, uma tautologia, em que o atributo repete ao sujeito histórico-social, sem restos.

Essa concepção da identidade, entretanto, não persevera muito sem expor as suas falhas. O sujeito, se pensável, não pode se configurar sem uma participação do outro, sem a

² Para se ter uma idéia das relações do autor com a crítica literária Cfr. LORENZ, 1991.

³ Cfr. BOLLE, 2004; CANDIDO, 1987, 1991, 2002; COSTA LIMA, 1991; DACANAL, 1988; NOGUEIRA, 1972; RONCARI, 2004.

intrusão de uma alteridade que não é passível de domesticações (ou naturalizações), que não está sujeita à abstração e que não cabe em nenhum enunciado de verdade. Se possível, o próprio aparece na linguagem sob o modo da indicação, isto é, da impropriedade ou do inapropriável. Isto, eu, isso, aquilo (“Ergo: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”).

A História, numa acepção vulgar, mas não por isso menos atuante na nossa tradição de pensamento, é um relato sobre as origens ou o passado que pretende representá-los efetivamente, que coloca os fatos numa sucessão homogênea que conduz a uma revelação, a uma moral da história. A estória não quer ser a história, ela é contra a História, um lampejo de sentido que ilumina profanamente o real – isto é, o real como a contingência, o irreduzível a uma linguagem-, deixando à vista que a vida não cabe inteira aí, que a anedota só toca o vivo enquanto que, como ele, está inacabada.

Conto, agora, algo que certa História não ponderou ainda, e que por isso pode ser chamado também de *Tutaméia* (que quer dizer: insignificância⁴). Em 1942, nomeado como segundo secretário da embaixada brasileira em Bogotá, Guimarães Rosa foi para essa cidade, em que morou até 1944 e à qual voltaria em 1948, no marco na IX Conferência Pan-americana. Nessa última passagem o autor presenciou o *Bogotazo*, uma das mais terríveis experiências coletivas vividas pela Colômbia -o prólogo, aliás, de anos e anos de guerra civil.

⁴ Ou, segundo as definições enumeradas em “Sobre a escova e a dúvida”, o quarto e último prefácio de *Tutaméia*: ““nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada.” (ROSA, 1967, p. 166)

Várias das histórias referidas à biografia do escritor registram essas duas passagens em trechos expressivamente curtos e pouco documentados⁵.

Entretanto, é sabido que o autor menciona a cidade e o *Bogotazo* no seu “Discurso de posse” da Academia Brasileira de Letras (ROSA, 1968, p. 82); que no relato “Histórias de Fadas” de *Ave, Palavra*, se diz que na Colômbia devem ter sido inventados, fabricados, os beija-flores (1970, p.72); que Rosa escreveu várias cartas contando às filhas, amigos e familiares as inúmeras particularidades da língua e da cultura com que se deparou durante o seu trabalho como segundo secretário da embaixada (ROSA, VG, 2008), etc. Também se sabe que ele morreu, em 68, deixando inúmeros papéis engavetados, cheios de literatura, de textos que ainda estavam sendo processados. Dentre esses textos se destaca “Páramo”, um relato inconcluso, que narra uma extrema experiência de desubjetivação, o exílio de um diplomata brasileiro perdido pelo mal de alturas numa Bogotá fria e hostil (ROSA, 1976, pp.177-198).

Uma cidade é um tecido de relações, um texto, que pode ser reescrito e reimaginado de muitas maneiras. Toda interpretação literária de uma cidade será, portanto, uma metalinguagem. Relendo esse relato, chamou-me a atenção o fato de que essa cidade que eu acredito conhecer tão bem, adotava um aspecto diferente quando recriada por Guimarães Rosa; que enquanto lia, eu me tornava um estrangeiro, novo nessa cidade que, paradoxalmente, reconhecia à perfeição. Digamos, melhor, que com “Páramo” eu comecei a

⁵ Cfr. BARBOSA, 2007; ROSA VG, 2008; PEREZ, 1991; MENEZES, 2011.

desconhecê-la, intimamente. Esse íntimo estranhamento atinge mesmo a obra de Rosa, pois é um relato atípico dentro do próprio corpus do autor, em que não abundam as temáticas urbanas, os frios andinos ou as passagens cosmopolitas de intelectuais ou diplomatas. “Páramo” narra os meses de “Soroche” (o mal de alturas) de um brasileiro em Bogotá; também uma experiência de extrema despersonalização e exílio. No meio do caminho de sua vida, esse homem se perde numa selva escura e luminosa, colonial e moderna, de adubo e cimento: “Aqui longínquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo. Não sou daqui, meu nome não é o meu [João, *Juan*?], não tenho um amor, não tenho casa” (p.179). “E sofro, aqui, morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim, faz meses” (p.190).

Com o até aqui esboçado, poderíamos voltar à palavra “alteridade”. O outro, como sabemos, é uma instância constitutiva do sujeito, diferir dos outros e de si está entre as suas possibilidades mais íntimas, sentir a ascensão de tudo aquilo que não é próprio do sujeito à base da sua mesma identidade. Eis a temática fundamental de “Páramo” que poderíamos chamar de “retorno da morte” e resumir na seguinte citação da sua primeira parte, que funciona a modo de prólogo:

[...] às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação

profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. [...] Mas o que vem depois é o renascido, um homem mais real e novo [...] (p.177)

O renascido, o homem mais real, paradoxalmente novo, intui uma secreta familiaridade, talvez um anacronismo, uma instância de ser em que ele, o protagonista e narrador, é, foi ou será, um outro nesse lugar: “Esta cidade é uma hipótese imaginária [...] Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadelo” (p.179). Esse pesadelo implica, como vemos, um estrato subterrâneo da experiência que marca profundamente todo ato, toda omissão, e que acompanha a criação e a destruição: é o outro que habita no um, a vida em seu supra-senso. Algo que leva à problemática das imagens, ao menos se lembrarmos as abordagens de teóricos como Walter Benjamin (1993), George Didi-Huberman (2006[a][b]) e Jean-Luc Nancy (2008).

A imagem pode ser definida como a percepção de um diferimento em marcha, em que as tensões entre o sonho e a vigília, entre a pureza e a impureza, o familiar e o estranho, a atração e a repulsa, entre o aparecimento e o desaparecimento, o monumento e a ruína, o móvel e o fixo, entre cultura e barbárie, afinal, adotam as feições do sintoma. Um sintoma aponta àquilo que o logocentrismo pretende banir do domínio da racionalidade, é sempre um vestígio do esquecido, que cruza pela imagem como isso que nela não pode ser apaziguado. Isso também faz com que as categorias de “objeto” e “sujeito” sejam muito problemáticas. Numa imagem há uma sorte de memória perceptiva, uma rememoração lacunar, em que aquilo

que não se manifesta na forma acompanha a própria força de conformação, essa força excêntrica que joga o corpo desejado em direção ao corpo entrevistado (Antelo, 2008) precisamente porque o desejo se recusa a ser representado. O *logos* determina causas e alveja fins, enquanto que a imagem multiplica as suas origens e ritma anacronicamente presença e ausência (Didi-Huberman, 2006[a] [b]; Benjamin, 1993). Isso quer dizer que enquanto o lógico pode ser narrado, isto é, colocado numa sucessão de ocorrências, processos e prospecções; o imaginário opera numa suspensão, no choque entre o consciente e o inconsciente e a sua duração é apenas um lampejo, o riscar de um fósforo, não descritível e não narrável.

Assim, é necessário se pensar que a alternativa a uma concepção dogmática da história está na sua compreensão enquanto imagem – algo que não cessa de produzir sentido, não pode deixar de “tocar” o seu observador, saturando-se anacronicamente da sua origem e do momento em que é observado. Em *Sobre o conceito de história*, diz Benjamin:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1993, p.224)

Imaginário, imagem - configuram uma maneira de pensar o literário e de formular questões. Por exemplo: como imaginar uma hipótese, como traçar um caminho de pesquisa que não pretenda esgotar os seus objetos em conceitos, mas

articulá-los na criação de uma imagem não homogênea, em que passado e presente não fiquem estiolados, senão que compareçam dinamicamente, como aquilo que falta no lugar adjudicado para eles pelo consenso? Como fazer do contato entre duas textualidades – a obra de Rosa e a cidade (que sempre é um texto ou uma imagem, algo cruzado de experiência)– o objeto de uma pesquisa acadêmica? Ela própria seria pesquisável, seria ela tocada pelo contato que estuda? Existe alguma relação entre a história e a estória?

As respostas possíveis são muitas e muito difíceis de explicitar em tempo tão curto. Eu, por enquanto, só posso enunciar o que segue: 1). No intervalo dos anos de Guimarães Rosa em Bogotá há um vazio, uma lacuna, que a chamada crítica rosiana desconsidera; 2). nessa fenda está instalado o meu trabalho, leio a produção literária de Guimarães Rosa e me sinto interpelado por ela a partir desse vazio; 3). acredito que os textos assinados por Rosa guardam desse contato uma memória perceptiva; 4). essa memória está toda no domínio dos sentidos, dos corpos em contato, do *corpus* criado, e tem que ser procurada nas imagens como sintoma da experiência num espaço determinado e num tempo histórico específico; 5). dado que toda experiência é uma experiência coletiva, esses sintomas, essa memória lacunar, podem ser rastreados em imagens e textos criados por outros autores que também passaram por esse espaço nesse tempo; 6). isso vincularia a obra de Guimarães Rosa com séries literárias e culturais diversas daquelas que tradicionalmente se têm adjudicado à sua gênese e desenvolvimento; 7). também autorizaria uma leitura estereográfica em que estória e história se contrariam, criticam e iluminam mutuamente, mas entre as quais não há

continuidade; 8). essas séries são complexas e não só têm a ver com a criação de imagens senão que envolvem procedimentos literários que, por sua vez, tendem a ampliar a experiência do leitor, o que quer dizer que também podem ser questionados e analisados em função de uma abertura do sujeito ao mundo – uma abertura que visa não só à sua completude enquanto sujeito, senão à experiência desse outro sem o qual o mesmo conceito de sujeito careceria de sentido.

Agora tentarei um rápido exercício de concatenação:

O protagonista de “Páramo” caminha pela cidade com um livro de poesia adquirido em Bogotá. Para o narrador esse livro é “O Livro” (sempre em caixa alta), porém se recusa a lê-lo porque receia que nesse livro há uma mensagem para ele, uma mensagem que poderia levá-lo a perder definitivamente a sua identidade na cidade estrangeira. Guimarães Rosa morreu sem completar esse relato, deixando no seu clímax um espaço vazio para citação que não chegou a preencher, uma citação desse livro, do Livro. O que quer dizer que tanto a personagem quanto o autor carregam com séries literárias que não chegam a mencionar. Se lembrarmos que o tema do conto é a experiência do outro e a morte parcial que acompanha essa experiência radical, seguida do renascimento de “um homem mais real e novo”, podemos inferir (só) qual é esse livro, não citado, de poesia.

Em 1939 Tomás Vargas Osório, publicou em Bogotá, nos *Cuadernos de Piedra y Cielo*, um livro de poesia intitulado *Regreso de la muerte*. Os fatos narrados em “Páramo” acontecem, com a certeza que me dão vários indícios (exemplo: o *tranvía*- bonde), antes de 1948, provavelmente em

um par de meses entre os anos 42 e 44, que são os anos em que Guimarães Rosa morou na cidade. Só a partir do título, *Regreso de la muerte*, notamos afinidade entre o livro de poemas é o relato, cujos temas são a morte em vida e o renascimento. Num dos poemas, intitulado “La muerte es un país verde”, se lê a seguinte estrofe:

Me parece haber habitado hace mucho tiempo
este país y esta suave pradera.
Pero ahora soy un hombre con corazón y
memoria
y me acuerdo de todo, entre nieblas, como un
desterrado
recuerda el aire de la patria
vagamente.(VARGAS OSÓRIO, 1983, p.13)

Tanto no poema do Vargas Osório quanto no relato de Rosa pulsa, ou melhor, paira, uma violência contida, tácita, que explodiria no Bogotazo de 48 e que na produção literária desses anos é comumente associada à neblina ou ao vento: são as névoas da nossa história, que impedem uma visão direta das suas raízes, que se perdem infinitamente nas suas manifestações plausíveis. Sabemos que, em *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, a neblina é um claro indício de violência, que quando ela aparece algo está sendo recalcado, esquecido, disfarçado, como Diadorim, que é a neblina de Riobaldo e que violenta profundamente a sua sexualidade em prol de uma verdade que se defende com guerra e que acaba por aniquilar os homens reais. Também o vento: “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. A neblina, o ar, pairam sobre a literatura colombiana desses anos, são imagens recorrentes na produção de poetas como Vargas Osório ou Aurelio Arturo, ou

de romancistas como Eduardo Zalamea Borda. Nas últimas estrofes de *Morada al sur*, o poema fundamental de Aurelio Arturo, publicado em 1945, se lê:

He escrito un viento, un soplo vivo
del viento entre fragancias, entre hierbas
mágicas; he narrado
el viento; sólo un poco de viento.
Noche, sombra hasta el fin, entre las secas
ramas, entre follajes, nidos rotos entre años
rebrillaban las lunas de cáscara de huevo,
las grandes lunas llenas de silencio y de
espanto. (ARTURO, 2003, p.43)

A neblina, na produção posterior a *Grande Sertao: Veredas*, ganha um nome próprio que jamais aparece definido nem se refere a uma criatura específica: *Evanira*. É uma sorte de palavra chave, de passe de mágica, que aparece geralmente referida a realidades inapreensíveis, amadas evanescentes, esquecidas e lembradas, porém desconhecidas, amores e culpas que não estão na consciência dos narradores ou personagens, mas que de repente irrompem sob essa rubrica-imagem no texto. *Evanira*: Eva (a origem) + Ira (que é um pospositivo tupi de várias procedências, a saber: de *'mbira*, red. de *'mbira* 'que tem fibra, que tem filamento'; de *'wera* 'que foi', red. de *'puera* 'que já foi'- DICIONÁRIO ELETRÓNICO HOUAISS). *Evanira*, então, é o fio da meada que se perde em direção à origem, uma origem evanescente.

De nada me lembro, no profundo passado,
estou morto, morto, morto. Durmo. Se algum
dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor,
para reparar a oportunidade perdida. Se não,
será na eternidade: todas as vidas. Mas, do

fundo do abismo, poderei ao menos soluçar, gemer uma prece, uma que diga todas as forças do meu ser, desde sempre, desde menino, em saudação e apelo: *Evanira!*... (ROSA, 1976, p.192)

Evanira, neblina, vento, algo que está atrás do visível, da consciência, e justamente impresso na sua superfície. Isso leva a outra referência da literatura colombiana em “Páramo”, agora não mais inferencial, mas específica, que descobri recentemente. Trata-se do resumo de um clássico da literatura colombiana e latino-americana, muito violento, e de cuja procedência não há registros manifestos na obra do Guimarães Rosa. Cito, primeiro, o resumo em “Páramo”:

Aqui, faz muitos anos, sabe-se que uma mulher, por misteriosa maldade, conservou uma mocinha emparedada, na escuridão, em um cubículo de sua casa, depois de mutilá-la de muitas maneiras, vagarosa e atrozmente. Davalhe, por um postigo, migalhas de comida, que previamente emporcalhava, e, para beber, um mínimo de água, poluída. Não tivera motivo algum para isso. E, contudo, quando, ao cabo de meses, descobriram aquilo, por acaso, e libertaram a vítima –**restos, apenas, do que fora uma criatura humana**, retirados da treva, de **um monturo de vermes e excrementos próprios**-, o ódio da outra aumentara, ainda. (ROSA, 1976,p.187)

O trecho é um resumo em forma de anedota da crônica intitulada “Custodia o la emparedada”, que faz parte das *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, que José María Cordovez Moure publicou antes de 1899. Cito um trecho dessa crônica,

em que estão intatos os vermes e excrementos re-narrados por Guimarães Rosa:

No bien se hubo derribado lo suficiente para observar lo que existiera en el fondo de aquella cavidad, vieron—¡qué horror!—**una momia medio envuelta en asqueroso sudario, que yacía sobre un lecho de estiércol y entre millares de gusanos blancos que pululaban por todas partes.** Lo más horrible de aquel repugnante espectáculo **era, que eso que tenía alguna forma parecida a la especie humana,** hacía débiles movimientos con las manos en actitud deprecatoria, implorando compasión y dirigiendo a todos miradas lastimosas y tiernas, con ojos apagados pero expresivos, de donde brotaban gruesas lágrimas.(CORDOVEZ MOURE, 1962, p.122)

Como essa criatura torturada, a nossa história e as suas vítimas estão atrás da construção da cidade moderna, esse muro, ou essa neblina, são a sua manifestação evidente. Não por acaso a crônica de Cordovez Moure se abre com um prólogo sobre a guerra de 1852, não por acaso a relaciona com o fato minúsculo de uma criada emparedada viva em Bogotá, não por acaso Rosa faz um resumo dessa crônica em “Páramo”, relato da cidade e sobre a cidade, em que um estrangeiro em exílio sente a sua morte parcial e renasce do fundo de um muro identitário em que o outro brilha por sua ausência. Por enquanto, grita: *Evanira!*

Gostaria de deixar claro que a minha intenção não é hipostasiar um dado anedótico em detrimento de outros, mas pensar o texto (a obra) em relação com outro texto (a cidade, a

cultura), isto é, trata-se de uma tentativa por ver a maneira em que a experiência, o que não pode ser escrito, impressiona ou comove essas escrituras, promovendo uma iluminação profana da história oficial, em que brilhe o perigo de um relato sobre as origens estabilizado no consenso. Essa iluminação, esse quase nada (a deflagração de um fósforo, apenas), por sua vez, não pode ser enunciado como uma plenitude de sentido, mas como o espaço em que todas as significações sedimentadas sobre a obra e a história sejam questionadas, abertas à “falta de base de construção de qualquer definição do subjetivo [ou da identidade], assim como à radical ausência de toda noção fundamental que possa garantir a universalidade de um valor.” (Antelo, 2006, p.14)

Por enquanto, só resta enunciar o que segue: a experiência de algo que já é um texto, uma linguagem, marca profundamente as imagens, que se fazem estória; essa estória não dá conta da experiência originária (porque ela nasce fingida, em contato com algo fundado: a cidade, Bogotá), porém configura mais experiência e se traduz em mais imagens, não só fala sobre o real, mas cria realidade. Isso quer dizer que a estória trabalha contra a história, que ela está para alertar sobre toda concepção estabelecida do real, que está carregada de imagens que são sintoma de tudo o que é recalcado na construção dos relatos explicativos que visam adjudicar o valor do literário, que o imaginário se incorpora à existência como o que garante a sua falta de acabamento, isto é, a sua sobrevivência.

Em palavras de Guimarães Rosa: “Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (1968, p.149)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raul. As imagens como força. *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul/dez. 2008.

_____. *Marcel com Maria. Duchamp em los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2006.

ARTURO, Aurelio. *Obra poética completa*. Barcelona-Madrid: ALLCA XX, 2003.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de Joao Guimaraes Rosa*. Brasília: I.G.E. Editora, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: _____ . *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. pp. 77-92.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica N°6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 294-309.

CORDOVEZ MOURE, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Madrid: Aguilar, 1962.

- COSTA LIMA, Luiz. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica N°6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 500-513.
- DACANAL, José Hildebrando. A epopéia de Riobaldo. In: _____ . *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006[a].
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006[b].
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica N°6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 62-97.
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. El vestígio del arte. In: *Las Musas*. Trad.H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fortuna crítica N°6, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização brasileira, 1991. pp. 37-46.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

_____. *Estas estórias*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VARGAS OSÓRIO, Tomás. *Regreso de la muerte*. Bogotá: Colcultura, 1983.

JOÃO GRILO: O ARLEQUIM DE SUASSUNA¹

Resumo

Personagem do Nordeste brasileiro, João Grilo ganha vida nas páginas do *Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna. Sujeito inscrito nas tradições nordestinas, ele é representante do universo popular, transgride convenções e a sua habilidade verbal e de raciocínio auxilia para que, nesta obra, o cômico confronte-se com o sério e o sagrado com o profano. Diante desses qualitativos, pretende-se rastrear os caracteres que aproximam João Grilo de Arlequim, conhecida personagem da *Commedia dell'arte*. O *corpus* observado, juntamente com o *Auto*, é a obra *Arlequim, servidor de dois amos* (1795) de Carlo Goldoni e o objetivo é perceber como o protagonista desse texto da dramaturgia italiana, mesmo distante espacial e temporalmente, possa ter relações com a composição de Suassuna.

Palavras-Chave: Comédia Popular, Arlequim, João Grilo.

Abstract

Character of Northeast Brazil, *João Grilo* comes alive in the pages of the *Auto da Compadecida* (1955) of Ariano Suassuna. Subject enrolled in Northeastern traditions, he is representative of the popular universe, transgresses conventions and his verbal skills and reasoning helps for, in this work, the comic is faced with the serious and the sacred with the profane. Given these qualitative, aims to trace the characters that close *João Grilo* to Arlequin, known character of the *Commedia dell'arte*. The observed *corpus*, together with the *Auto*, is the composition *Arlequin, Servant of Two Masters* (1795) by Carlo Goldoni and the goal is to see how the protagonist of the text of the Italian drama, even apart spatially and temporally, may have relations with the composition of Suassuna.

Keywords: Comedy, Arlequim, João Grilo.

¹ Égide Guareschi – Curso de Mestrado em Literatura (TL). Título do projeto de dissertação: *O papel das personagens Arlequim e João Grilo em Goldoni e Suassuna*. Linha de pesquisa: Literatura e Memória.

O *Auto da Compadecida* (1955) é um clássico nas artes brasileiras, tanto no teatro, quanto na literatura e no cinema. O autor, Ariano Suassuna, tem como base para o seu teatro a cultura popular nordestina: o cordel², a oralidade e a religiosidade. Além dessas características, o escritor paraibano representa em suas obras os **tipos** populares nordestinos, como e o caso do típico João Grilo, um sujeito inscrito nas características locais.

No *Auto da Compadecida* Suassuna aproxima elementos da tradição popular com a erudita, o sacro com o profano, além de vários credos religiosos que são comuns na cultura brasileira. Nessa perspectiva, João Grilo seria aquele que representa a tradição nordestina, o popular, e juntamente com as demais personagens, compõe toda a diversidade cultural manifestada no Auto suassuniano.

Diante disso, pretende-se fazer uma leitura da personagem, João Grilo, enquanto um arlequim em sua atuação no *Auto da Compadecida*. Para isso será feita, em especial, uma exposição dos dados que assim o qualificam nessa narrativa dramática e, posteriormente, a partir dessa tipificação, objetiva-se um paralelo entre João Grilo e a personagem Arlequim, da obra de Carlo Goldoni, *Arlequim, servidor de dois amos* (1795), observando as possíveis relações do livro do autor italiano com a composição de Suassuna.

Arlequim é tido como um palhaço ou um farsante, com acepções tanto inocentes quanto diabólicas, mas sempre em uma vertente cômica. Para Dario Fo (1999, p. 80) a máscara de arlequim é

² O cordel é popular no nordeste brasileiro, mas originou-se na Europa (Portugal, Espanha e França), remonta à época dos trovadores e chegou ao Brasil junto com a colonização portuguesa.

originária da união do *Zanni*³ da região de Bérghamo com personagens da tradição popular francesa. Segundo ele, encontrou-se arlequim pela primeira vez em Paris, no fim do século XVI, em um teatro de atores italianos da *Commedia dell'Arte* e completa: “é em geral tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um gato, violento como um urso enfurecido” (Idem).

Com relação à *Commedia dell'Arte*, esta foi uma forma de teatro popular improvisado, ou *Commedia all'Improviso*, que se desenvolveu na Europa entre os séculos XV e XVIII. Nesse tipo de comédia era comum o uso de máscaras, porém, elas não eram usadas por todos. Elas cabiam ao núcleo cômico, geralmente, formado por criados, os *Zanni*, os quais eram os responsáveis pelos acontecimentos e por representarem pessoas simples com suas intrigas, seus dialetos, seus caracteres populares acabaram tipificando-as e estereotipando-as. Foi a *Commedia dell'Arte* que popularizou muitos **tipos**, como o arlequim, por exemplo, o qual aparece em outras ocasiões desde a sua origem. Ele já foi eleito como protagonista de inúmeras histórias, Goldoni e Suassuna são apenas um exemplo dessa trajetória, tomados como *corpus* deste trabalho.

Além da faceta primitiva, Dario Fo (Idem) também considera que a palavra arlequim vem do período medieval e referia-se a um demônio, o mesmo comentado por Dante, na *Divina Comédia*, no “Canto XXI do livro do Inferno”⁴, cuja temática é a vala dos corruptos, em que a personagem Malacoda designa dez diabos para escoltarem a expedição de Dante e Virgílio e dentre eles está *Alichino*.

³ *Zanni* pode significar tanto um bobo, quanto um dos personagens da *Commedia dell'Arte*, nela o *Zanni* fazia parte do grupo dos criados, constituído por tipos populares e variados, eram espertos e responsáveis pela animação cômica das histórias.

⁴ Livro composto, provavelmente, entre 1304 e 1308.

Muitas das prerrogativas atribuídas a arlequim podem ser observadas na personagem João Grilo, protagonista do *Auto da Compadecida*, pois ele é o eixo central da trama dramática, é ele que de forma atrapalhada e articula as situações da peça. Nesse sentido, o que o aproxima de Arlequim, personagem da peça de Goldoni (*Arlequim, servidor de dois amos*), além do papel principal é, por exemplo, o fato de os dois serem cômicos, portanto, personagens **baixos** de acordo com a concepção de Aristóteles.

Sobre a comédia, Aristóteles, ao referir-se ao gênero embora de forma breve, coloca que a comédia é a imitação de sujeitos inferiores, de suas fraquezas e de seus caracteres ridículos. Por isso, era um gênero de menor prestígio, ao contrário da tragédia que era a representação de heróis, de sujeitos superiores. Para Bender (1996, p. 58), a importância da comédia está no seu caráter permissivo, através dela, há a possibilidade de satirizar qualquer ideia, falha de caráter ou física. Além da sátira, o gênero cômico permite também um espaço descontraído para críticas: culturais, econômicas, sociais e políticas.

Ariano Suassuna, explora essas possibilidades do gênero comédia em seu *Auto*. Ele dá vida a personagens que têm atuação cômica, por meio da qual, exercem postura crítica em relação à política, às diferenças de classes e a moral. André Luís Gomes (2007), ao tratar do teatro popular, considera que a obra de Suassuna ficou conhecida e obteve sucesso, somente após atingir reconhecimento no Rio de Janeiro e em São Paulo e assim, ser publicada como livro por grandes editoras, dessa forma:

Merece ser enaltecida a produção dramatúrgica de Ariano Suassuna, que divulgou uma cultura popular e religiosa e conquistou espaços nem sempre abertos para o novo e os excluídos [...] (GOMES, 2007, p. 5).

Se Suassuna subverte e profana algumas regras sociais estabelecidas ao aproximar as questões antitéticas, que estruturam a peça *Auto da Compadecida*, como: Popular X Erudito, Sagrado X Profano e Pobres X Ricos, ele o faz mais completamente ao dar voz a um “pobre diabo”, João Grilo. O mesmo descreve-se, na obra, como “um sertanejo pobre e amarelo” (SUASSUNA, 1993, p. 146). Apesar dessa debilidade, ele é ágil na fala e sobrevive devido a sua habilidade de argumentação, que lhe dá destaque diante das demais personagens. O aspecto físico é também sugerido pelo seu próprio nome, “João Grilo: delgado e pequeno como um inseto. O grilo, pelo caráter de metamorfose, é associado à vida, à morte e à ressurreição como o herói da peça” (BROSE, 2010, p. 40).

Ou seja, João Grilo, franzino e amarelo, personifica e condensa em si a imagem do nordestino e a possibilidade de crítica da realidade se dá pela oralidade, pela voz de um representante dos marginalizados. Como protagonista, ele comanda o espetáculo, é ele que põe em paralelo os contrários, subverte as regras e profana-as. Com relação a essa terminologia, procura-se compreender a profanação em o *Auto da Compadecida*, a partir das ideias do filósofo Giorgio Agamben, sobre o tema.

De acordo com Agamben profanar seria rever, no sentido de depositar um novo olhar e dar novas funções a dispositivos socialmente cristalizados. Para explicar o que é um dispositivo, Agamben empresta e amplia o termo já utilizado por Foucault. Como dispositivo ele entende “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos e as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O filósofo coloca que não só as prisões, as escolas e a confissão, por exemplo, são dispositivos, mas também coisas, aparentemente simples, como a caneta, a escritura, o cigarro e por fim, “a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (...)” (Idem, p. 41).

Quanto à ideia de profanação desenvolvida por Agambem, ela parte da questão religiosa, pois ele vê a religião como um local de separação, como um dispositivo de poder, que transfere coisas, lugares, animais e pessoas para uma esfera separada daquela do uso comum (AGAMBEN, 2007, p. 65). Nesse sentido a religião mantém o sagrado e o profano em lugares diferentes, porém, a possibilidade de deixá-los em patamares de mesmo nível seria a profanação. Para ele “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (Idem, p. 66), ou seja, profanar é desconsiderar a separação entre sagrado e profano, é **desativar** o dispositivo que os separa e fazer um novo uso do **sagrado**. Mesmo que Agambem exemplifique o conceito de profanação, por meio da religião, este conceito amplia-se a todos os dispositivos que controlam a vida no mundo capitalista.

Considerando o *corpus* deste trabalho, pode-se observar que João Grilo ao subverter as regras sociais está profanando. O protagonista do *Auto da Compadecida* coloca o que é considerado sagrado ao lado do profano em sentido de igualdade, ele o faz por meio do dispositivo da linguagem, pois é um dos poucos personagens que se dirige diretamente ao público. Já na primeira frase da peça, percebe-se o tom com que as situações são tratadas, o Palhaço, que é uma das personagens do *Auto*, entra em cena e diz: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 1993, p. 22).

A obra possui uma estrutura moralizante, de acordo com os preceitos católicos e, a partir dessa concepção, cada personagem tem seus pecados desvelados por João Grilo. A peça culmina com um julgamento, como uma metáfora do dia do juízo final para os cristãos, e nesse momento em especial não há diferenças entre as

personagens. Nessa cena, João Grilo convive de forma igualitária com todos, mesmo sendo o **herói** da história.

A hora do julgamento das almas é um dos melhores exemplos de profanação do Auto de Suassuna. As almas são julgadas e têm seus pecados avaliados pelo juiz Manuel (Jesus); pelo acusador, o Encourado (diabo), e pela defensora, a Compadecida (Nossa Senhora). Há um novo olhar sobre alguns dispositivos sociais, como a hierarquia e o poder. As figuras **elevadas** Manuel, a Compadecida, o Encourado e o demônio dialogam entre si e com os acusados⁵ e a voz que estimula está relação é a do protagonista.

Outra separação que é subvertida é a do sério-cômico. Apesar de o juízo final ser um momento sério, a comicidade também está presente. Tanto que, por influência de João Grilo, Manuel, o representante de Deus, após acusar o diabo de ser parecido com o sacristão, diz ao demônio que brincadeiras eram permitidas no tribunal, pois apenas o inferno é um lugar sério. E é assim, tratando com humor as desventuras dos acusados, que estes são encaminhados a pagarem por seus pecados no purgatório, isso ocorre, por interseção da Compadecida ao atender a um dos pedidos de João Grilo.

Quanto ao destino do herói, este pode ser considerado o momento de maior profanação da obra. João Grilo apela para a misericórdia divina e a sua advogada, a Compadecida, convence Manuel a absolvê-lo dos pecados e pede que o deixe voltar à vida. Dessa forma, é concedida a possibilidade de ressurreição para o protagonista, uma virtude divina, mas que foi possível em função do arrependimento de seus pecados e como a possibilidade de uma chance para rever suas falhas. Segundo a compreensão da Compadecida, os pecados de João Grilo eram motivados pela fome, pelos maus tratos dos patrões, ou seja, pela dificuldade vivida por um

⁵ Os acusados foram: João Grilo, o Padeiro e sua mulher, o Bispo, o Padre, o Sacristão, Severino e seu cabra.

sertanejo, cuja forma de sobrevivência dava-se por meio da astúcia e da malandragem.

Apesar de ser uma obra moralizante, Suassuna não apresenta a religião como opressora, mas como um conforto para os menos favorecidos. Pela questão religiosa o *Auto da Compadecida* aproxima-se da tradição medieval, com os autos portugueses e espanhóis do século XVII (SUASSUNA, 1993, p. 10), porém, com relação à composição das personagens e sua atuação cômica, como é o caso de João Grilo, encontram-se, na peça, detalhes característicos da *Commedia dell'Arte*.

Sobre esse aspecto, a partir do que foi observado, é clara a caracterização de João Grilo como um verdadeiro arlequim. Além de ter semelhanças com a personagem Arlequim, da obra do italiano Carlo Goldoni, *Arlequim, servidor de dois amos*, que também era um empregado (servia a dois patrões), um servo **bobo**, mas que se usava da esperteza e das mentiras para proveito próprio. Com seu teatro, Goldoni mostrava a realidade do povo veneziano do século XVIII, especialmente da burguesia de suas mazelas e virtudes. Suassuna por sua vez, através dessa obra, representa a situação vivida, ainda na metade do século XX, pelas figuras lendárias e populares do nordeste brasileiro. Assim, apesar de serem escritores regionalistas, que tratam de temas populares, políticos e sociais, Goldoni e Suassuna se aproximam também por apresentam temas considerados universais, como a avareza, a ganância, o adultério e, no caso de Suassuna, o *Auto da Compadecida* mostra as possíveis consequências desses pecados, de acordo com a visão moral do cristianismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BROSE, Elizabeth R. Z. *O Auto da Compadecida: transtextualidade do sério-cômico*. In: *Texto Dramático*. André Luis Mitidieri e Denise Almeida Silva (orgs.). Frederico Westphalen: URI/FW, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Tradução: Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. Organização: Franca Rame. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos: comédia em três atos*. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural 1987.
- GOMES, André Luis. *Dramaturgia Contemporânea: do palco ao livro*. In: *Olhares sobre textos e encenações*. Sheila Diab Maluf, Ricardo Bigi de Aquino (org.). Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007. Disponível em: <<http://www.andrelg.pro.br/GrupodePesquisa.html>>. Acesso em 15 ago. 2011.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

Mesa 09

INFÂNCIA, HQ E EDUCAÇÃO

POLÍTICAS DA IMAGEM EM HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: TEORIA E CRÍTICA DA SARJETA¹

Resumo

Na teoria e crítica brasileira, e em boa parte na europeia e americana sobre as histórias em quadrinhos, houve a predominância de uma análise inerentemente semiótica dos quadrinhos enquanto mídia. Nas leituras mais hegemônicas, o lugar da produção na cultura de massa, e nas leituras mais engajadas, uma tentativa de reverter a alienação da massa em uma conscientização revolucionária das histórias em quadrinhos. Há ainda os que escapam ao problema de origem e destinação no questionamento formal sobre a característica das representações nos quadrinhos e sua validação enquanto gênero autônomo a ser respaldado. Será, portanto, pelo apelo a uma outra leitura potencial das histórias em quadrinhos, ou antes, da imagem, para além de tais políticas, que esta pesquisa se decidirá.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos. Imagem. Política. Sarjeta.

Abstract

In Brazilian theory and criticism, and in so much on the European and American about comics, there was a predominance of an inherently semiotic analysis of comics as media. In the more hegemonic readings, the place of production in mass culture, and in more engaged readings, an attempt to reverse the alienation of the mass into a revolutionary consciousness of comics. There are also those who escape the problem of origin and destination in formal question about the characteristic of representations in the comics and its validation as being self-supported genre. It will, therefore, by an appeal to another potential reading of comics, or rather, of image, beyond these policies, this research will decide.

Keywords: Comics. Image. Policy. Gutter.

¹ Alexandre Linck Vargas. Doutorado em Literatura. Projeto de tese: *A potência do falso em quadrinhos: arquitetura, ética e messianismo em Gotham*. Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas.

O que se pode falar sobre uma teoria e crítica dos quadrinhos? Qual a sua força? Esta pergunta ainda me inquieta mesmo quando me disponho a produzir um escrito acadêmico onde se esperaria por alguns a segurança temática, a segurança de uma direção definida. Mas não há segurança alguma. O problema da história dos quadrinhos, sua pobre incerteza de forças, se demonstra de prima na incapacidade de pertença a uma historicidade – neuroticamente necessária. Não há de começo como as histórias em quadrinhos inscreverem-se numa história da cultura, da arte, da comunicação ou qualquer outra externa a elas mesmas: há um buraco que se manifesta de diferentes modos. A primeira questão que se coloca, ontológica a rigor, é a pergunta infantil: “o que são as histórias em quadrinhos?” Renderia uma enciclopédia quantos quadrinhistas, leitores e pesquisadores debruçaram-se na criação de noções reguladoras. E isso se deve em parte à supressão de uma alternativa tautológica. Pois o cinema, mesmo que igualmente possua infinitas significações, a tautológica, a “imagem em movimento”, ainda serve como ficção para estabilizar – nem que seja para efeitos de desestabilização, de um nome inimigo contra quem lutar. Já os quadrinhos não possuem tal premissa. Seriam por excelência uma presença em inominável ausência? No Brasil HQs, revistinha ou gibi, nos EUA comics, graphic novels ou sequencial art, em Portugal banda desenhada assim como na França bandes dessinées, na Argentina ou Cuba historietas, na Espanha tebeos, na Itália fumetti, no Japão mangá, etc. De antemão podemos notar que a ausência de um nome que consiga, mesmo com todos as dificuldades e incoerências de uma nomeação, compilar aquilo que as hqs para todos são, estabelece consigo o problema de um ser desenquadrado de uma universalidade – daí a dificuldade de inscrição numa tradição histórica.

A questão persiste impassível. Porém sugiro outra abordagem aquém (ou além) do problema, retomando uma corporeidade primeira e última: a imagem. Perceptual sim, mas também memorial – em conflito. A imagem (em teoria), portanto, vista enquanto força potencial a comprimir, distender ou despedaçar um ser e não-ser da questão dos quadrinhos. Nesta tarefa, urge um olhar operativo através da maquinação política da imagem, capaz de levar movimento às páginas mofadas do dilema quadrinizado.

Historiograficamente a teoria dos quadrinhos se filiou à teoria da comunicação, agregando para si uma preocupação do código e conseqüente decifração. Com isso os quadrinhos, filhos parcialmente emancipados do jornalismo porém tributários da sua reprodução técnica, desenvolveram-se intelectualmente enquanto grande mídia, cultura de massa. Nada mais do que natural: se os quadrinhos são uma grande mídia, grande meio, mediação, e de um código, portanto mediação codificada, a melhor direção de trabalho será identificar o misterioso local da emissão, imbuído de toda sua intencionalidade ou aptidão, pois estudar a outra ponta, a receptividade, se mostra menos instigante, já que numa cultura de massa, o entendimento será por extenso massificado, por dicção, único, a voz do todo em uníssono. Desta forma para conhecer a recepção dos quadrinhos basta perguntar a qualquer um que ele será capaz de representar a todos.

Por mais que as teorias comunicacionais do início do século XX parecessem estudar sempre a questão pela figura do receptor, como historicamente fizeram, sempre era em referência ao emissor, retrospecto à causa primária, remissivo, num pensamento piramidal muito bem estruturado, ainda devedor de um dualismo sujeito-objeto onde a massa, objetificada, deveria explicar-se na sua sujeição ao sujeito principal, emissor determinante. Esta lógica igualmente abarcou leituras mais reducionistas da escola frankfurtiana, disseminada em chave cartesiana da cultura, o que acabou por servir

de fundamento à afirmativa dos quadrinhos enquanto baixa cultura, cultura produtora de massa a serviço dos interesses do capitalismo industrial. Ironicamente se uma crítica revolucionária marxista era almejada, ela se usava da base epistemológica da tradição contra quem lutava. Ainda se recorria à gênese da infraestrutura para vislumbrar o apocalipse da superestrutura, revelador da verdade. Partia-se então de um pressuposto de passividade (fosse na esperança de um pai fundador, fosse na esperança de um filho redentor), restritivamente teleológica, onde se precisava (e desejava) antes saber (ou combater) de onde viemos para conhecer (ou ascender) aonde vamos – “Apocalípticos e Integrados” de Umberto Eco é exemplar na problematização deste quesito onde, não por acaso, se analisa histórias em quadrinhos.

Toda a armadilha que uma pouco desenvolta teoria da comunicação se deixa cair trata de um problema, em primeira e última instância, de aparências, voltado especificamente para o lugar de origem enquanto causa primária de uma política das imagens dissimuladas, traiçoeiras, falsárias que exercem sua maléfica influência na massa – destaco mais uma vez um emblemático exemplo dessa postura perante os quadrinhos, *Para ler o Pato Donald*, de 1971 de Ariel Dorfman e Armand Mattelart –. Em suma, posso dizer que não obstante, o que se requer sempre é uma salvação por um salvador, aqui, o local originário detentor da verdade decodificada.

Contra esta leitura corriqueira que ainda se presente em qualquer círculo de palestras sobre quadrinhos em toda sorte de eventos (destaca-se os comerciais, mas não exclusivamente), surge no Brasil em sintonia com a Europa, durante os anos 1960 e 70, proposições a respeito da linguagem, teoria e crítica das HQs. No Brasil, apesar da popularidade da coletânea de artigos *Shazam!* de 1973 organizada por Álvaro de Moya, foi Moacy Cirne, um dos fundadores do poema/processo e professor do departamento de

comunicação social da UFF, o mais dedicado a uma análise teórico-crítica das histórias em quadrinhos. De *A explosão criativa dos quadrinhos* de 1970 e *Para ler os quadrinhos* de 1972, passando por *Uma introdução política aos quadrinhos* de 1982 e *Quadrinhos, sedução e paixão* de 2000, Cirne desenvolve, a partir de ferramentas legadas da semiótica, uma especção particular sobre os quadrinhos numa politização necessária das HQs (e também da semiótica) para com a realidade brasileira. Marxista assumido, suas análises buscam fugir gradualmente de um campo teórico mais restritivo, como certos vícios da comunicação, e pela semiótica abarcar não só os quadrinhos, mas todas as artes, inserindo assim, em resultado, as HQs numa história da arte destinada à combatividade política.

Não irei aqui fazer uma extensa (e necessária) revisão da obra de Cirne, porém algumas tomadas são sintomáticas. Ao requerer os quadrinhos enquanto arte, – algo bastante comum naquele tempo, basta que lembremo-nos do manifesto em curta-metragem documentário de Rogério Sganzerla e Álvaro de Moya *Histórias em Quadrinhos* de 1969 –, juntamente com uma preocupação pedagógica esquerdista, Cirne direciona progressivamente o problema da origem para o da destinação das HQs – de forma diferente de uma preocupação com a recepção, onde a armadilha da remissão sempre voltaria mais forte.

É evidente pensar que origem e destinação são dois lados de uma mesma página, pois ainda não se suspende qualquer estrutura hierárquica de interação e teleológica, porém ao conseguir fazer o pêndulo tender para a problemática da destinação das imagens, considerando o papel dos quadrinhos não mais pelo seu autor ou mercado fundador, mas pela maneira que a linguagem se construía na relação de dupla via com o leitor, e como isso poderia ser potencialmente combativo a uma alienação em relação aos próprios meios industriais de produção alienadora, Cirne, amparado em boa parte pelo estruturalismo, lança uma política da imagem

quadrinizada militante – ou antes, uma arte, uma linguagem revolucionária da vida social. O leitor não era mais (somente) o objeto da obra-mensagem, ele também poderia ser seu sujeito emancipado na medida em que conquistasse liberdade de leitura, despertasse, diante da aparelhagem ideológica – mas pra isso, a destinação dos quadrinhos deveria ser ajustada, seu caráter de ferramenta, função, destacada. É por volta desta mesma época que os quadrinhos passam a ser considerados (e produzidos) enquanto ferramentas educacionais positivas, como em *Histórias em Quadrinhos* de 1975 por Zilda Augusto Anselmo, analisando a importância e os efeitos das HQs na vida das crianças – estabelecendo com isso forte ruptura à tradição dos anos 1950, encabeçada por Fredric Wertham em *Seduction of the Innocent* de 1954, onde as histórias em quadrinhos eram responsáveis pela delinquência juvenil, entre outros.

Embora esta segunda alternativa, de preocupação política (caberia talvez dizer, biopolítica) na destinação da imagem, no seu uso instrumental, se mostre ligeiramente mais produtiva que retomar a origem, ainda recaímos numa inquietação platônica do mundo das aparências. Pois, se os quadrinhos são uma mídia, – ou uma arte, nesta concepção tanto faz –, ainda são trabalhos de mediação funcional onde, na transmissão da origem ou na destinação a ser questionada e utilidade a ser destinada, as HQs (e toda imagem e arte por consequência) reafirmam um caráter aparente, icônico, sempre a muralha de tijolos (como uma página com muitos quadrinhos) que nos impede de chegar ao lugar da verdade.

A tradição platônica ressalta sua preocupação e sua desconfiança das artes, e principalmente das imagens, em virtude de sempre elas evocarem problemas de veracidade na sua origem e de emprego equívoco na sua destinação. Portanto, assim como no lugar de origem pode se deter a verdade, na destinação a verdade pode ser novamente subtendida ao pressupor o certo e o errado no

compreender – ou de maneira mais complexa, pressupor o certo e o errado no amplo libertar-se ideologicamente. Em ambos os casos as artes, as imagens da arte, são perigosas, inebriantes, novamente falsárias potenciais de uma verdade – que somente poderá ser apreendida desde que haja um trabalho de direcionamento deste destino ao destinatário que por sua vez redestinará. Ainda, e mais uma vez, salvação por um salvador, agora de forma mais assumida pelo intelectual, pelo filósofo, pelo professor, pelo crítico, pelo intérprete cultural, pelo agente liberto da mentira ideológica, decodificador da verdade.

A este dilema da verdade e da imagem, da essência e da aparência, o problema histórico se torna resultado, pois como fazer figurar imagens confiáveis portadoras do essencial, ou seja, portadoras do escorregadio ser da história, da história-em-si (das histórias em quadrinhos, da banda desenhada, dos comics, dos fumetti, e tantos outros)? Até que ponto o ícone representa o que parece essencialmente representar? Esta insegurança perceptual, irrestrita ao memorial das HQs, acabou por impulsionar outros escritos sobre quadrinhos a se esquivarem da questão, buscando moradia num paradigma autonômico modernista: arte pela arte, quadrinho pelo quadrinho. Moacy Cirne, novamente ele, também aposta abrigo neste espaço por algumas vezes. Constante são suas comparações onde cita enormes listas de filmes, livros ou pinturas, evocando uma “libertária poeticidade” para dizer, de certa forma no final, que quadrinhos são todas essas coisas listáveis também. Esta alternativa tautológica hoje soa indigesta, embora não se deve desconsiderar que dizer algumas décadas atrás que um quadro do Picasso se equivale a um quadrinho do Moebius era algo bastante provocativo – e a rigor, ainda é.

Algo semelhante vemos também em outros autores como o professor espanhol e semioticista Román Gubern em *Literatura da imagem* de 1974 (no Brasil, 1979). Porém será parcialmente fora do

universo acadêmico onde essa postura se dará com maior exacerbação, principalmente a partir dos anos 1980 com os quadrinhistas norte-americanos Will Eisner em *Quadrinhos e Arte Sequencial* de 1985 (1989) e *Narrativas Gráficas* de 1996 (2005), e Scott McCloud em *Desvendando os quadrinhos* de 1993 (1995) e *Reinventando os quadrinhos* de 2000 (2005) – destaque o fora parcial da universidade pois Eisner lecionou na School of Visual Arts de Nova Iorque e McCloud já foi chamado de “Aristóteles dos comics” pelo seu diagnóstico de uma poética dos quadrinhos.

De todo jeito o que se abre em ambos é uma perspectiva ahistórica, de um presente e de uma presença autônoma, de um ser dos quadrinhos próprio e genérico, pra entender as HQs por aquilo que elas são: histórias em quadrinhos. A abordagem, sempre qualitativa procurando reafirmar o valor positivo das HQs, não é por acaso, pois só houve um ampla valorização dos quadrinhos (e seus artistas) nos EUA a partir dos anos 1980, quando o termo cunhado por Eisner em 1978 *graphic novel*, no Brasil “romance gráfico”, se popularizou como um selo comprovatório para quadrinhos “artísticos” e voltados para um público adulto. Eisner também foi quem engendrou uma definição universal (e panfletária) para os quadrinhos: “arte sequencial” – a qual McCloud problematiza, mas não foge ao mesmo objetivo. No Brasil a noção de “arte sequencial” tem considerável respaldo, embora ao se ponderar certa fragilidade e os tantos nomes já produzidos (alguns igualmente astutos), acabou-se por empurrar tal definição para a lista já não pequena de nomes pra o inominável ser das HQs.

Independente dos sucessos ou fracassos das nomeações de Eisner, seu objetivo estava alcançado: os quadrinhos eram enfim uma arte enquanto gênero. Um tipo de arte, as HQs deveriam ter seu próprio estatuto que qualificasse o que é e o que não é uma HQ – em suma, uma mimese, como faz McCloud. Não por acaso investimentos deste tipo acabam por resultar da especulação teórica a

um procedimento de manual, de know-how, de formas de representação, onde se teoriza quadrinhos a partir da maneira de fazê-los, de representá-los – não por uma verdade ausente (na origem, na destinação), mas perante a outro (e outro, e outro, e outro) verdadeiro quadrinho. Se funda portanto um gênero na impossibilidade de acessar a coisa em si. Generalização dotada de profunda vontade de pureza singular, de autonomia modernista, onde o trabalho conceitual reside no próprio da arte, no seu ser em si, na sua verdade tautológica.

Esta tarefa além de ser bastante estranha (e por vezes antiquada) para sua época, não leva em conta (ou leva na esperança de tirar certo atraso) que os quadrinhos passaram despercebidos por todas as vanguardas modernistas, sendo apenas levado em consideração enquanto arte a partir dos anos 1960 com a ascensão da pop art, o nascimento estético do pós-modernismo e o surgimento dos estudos acadêmicos sobre quadrinhos. Não se trata de mera coincidência que no momento em que a arte passa a se pensar não mais pela ruptura do novo, não mais pelo próprio da arte, mas sim pela repetição do velho, pela mestiçagem imprópria, que os quadrinhos conquistam algum valor para além de “lixo cultural”. Será por volta dessa época que tanto a contracultura americana, a tropicália brasileira, o movimento anarquista italiano, para citarmos alguns, se utilizarão dos quadrinhos como um de seus principais espaços de artisticidade (ou de defesa da arte), visando um local por excelência negativo à tradição, mas que historicamente sempre a reincorporou assumidamente no seu imaginário (com toda a imprecisão histórica ou fabulação possível). *Fritz, the Cat* de Robert Crumb, *Ranxerox* de Stefano Tamburini, *Graúna* de Henfil, filhos dos anos 1960 e 70 que não deixam de ser diálogos às tiras de humor dos anos 1900-1920, ou às aventuras cheias de exotismos dos anos 1930-1950 – pra ficarmos só com exemplos em quadrinhos.

Portanto toda esta digressão pontua que o esforço de Eisner (e não só dele, pois existem centenas, inclusive no Brasil, partidários, conscientes ou não, desta medida) de recapitular uma autonomia dos quadrinhos acaba por ser uma contradição no mínimo curiosa que vai contra aquilo que condicionou valor nas próprias HQs. Nesta perspectiva, ironicamente, se fôssemos usar temporalizações estanques pra entender a história da arte, diríamos que os quadrinhos começaram pós-modernos e terminaram só modernos.

Apesar do que possa dizer Eisner ou McCloud ou Cirne a respeito da iconicidade dos quadrinhos, uma postura autônoma procura sempre fundar um símbolo, uma convenção autossuficiente, uma imagem que não remeta a nada a não ser a sua própria arbitrariedade constitutiva. Ora, é evidente que as tensões entre verdade e imagem, essência e aparência, atravessadas pela contingência histórica não se resolvem assim. Apenas se reduzem mais na tautologia do autoexplicativo. Com isso mais uma salvação se abre com ainda uma figura salvadora, agora poderosamente autônoma, gênero singular, capaz de salvar a si mesma – porém apenas dos perigos auto impostos. Um narcisismo exemplar, que espontaneamente gera a estagnação diante do próprio reflexo, afogando-se num autismo sem precedentes. Neoplatonismo da autocópia, cópia de si mesmo – ou finalmente, a cópia perfeita que é ao mesmo tempo cópia e modelo?

O que está em jogo no confronto entre uma postura teleológica, icônica, de preocupações a respeito da origem e destinação das imagens, e uma postura autônoma, simbólica, de resoluções tautológicas das imagens, é uma política que consiga partir do impasse essência-aparência sem escravizar-se ou emancipar-se do dado histórico. Uma presentificação que leve em conta o passado com equilíbrio? Sem deixar a memória exercer a função tirana de depositária da origem oculta ou da destinação previsível, e ao mesmo tempo sem permitir que a percepção se

afirme na educação do destino ou na autonomia exclusivista embriagada de si mesma? Equilíbrio talvez aqui não seja a solução. Talvez o que se requisite nem sequer seja uma solução.

Diante do dilema uma resposta mais ética e menos moral é a dialética – o que em outras palavras, retoma a insegurança do início deste texto, atualizada. Não se trata de escolher um lado “melhor”, como no moralismo modernista (de determinado modernismo), ou de se procurar uma superação, como na teleologia hegeliana (presente numa marcada leitura marxista): o caminho é pelo o que separa, o que distingue, que não segura, o que não equilibra, por justamente o que desequilibra, que quebra, que falta, respeitando ambas as extremidades, aceitando suas coexistências impossíveis e por elas atravessando. Não há, portanto, escolha de uma tese ou a construção de uma síntese, e sim a consideração das antíteses. Não há porque ressaltar apenas o passado que nos olha com sua origem e determinista destinação sobre nós, e não há também somente o presente que vejo e o reafirmo na destinação pedagógica da arte e a eterna repetição tautológica do que vejo: o que há por tomar, eticamente, é a cisão entre o que vemos e o que nos olha, o que presenciamos e o que nos passou, o que percebemos e o que nos é memória. Da cisão temos uma decisão.

De qual decisão estou falando? A mesma da dissonância, decisão nietzscheana que considera o apolíneo e dionisíaco como co-presenças antagônicas ao mesmo tempo impossíveis e necessárias. Posso falar de decisão também por uma subversão da semiótica peirceana, pela classe do índice qualificado como potencialidade criadora de múltiplas ações. Não o índice como indício de uma verdade ausente, mas apenas indício presentificador de uma ausência, que ao estabelecer contato sempre presencia outra ausência que se repete na ligação carente de novos indícios: uma conexão infinita e plural de traços – como nos quadrinhos.

É pela percepção que não encontra palavras definitivas na conceituação e é pela memória que não se enquadra e com isso retorna sempre desejosa, que a imagem dos quadrinhos insinua suas forças, suas potências do falso contra qualquer imposição da noção de verdade. Moacyr Cirne de certo modo vislumbrou esta força decisiva ao jogar entre o autonomismo modernista e o determinismo marxista.

Cabe agora uma nova teoria e crítica dos quadrinhos numa reconsideração conceitual da sarjeta, daquela ausência em branco (ou em qualquer outra cor, ou mesmo sem traço aparente) que separa um quadro do outro, às vezes uma letra de um desenho. A sarjeta é a presença-ausência, espaço-tempo que justamente potencializa o todo, faz vida em movimento, forçando nossa percepção no mover dos olhos, forçando nossa memória no piscar dos olhos (e ainda persistindo também no virar da página). A esta experiência estética que não mais destaca verdade ou imagem, essência ou aparência, mas conjuga no inconjugável, e que por ser assim reabre a história não pela universalidade, mas precisamente pelo choque dos fragmentos, pelo contato indicial, dissonante, criativo, sempre transformador, que uma política das imagens dos quadrinhos tem muito a oferecer em sua reinvenção. Será pela sarjeta, por aquilo que aqui está e sempre é falta que podemos manter o aberto de forma responsável, entornando com os quadrinhos, inquietado com as histórias. Eterno retorno, inquieto entorno.

O que em poucas palavras poderia resumir o esforço deste escrito: apelo a uma força, uma força para a teoria e crítica dos quadrinhos, capaz de inventar uma salvação que consiga resistir sem salvador, sem privilegiado hierárquico, sem referente da verdade. Que todos possam nos salvar e ao mesmo tempo nenhum.

Por definição toda força é sempre relacional, sempre em consideração a outras forças, igualmente objeto de afetação e sujeito afetante – em outras palavras, vontades de potência, de poder-vir-a-

ser. Com isso a pergunta embora problematizada com alguma luz, ainda nos assombra: quais as forças políticas que poderão vir a ser imagem das histórias em quadrinhos? Para tanto, resta saber se será feita uma alternativa decisiva por uma teoria e crítica da sarjeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSELMO, Zilda Augusto. *Histórias em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- ANTELO, Raul. Valor e pós-crítica. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Abralic, 2002.
- CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. 6. ed. Rio de Janeiro: Europa, 1990.
- _____. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *Uma introdução política aos quadrinhos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: 34, 1998.
- DORFMAN, Ariel; MATTLEART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.
- _____. *Quadrinhos e arte sequencial*. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.
- GUBERN, Román. *Literatura da imagem*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

HISTÓRIAS em quadrinhos. Direção: Rogério Sganzerla e Álvaro de Moya. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas, 1969. Arquivo digital (10 min), son., color. Disponível em: < <http://youtu.be/XUSlvRo7oBw>>.

JUNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos quadrinhos*. São Paulo: Opera Graphica, 2006.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

_____. *Reinventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vê revolucionado essa forma de arte*. São Paulo: M. Books, 2006.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. (Org.). *Shazam!* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

WERTHAM, Fredric. *Seduction of the innocent: the influence of the comic books on today's youth*. Nova York: Rinehart, 1954. Disponível em: < http://www.4shared.com/file/cLO2UuIf/Seduction_of_the_Innocent_by_F.html>.

Mesa 10

LITERATURA, PERFORMANCE E
DRAMATURGIA

O MÁXIMO COM O MÍNIMO: A CENA MINIMALISTA DE SAMUEL BECKETT¹

Resumo

O presente artigo pretende demonstrar, por reconhecimento, a influência do minimalismo na dramaturgia de Samuel Beckett. O surgimento do movimento coincide com o período em que o dramaturgo irlandês escreveu e publicou suas obras para teatro mais conhecidas. Porém, tal ascendência tornou-se mais evidente em sua dramaturgia final. A estrutura elíptica das suas peças, a exploração sonora de palavras e frases, a escassez de cenários e objetos cênicos apontada em suas rubricas são alguns indícios que nos levam a esta reflexão, servindo como álibi para melhor decifrarmos a obra beckettiana.

Palavras-chave: Beckett, minimalismo, silêncio, repetição

Abstract

This article aims to demonstrate the influence of minimalism in the dramaturgy of Samuel Beckett. The beginning of the movement occurs at the same time that Irish playwright wrote and published his main plays. However, this influence was more evident in his last dramaturgy. The elliptical structure of the plays, the sound of the words and the exploration of phrases, the lack of objects and scenery are evidences for my reflection. They help us to investigate the dramaturgy of Samuel Beckett.

Keywords: Beckett, Minimalism, silence, repetition

¹ Fernando Mesquita de Faria. Teoria Literária – Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Projeto de tese: *No rastro do ator beckettiano* (provisório). Linha de pesquisa: Textualidades contemporâneas.

Os primeiros traços do conceito minimalista, segundo o compositor e pesquisador americano Edward Strickland, surgiram nas décadas de 40 e 50. O artista visual Barnett Newman, com a tela *Onement*, em 1948, e o músico La Monte Young, com a composição *Trio for Strings*, em 1958, são considerados os precursores do movimento. Porém, haverá sempre um problema quando falamos em arte minimalista: ela nunca teria existido. Pelo menos para os escultores americanos Dan Flavin (1933 – 1996), Donald Judd (1928 – 1994), Sol LeWitt (1928 – 2007), Robert Morris (1931) e Carl Andre (1935), que ao exporem alguns trabalhos de formas simples e simétricas na década de 60, em Nova York, foram rotulados pela crítica como enganosos, sem sentido, dúbios e jocosos. No entanto, para o público o sucesso era iminente e foi necessário dar um nome ao “novo conceito”. Alguns nomes não agradaram como “*literalism*” ou “*rejectiv art*”. E se o nome dado ao artigo escrito por Richard Wollheim, “*Minimal art*”, publicado em 1965, se firmou, foi por pura ironia: Wollheim em nenhum momento cita em seu artigo os artistas que com suas esculturas e instalações de caráter geométrico, monocromático e abstrato, deram início ao movimento (STRICKLAND, 1993, pp. 9-10).

Existindo ou não, o minimalismo ganhou adeptos. O cinema, a dança, a literatura e a música, a partir de então, elegeram os seus primeiros representantes. Os filmes *Sleep* e *Empire*, de Andy Warhol (1928 – 1987); as coreografias de Merce Cunningham (1919 – 2009) e Anna Halprin (1920); as composições de John Cage (1912 - 1992), Karlheins Stockhausen (1928 - 2007) e Philip Glass (1937) se destacaram, assim como Sam Shepard (1943), Anne Beattie (1947) e Joan Didion (1934), no início da década de 70, ganharam expressão na literatura.

Nas palavras de Strickland, a arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração

matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente. O minimalismo recebeu influências da arte conceitual, caracterizando-se pela abordagem literal e objetiva dos temas (1993, pp. 4-12).

Uma definição que poderia se adequar ao teatro proposto por Samuel Beckett (1906 – 1989). Pelo menos, aquele produzido em sua fase final. Coincidentemente ou não, no período de maior expansão da arte minimalista, o dramaturgo escreveu e publicou sua obra tardia para teatro – peças curtas de caráter elíptico – fazendo jus ao restante de sua produção, que já caminhava em reta oposta ao drama aristotélico. Assim como eventuais seguidores do movimento minimalista, Beckett apropriava-se do “mínimo para dizer o máximo”, servindo-se de alguns recursos para induzir o seu público a compreender sua obra não somente por uma via racional.

De acordo com a Louisa Elena Leuchs, a aproximação de Beckett com o movimento baseia-se em três princípios básicos: o uso do silêncio; a utilização das repetições de palavras, frases e imagens; a exposição do meio artístico (2002, p. 03). Neste último princípio, é notória a utilização de técnicas simplificadas: o artista sintetiza seu método de arte e expõe somente o que considera importante na obra. Um artifício que pode ser mais bem observado nos escultores do início do movimento que colocavam suas peças ao centro e não nos cantos das salas dos museus, onde o público pudesse observá-las por todos os ângulos. Assim como Beckett que, muitas vezes, brinca com as imagens e com as palavras de seus textos expondo-as ao máximo. Em *Catastrophe* (1982) o dramaturgo não somente expõe o “meio” do teatro, como também expõe e quase ridiculariza o “meio” da escultura. A peça apresenta um diretor teatral e sua assistente, no palco, reajustando a postura de um ator sobre um pedestal, imóvel e sem ação própria. O diretor questiona:

Diretor - Para que um pedestal? E a assistente replica:

Assistente - Para que a turma do gargarejo possa ver os pés. (*Catástrofe*, 1985, tradução de Rubens Ruche e Luiz Roberto Benatti. p. 02)

A plateia observa o ator impávido sobre o pedestal e os elementos que compõem o seu figurino. Mas o foco não se concentra apenas na “exposição do meio” da escultura, Beckett expõe também o teatro e o papel do diretor dentro do teatro. Ao mesmo tempo em que desconstrói elementos tradicionais como a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista, abandonando as categorias de imitação e ação, e “expondo o meio” da arte das palavras.

A partir de 1961, com *Happy Days*, Beckett inaugura o que podemos chamar de “teatro da imobilidade”, com personagens condenadas a uma condição limitada de movimentos e a cena composta por um mínimo de imagens, entretanto, repetidas à exaustão. Em *Not I* (1972) é visível apenas uma boca e a sombra de um ser taciturno, quase imóvel e de costas para a plateia. O que vemos em cena são poucas imagens reveladas com destaque excessivo, ou expostas ao extremo.

O silêncio, outro princípio minimalista, é também chamado por “espaço vazio” no conceito de Strickland e é utilizado por artistas visuais para criar uma atmosfera de meditação passiva que purifique por completo a plateia (in LEUCHS, 2002, p. 04). Há um abuso de espaços vazios, seja na ausência de imagens definidas em uma tela, ou no vazio que circunda uma escultura em uma grande sala. Na música “os espaços vazios” surgem em forma de pausas, cortes ou fermatas.

Na obra de Beckett, a ausência de cenários e os silêncios que interrompem momentaneamente as vozes de suas personagens, podem gerar o mesmo efeito: favorecer o clima de meditação. *Not I* é um drama de ação ausente. As personagens são desencarnadas e suspensas no espaço. As palavras e frases são segmentadas. O “eu” de *Not I* é, talvez, a maior personagem dramática minimalista do

repertório beckettiano. A Boca, protagonista da peça, ao não aceitar a sua existência, acentua o silêncio corrosivo. E o silêncio surge entre as palavras, nas entrelinhas e na forma escrita, mais explicitamente. Os pensamentos são quebrados e incompletos, e acabam por “frustrar” o espectador na expectativa de uma compreensão linear do texto dito pela Boca. Tais pensamentos, compostos por elipses de frases curtas, permitem pequenas pausas e reticências no decorrer da peça que, muitas vezes, aparentam ser drásticas, em função da falta de sequência no discurso (BRATER, 1987, p. 35).

Em uma partitura de música tradicional é comum percebemos notações de pausas em forma de cortes e fermatas, entretanto, na música minimalista, os silêncios tendem a ser longos. A tela em branco de alguns artistas visuais como Frank Stella e Barnett Newman criam um espaço vazio análogo ao espaço escrito e criado por Beckett em suas peças, como sugere Batchelor (1999, p. 32). Assim como na peça *Breath* (1969) - considerada a obra mais curta de Beckett e quicá, de toda a dramaturgia ocidental - que também se apropria do silêncio para criar um espaço meditativo. Seu tempo de duração não é maior que um minuto e é construída a partir de uma imagem de lixo espalhado, precedida por dois gritos e um som constante de respiração. A rubrica indica:

Um grito breve... silêncio por, aproximadamente, cinco segundos... grito como o anterior.
(BECKETT, 1970, p. 371, grifo meu)

O fatídico silêncio, rompido apenas pelos gritos e uma respiração compassada, faz dessa peça um drama minimalista definitivo.

Em verdade, toda obra de Beckett possui características minimalistas, mas há outras duas peças de seu repertório que merecem consideração pelo silêncio quase absoluto que as permeiam: *Act Without Words I e II* (ambas escritas em 1956). Nesses “dramatículos”, à exceção da música de fundo, as palavras estão ausentes e o mínimo de movimentação é empregado. *Breath*,

que não tem movimentação alguma, nos remete à composição de John Cage, *4'33''*, em que um pianista sobe ao palco, senta defronte ao piano e, num gesto cuja intenção seria a de executar a peça, aguarda o tempo que dá nome à música. Depois se levanta e caminha para fora do palco. De acordo com Paul Griffiths, o compositor curiosamente criou a sua obra inspirado em um trabalho de James Joyce, que por sua vez, sabemos, foi uma das inspirações para Beckett. A composição *Roaratorio*, de Cage, seria baseada no romance considerado obra-prima de Joyce, *Finnegan's Wake*. A peça entrelaça a tradicional música irlandesa, com o texto proveniente do romance e os sons mencionados no livro. Joyce dispensa a narrativa formal e a estrutura linguística, justamente como faz Cage ao abandonar os elementos normais de composição para imprimir sua própria estética musical (GRIFFITHS, 1994, p. 120). Apesar disso, Joyce normalmente utiliza um excesso de informações em sua criação artística, diferentemente de Cage e de Beckett, que trabalham com o mínimo de informação.

O terceiro princípio comumente utilizado pelos minimalistas e que também reconhecemos na obra de Beckett é a repetição. Na música minimalista ela é quase imediata, com variações que surgem após um longo período de repetição da mesma linha melódica. A repetição que normalmente vemos nas peças de Beckett acontece de duas formas: “repetição completa” e “repetição imediata”, como salienta Louisa Elena Leuchs (2002, p. 06). Em *Rockaby* (1980), a repetição completa toma a forma de diferentes frases ou ideias. O dramaturgo lança mão de alguns “bordões vocálicos” para aplicar o efeito. Um deles é “tempo de se decidir”, repetido por 16 vezes ao longo do texto. Outro exemplo é a frase “ao fim de longa jornada”, repetida por 13 vezes.

O uso da “repetição completa” é também encontrado em *Stimmung* - composição minimalista criada por Karlheinz Stockhausen, que se apropria de melodia e harmonia não-sequencial. Os seis sons iniciais da obra são produzidos eletronicamente por

Stockhausen e imediatamente captados por seis cantores sentados em volta de um círculo de luz, sendo reproduzidos de forma constante e inalterada por 01h15minh (uma hora e quinze minutos), tempo de duração da composição. A plateia fica na expectativa de alguma mudança que não acontece. Assim como o público de *Rockaby* que aguarda ansioso por uma modificação ou desenvolvimento do ritmo da peça, mas que termina por ver e ouvir apenas a passiva ladainha emitida pela Voz da mulher no gravador, sem um desfecho que chegue a lugar algum.

Em *Stimmung*, uma voz de barítono introduz a palavra “Hallelujah”, no modelo sete, e o vocábulo é repetido intermitentemente nos dois modelos seguintes. No mais, tudo que ouvimos são monótonos acordes repetidos e inalterados, a exceção de alguns harmônicos que soam de maneira quase etérea, sem, no entanto, chegar a um fim. Em *Rockaby*, a palavra “janela” também é repetida incansavelmente por 24 vezes pela voz no gravador, ao passo que a expressão “para cima e para baixo” é repetida por 9 vezes. Esses “acalantos”, emitidos de forma monocórdia, podem momentaneamente conduzir o espectador a um estado meditativo:

V - ...junto à janela
tranquila à janela
janela única
à vista de outras janelas
de outras janelas únicas
todo olhos
em toda parte
para cima e para baixo
à espera de outro
de outro como ela
um pouco como ela
de outra alma vivente
de outra solitária alma vivente...
(*Cadeira de Balanço*, 1985, tradução de Luis Roberto Benati e Rubens Rusche, p. 5)

A “repetição imediata”, também comum em vários textos de Beckett, está bem representada na peça *Act Without Words II*, onde duas personagens em quadros separados vestem-se e despem-se repetidamente ao fundo do palco, sob a mira de um agulhão - espécie de anzol de pesca. O filme *Atomic Bomb*, de Andy Warhol, 1965, mostra uma série de explosões atômicas, quadro a quadro, como se a imagem estivesse em pequenas caixas e repetidas à exaustão. Frank Stella, que vê em Beckett uma inspiração, pintou uma série de quadros com o fundo negro e repetidas linhas, também em negro, sobre o fundo, revelando a demolição da técnica e contrariando as expectativas sobre o seu trabalho. Assim como o silêncio, a repetição é usada pelos minimalistas buscando uma atmosfera meditativa para atingir o espectador.

Há ainda outro princípio característico do movimento minimalista que podemos perceber na obra de Beckett: a “falta de detalhes”. Em *Catastrophe*, a indicação da rubrica ao descrever suas personagens – idade e físico indeterminados – é uma amostra da absoluta insignificância de detalhes palpáveis no trabalho do dramaturgo. A pintura, a escultura e a música minimalista também dão poucos detalhes tangíveis, tais como figuras ou cores nas artes visuais, ou temas no caso da música. Essa ausência de mimetismo proposta pelo movimento minimalista obriga o espectador a aguçar a visão e a audição. O texto emitido pela Voz em *Rockaby* não revela nenhum detalhe recorrente. Não indica quem é a personagem, de onde vem, ou se a voz que sai do gravador utilizado na peça é de fato a voz da protagonista. Se há algo ou não a compreender em sua obra, Beckett, assim como os artistas minimalistas, não nos oferece maiores informações.

É bem verdade que os conceitos se fundem no movimento minimalista. A “exposição do meio” pode surgir com a “repetição” de palavras e gestos; a “falta de detalhes” se confunde com o “silêncio”. Contudo, o objetivo maior da arte minimalista é permitir que seu público assimile a obra não somente por vias racionais, mas

também, através de um estado meditativo. Na música minimalista a quantidade mínima de material é usada em conjunção a um extenso tempo-escala, com a finalidade de induzir à receptividade meditativa. A plateia não percebe modulações ou movimentos em desenvolvimento, mas ao atingir um estado passivo e contemplativo, decifra o significado da obra.

Beckett similarmente usa a mínima quantidade de material para expor o “meio” de sua obra. O dramaturgo utiliza extensivamente as “repetições” e os “silêncios”, impedindo que seu público perceba qualquer mudança dramática ou movimento radical, induzindo-o a sintonizar com o ritmo da respiração ou do monótono discurso emitido por suas personagens e, por alguns instantes, atingir um estado meditativo. Há de se ressaltar, no entanto, que tais recursos minimalistas não diminuem a força do significado das palavras nas peças de Beckett, e que princípios como o efeito da repetição ou do silêncio são traços estilísticos que fazem parte da escrita do autor, mas que podem produzir um efeito sinestésico colaborando para a compreensão de sua obra na totalidade.

As características encontradas na dramaturgia beckettiana aproximam o autor da arte minimalista, porém, como os primeiros artistas desse movimento, Beckett não se preocupava com o rótulo. Longe da intenção de provocar espécie alguma de alarde, o dramaturgo, no decorrer de sua obra, produziu “mais com menos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodore W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo - movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 2002.
- BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Last Style*. New York: Oxford University Press Inc, 1987.
- GRIFFITHS, Paul E. *Modern Music: A Concise History*. London: Thames & Hudson; Rev Sub edition, 1994.
- LEUCHS, Louisa Elena, *Minimal B: Samuel Beckett and Minimal Art*. Washington: The George Washington University Press, 2002.
- NYMAN, Michael. *Experimental music. Cage and beyond*. New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan Publishing Co., 1974.
- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

EROTISMO E EXÍLIO NO *RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA*¹

Resumo

Essencialmente dinâmico e fora de qualquer padrão literário estabelecido, o *Retrato de la Lozana Andaluza* (Francisco Delicado, 1528) mescla características do gênero dramático teatral e se combina a formas híbridas que ressaltam influências mediterrâneas, aliadas a boas pitadas de sabedoria popular, ditados, erotismo, humor e crítica social-religiosa. A forte presença do erotismo e da religião, pelo contexto em que se publica, mostram-se polêmicos e controversos. No entanto, à luz de ideias como as de Georges Bataille em *O erotismo* (1987), os temas podem ser tratados conjuntamente. A questão do exílio aparece como ponto crucial de análise, já que o retrato que o autor nos fornece da Roma de 1500 traz a maciça presença de espanhóis exilados pelo edito de expulsão dos judeus da Espanha (1492). O projeto pretende relacionar a obra com suas interpretações modernas, principalmente as duas produções fílmicas e a peça teatral, surgidas por volta dos anos 1960, quando o *Retrato* recebeu atenção moderada por parte da crítica literária, além de procurar identificar as inovações estilísticas nele encontradas, notadamente a inclusão do autor em sua própria obra, o protagonismo feminino e a velocidade narrativa.

Palavras-chave: Lozana Andaluza; Francisco Delicado; erotismo, exílio.

Resumen

Esencialmente dinámico y lejos de cualquier patrón literario, el *Retrato de la Lozana Andaluza* (Francisco Delicado, 1528) mezcla características del género dramático teatral a formas híbridas que ponen de relieve influencias mediterráneas, aliadas a buenas dosis de sabiduría popular, refranes, erotismo, humor y crítica social-religiosa. La fuerte presencia del erotismo y de la religión, por el contexto en que se publica, se muestran polémicos y controversos. Sin embargo, al analizar ideas como las de Georges Bataille en *O erotismo* (1987), los temas pueden ser tratados conjuntamente. La cuestión del exilio aparece como punto crucial de análisis, ya que el retrato que el autor nos da de Roma de 1500 trae la masiva presencia de españoles

¹ Marcos Mendes (Mestrado: *Várias Lozanas ou o vestígio de algumas delas*, Teoria da Modernidade).

exiliados por el edicto de expulsión de los judíos de España (1492). El proyecto pretende relacionar la obra con sus interpretaciones modernas, principalmente las dos producciones filmicas y la pieza teatral que surgieron alrededor de los años 1960, cuando el *Retrato* recibió atención moderada por parte de la crítica literaria, además de buscar identificar las inovaciones estilísticas encontradas en él, principalmente la inclusión del autor en su propia obra, el protagonismo femenino y la velocidad narrativa.

Palabras-clave: Lozana Andaluza, Francisco Delicado, erotismo, exilio.

O estudo diacrônico da literatura hispânica, mais especificamente o período compreendido entre o fim da Idade Média e início do Renascimento, me fez entrar em contato com um livro curioso, publicado anonimamente em Veneza por um clérigo espanhol: *Retrato de la Lozana Andaluza*². Essencialmente dinâmico e fora de qualquer padrão literário estabelecido, este livro mescla características do gênero dramático teatral e se combina a boas pitadas de sabedoria popular, ditados, erotismo, culinária, humor e crítica social.

Propor como objeto de estudo uma obra medieval traz em si diversos componentes que dificultam uma análise completa e profunda, oferecendo obstáculos iniciais a se superar. Um deles, e talvez o principal, é a falta de informações documentadas ou simplesmente confiáveis sobre o autor, que permitam traçar sua biografia e o acesso aos outros textos de sua autoria ou mesmo revistos por ele. Outro fator que dificulta análises mais sólidas sobre sua obra é justamente o descaso com que sempre foi tratada, já que somente nos últimos anos, principalmente a partir da década de 1960, começaram a surgir trabalhos relacionados. Segundo José Hernández

² A autoria do livro é atribuída a Francisco Delgado (depois italianizado para *Delicado*), presbítero de *Valle de Cabezueta*, cujos poucos dados conhecidos são os que ele próprio fornece em informações distribuídas ao longo de outras obras publicadas ou revistas por ele, anos depois do Saco de Roma. Será considerado como autor da obra.

Ortiz³, o pontapé inicial foi dado em 1845 por Fernando Wolf, ao mencionar o *Retrato* em um artigo sobre *La Celestina*⁴. Pouco tempo depois Pascual de Gayangos, considerado descobridor do *Retrato*⁵, manda tirar uma cópia do único exemplar conhecido, que se encontra na Biblioteca Imperial de Viena. O *Retrato* “ha gozado de un considerable éxito editorial, ya que ha sido publicado dieciséis veces, por lo menos, en español; tres en francés y otras tres en italiano”⁶. Recebeu ainda duas versões teatrais e duas versões cinematográficas⁷. Tomo a versão teatral do espanhol Rafael Alberti como base, pois se trata de uma *visão* séria, principalmente porque se mostrou mais preocupado em atualizar a problemática exposta no *Retrato* sem cair na pura representação mimética, como também pelos pontos de contato que estabelece com a obra, com seu autor e com sua temática. Estes pontos de contato se acentuam ainda mais se considerarmos a trajetória similar dos dois autores: tanto Alberti como Delicado foram andaluzes e exilados em Roma.

Uma de suas curiosidades é possuir textos em diversas línguas (por exemplo, catalão, francês e latim), idiomas que Francisco Delicado ouviu pelas ruas de Roma, cenário da vida da protagonista Lozana, além de muitos italianismos. A linguagem é de difícil compreensão: o espanhol do período apresenta inúmeras diferenças se comparado com o espanhol moderno, tanto pela grafia quanto pela semântica, além de utilizar muitas gírias da época,

³ ORTIZ, 1974, p. 12.

⁴ Como é conhecida a *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, de Fernando de Rojas (1499).

⁵ Gayangos foi quem descobriu esta afirmação de Delicado sobre a autoria do *Retrato*, em 1857, ao publicar o seguinte texto escrito por Delicado na introdução de sua edição de *Primaleón*: “yo compuse la *Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía” (ORTIZ, 1974, p. 14).

⁶ ORTIZ, 1974, p. 12.

⁷ As versões teatrais foram escritas por Rafael Alberti (1963) e por Jerónimo López Mozo (1977), e as versões cinematográficas por Vicente Escrivá (1977) e por Chumy Chúmez (1982).

naturalmente modificadas ou extintas pelo passar dos anos. Esta pluralidade de línguas presente no *Retrato* evidencia que em Roma chegava uma quantidade enorme de exilados e refugiados, num contexto de guerras religiosas e da recente invenção da tipografia.

Durante a pesquisa sobre a obra, que já venho estudando desde a graduação, encontrei pouco material publicado, além de uma pequena quantidade de estudos disponível em mídia eletrônica, notadamente artigos de autores não espanhóis. Esta escassez de material e de pesquisadores espanhóis revela os verdadeiros motivos do descaso que até hoje sofre o *Retrato*⁸: a forte presença do erotismo e da crítica religiosa (contrária, por temática, à Inquisição), assuntos diretamente relacionados na obra que mostram-se polêmicos e controversos. No entanto, à luz de ideias como as de Georges Bataille em *O erotismo* (1987) tanto um quanto outro assunto não devem e nem podem ser tratados distintamente. Bataille afirma que “o erotismo, transformado em pecado, sobrevive com dificuldade à liberdade de um mundo que não conhece mais o pecado”⁹. Assim, relacionar os dois temas, da mesma forma que Edgar Morin¹⁰ o faz quando explicita como a barbárie do ocidente está diretamente relacionada à Civilização, e até mesmo a orgia não faz parte de um mundo pagão, mas adquire seu sentido ali mesmo, dentro de uma situação cristã: “A orgia é o aspecto sagrado do erotismo, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível”¹¹.

O caráter erótico do livro, que trata abertamente de questões relacionadas ao sexo e suas concepções populares - sem pudores nem restrições de vocabulário, mas também sem gratuidades

⁸ Apesar deste desdém generalizado, alguns autores espanhóis trataram de estudar o *Retrato* e discutir as questões que levanta, destacadamente Juan Goytisolo e Rafael Alberti.

⁹ BATAILLE, 1987, p 121.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

desnecessárias - é evidente. A sexualidade presente no livro de Delicado explora, utilizando diversas metáforas, as diferenças entre amor popular e amor cortês. Delicado procura sempre evidenciar que o amor cortês está baseado em pressupostos de vantagem política e/ou econômica, contrastando com o amor popular, que também carrega aspectos relacionados a estas vantagens, mas que é principalmente guiado pelos sentimentos. No *Retrato* as duas concepções de amor estão presentes o tempo todo, sempre visando criticar o amor cortês, explicitando as artimanhas de funcionamento. Estas duas concepções produzem diversos conflitos, tratados sempre como temas centrais dos romances da época, especificamente nos romances de cavalaria, por apresentar estereótipos de cavaleiros e do amor cortês como exemplos a serem seguidos. É sabido que o romance de cavalaria foi ridicularizado por Miguel de Cervantes em *El ingenioso hidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Mas Delicado já mostrava, cerca de oitenta anos antes, como o amor cortês era oposto ao amor popular, além de evidenciar que o protótipo do cavaleiro espirituoso, valente e nobre - implicitamente também um bom amante - não passava de uma máscara social que se desfazia quando estes mesmos cavaleiros buscavam os serviços sexuais de Lozana. O diálogo entre as personagens Pelegrina e Lozana põe esta questão em foco¹²: “PELEGRINA: Decime, señora Lozana, ¿qué quiere decir que los mozos tienen más fuerza y mejor que sus amos, por más hombres de bien que sean?”, e Lozana responde: “LOZANA: (...) El hombre, si está bien vestido, contenta al ver, mas no satisface la voluntad, y por esto valen más los mozos que sus amos en este caso.” Temos então claramente a oposição criado-amor, onde um serve para “manter as aparências” e o outro para satisfação sexual. O amor cortês, com seus rituais e jogos de cena, serviam de pano de fundo para a manutenção da falsa ideia de que implica em ser bom amante, noção totalmente refutada por Lozana, que inverte a situação.

¹² DELICADO, 1985, pp. 470-471.

Já a religião aparece no livro de forma velada, tratando, sobretudo, de questões judias, sem discutir abertamente o assunto devido à proliferação das guerras religiosas e pelo temor à Inquisição¹³. Considerando que Delicado possuía ascendência judia, encontrou na Itália uma moderada liberdade de expressão religiosa, mas ainda assim impensável, na Espanha - na região da Andaluzia, de forte concentração judia e moura, a Inquisição atuou com muita força. Mesmo que Delicado não tenha sido judeu ou converso, sua simpatia pelos judeus está fortemente demonstrada ao longo do livro: seus personagens são, em sua maioria, judeus ou conversos e as referências sempre apontam a símbolos judeus (destaca as sinagogas, as comidas e os costumes tipicamente judeus) e de maneira sutil reflete a problemática judeu-espanhola da época, no contexto romano. Naquela época os judeus desfrutavam de certa liberdade, podendo conviver livremente com os cristãos, mas deveriam levar um símbolo que os caracterizava. Sobre os judeus que viviam em Roma, Delicado retrata que ainda conservavam certas precauções, resquício da violenta perseguição religiosa, moral e física que sofreram na Espanha. Neste ambiente, Delicado sentiu-se à vontade para escrever sobre assuntos e ideias que em seu país certamente lhe teria custado a vida.

A questão do exílio também aparece como ponto crucial de análise neste livro, já que o retrato que o autor nos fornece da Roma do início do Renascimento traz a enorme presença de espanhóis exilados pelo edito de expulsão dos judeus da Espanha (1492), além

¹³ Segundo José Hernández Ortiz, há a possibilidade de que Francisco Delicado tivesse origens judias: “fue acaso perteneciente a una familia de judíos conversos expatriados en 1492 a raíz del edicto de expulsión dado por los Reyes Católicos” (ORTIZ, 1974, p. 15). Ele destaca ainda que “el origen judío del autor es casi seguro” e que “sus recuerdos nostálgicos de la patria más el hecho de que, probablemente, nunca volvió a ella, nos permite suponer que tenía miedo de esa picota de que nos habla en el argumento introductorio” (ORTIZ, 1974, p. 114).

de o próprio autor ser um exilado. No *Retrato*, Delicado nomeia seus personagens de forma a sempre manter relação com algum país ou região, alguma mudança de estado psicológico ou social que seja relevante para a passagem ou mesmo de mudança completa de nomes. Em meu projeto de pesquisa há a ideia de desdobrar as abordagens teóricas de Jean-Luc Nancy, Max Aub e Stuart Hall sobre o exílio, relacionando os conceitos e buscando um diálogo entre os autores. Durante a guerra civil espanhola, o também exilado e andaluz dramaturgo e poeta Rafael Alberti escreveu sua *interpretação*¹⁴ do *Retrato*, intitulada *La Lozana Andaluza*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Edição e ensaio crítico: Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.
- ORTIZ, José A. Hernández. *La génesis artística de la Lozana Andaluza*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1974.

¹⁴ Já questionando a utilização do termo *adaptação*, Alberti preferiu chamar a obra de *visão*.

Mesa 11

ESTÉTICA E FILOSOFIA

NÔMADE – PÓS-MODERNO OU INTEMPESTIVO? ¹

Resumo

O modo como Gilles Deleuze e Félix Guattari conceitualizam o nomadismo em “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” é radicalmente diferente da historicização que realiza Michel Maffesoli em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Aqui se busca avaliar as conseqüências da assunção do nomadismo como máquina de guerra, ou do nômade como pós-moderno, para a análise das intervenções de João do Rio e de Flávio de Carvalho na cidade moderna. A hipótese de trabalho é a de que o nômade criador de espaço liso de Deleuze e Guattari possibilita uma leitura mais profunda do que fizeram o artista paulista e o cronista carioca do que a aceitação do ponto de vista de Maffesoli que defende o retorno do nômade na pós-modernidade. Pois, as estratégias do *flâneur* e da deriva situacionista, que são relacionáveis às crônicas de João do Rio e à *Experiência N.2* de Flávio de Carvalho, ficam em relação de evolução histórica com o nômade se é tomada a perspectiva pós-moderna, enquanto podem ser tomadas como retorno da mesma relação entre aparelho de estado e máquina de guerra na perspectiva intempestiva.

Palavras-chave: nomadismo; nômade pós-moderno; máquina de guerra; João do Rio; Flávio de Carvalho.

Abstract

Gilles Deleuze's and Félix Guattari's conceptualization on nomadism in “Nomadology the war machine” differ from the way Michel Maffesoli does it in *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. This paper aims to discuss the consequences of this different theories on nomadism to the analyses of Joao do Rio's and Flavio de Carvalho's artistic interventions. The hypothesis is that Deleuze's and Guattari's non historical theory on nomadism makes possible a deeper analysis of the artistic performances than Maffesoli's historic theory on nomadism. That's because Maffesoli's path conduce to an evolutionary view, in opposition of Deleuze's and

¹ Giórgio Zimann Gislou cursa Mestrado em Literatura na UFSC, seu projeto é intitulado: “O nomadismo como uso do (não) lugar: entre a flangem de João do Rio e a deriva de Flávio de Carvalho

Guatarri's choice that show the always returning conflict between the state structure and the war machine in an untimely perspective.

Key-words: nomadism; post-modern nomad; war machine; João do Rio; Flavio de Carvalho.

Introdução

Flávio de Carvalho e João do Rio, dois artistas do século XX, são retomados nos primeiros anos do século XXI por artistas e pensadores que relacionam seu trabalho com a temática urbana.

Um exemplo dessa retomada pode ser constatado na dissertação intitulada: *Deslocamento e invasão: Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*. – o trabalho de mestrado de Pedro Bennaton, fundador e diretor do ERRO Grupo. Antes de ler o trecho em que Bennaton cita Flávio de Carvalho, é interessante notar que o ERRO Grupo é um grupo de teatro de Florianópolis que realiza intervenções urbanas nas ruas e praças da cidade, ou seja, faz teatro sem palco. No capítulo da dissertação dedicado às “Estratégias – ações, procedimentos de uso, áreas, rupturas e transformações” quando menciona as influências brasileiras do ERRO Grupo e do Grupo Empresa de Goiás, Bennaton escreve:

Em âmbito nacional, ao longo do século XX, podemos localizar algumas referências que esses coletivos [ERRO Grupo e Empresa] utilizam. Como, por exemplo, no trabalho dos artistas modernistas e tropicalistas que possuem semelhanças com essas propostas, principalmente, na obra de Flávio de Carvalho, por suas *Experiências* da década de 30, que foram influenciadas pelo surrealismo, e de Hélio Oiticica, influenciado por Guy Debord. Flavio de Carvalho, arquiteto, escultor, engenheiro civil e decorador, reconhecido pelas

artes plásticas e arquitetura, mais do que pelas artes cênicas, denominou suas *Experiências de errâncias urbanas* que estudavam a psicologia das multidões. (Pedro Bennaton, 2009, p.86)

É interessante notar que artistas em atividade hoje fazem questão de mencionar as experiências do engenheiro paulista perdidas nos anos 1930. Afinal, as referências cronologicamente posteriores, no trabalho de Bennaton, são de artistas já dos anos 70 como 3Nós3, MangaRosa e ViajouSemPassaporte, além de Hélio Oiticica, que fez parte da sua obra nos anos 60.

Flávio de Carvalho, aliado novamente a Hélio Oiticica, e dessa vez também a João do Rio, é mencionado no livro: *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*, organizado por Henri Pierre Jeudy e Paola Bernstein Jacques. Dentro do livro que organizou, um artigo de Jacques chamado: “Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade” pondera:

No Brasil, tanto os artistas modernistas quanto os tropicalistas também erraram pela cidade de forma crítica, em “performances” como as *Experiências* de Flávio de Carvalho, próximo aos surrealistas parisienses dos anos 1930, ou o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, leitor do mentor dos situacionistas dos anos 1960, Guy Debord. Da mesma forma que nas flâncias de João do Rio, com os textos de Baudelaire, Flávio de Carvalho (1899-1973), que conheceu os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa, ajudou na circulação dessas idéias no Brasil, principalmente através de suas deambulações urbanas. (Paola Bernstein Jacques, p. 131)

Assim como na citação anterior, de Bennaton, aparece nesta última o nome de Guy Debord, de quem, juntamente com os outros integrantes do grupo situacionista, Jacques organização uma

coletânea de textos chamada *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Além disso, no decorrer do artigo são comparadas as experiências de Carvalho e Oiticica. Cito, novamente, Jacques:

Assim como Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro da chamada “arte de ação” ou *performance* no Brasil – em particular desta relação entre a arte e a vida cotidiana que passa também tanto por questões corporais quanto por questões urbanas, chegando numa relação entre a experiência sensorial do corpo e a própria experiência física da cidade – Hélio Oiticica (1937-1980) pode ser considerado um dos mais inquietos seguidores desta linhagem teórica no país” (Paola Bernstein Jacques, p. 131)

Jacques, que é formada em arquitetura, escreveu também um livro chamado: *Estética da ginga*, em que correlaciona a obra de Hélio Oiticica com a maneira rizomática de construção das favelas. Ou seja, pensa a favela não como um tumor a ser retirado do corpo saudável da cidade, mas como um local de resistência e criação que mostra maneiras de construir baseadas na colaboração e no improviso, diferentes da relação alienada de transplante que permeia as relações das pessoas com, por exemplo, os conjuntos habitacionais para pobres.

É notável que tanto a arquiteta quanto o diretor de teatro enfatizem em relação aos outros vários lados da obra do artista antropólogo, as duas experiências: a Experiência N.2, que consistiu em atravessar uma procissão de Corpus Christi, em 1931, sem tirar o chapéu e a Experiência N.3, que foi um desfile de um escandalizador traje de verão feito para a vida nos trópicos.

Jacques não discorre sobre os projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho, uma vez que os projetos, ainda que belíssimos,

são modernistas e não parecem permitir as mesmas relações com o corpo e com a problemática contemporânea sobre a cidade que as duas Experiências possibilitam. Benetton, por sua vez, reclama que as experiências, por assim dizer, cênicas do artista paulista sejam menos conhecidas do que sua obra como arquiteto e pintor.

Questionamentos

Assinalada a presença de Flávio de Carvalho e João do Rio nas reflexões sobre cidade hoje, figurando, reiteradamente, ao lado de Hélio Oiticica e Guy Debord, cabe a pergunta: como relacioná-los com as demandas do tempo agora?

Para continuar, deve-se aceitar a leitura de João do Rio como um *flâneur*, o que pode ser feito com apoio de críticos como Renato Cordeiros Gomes e Raul Antelo. Para prosseguir, também se deve concordar com a análise da Experiência N.2 de Flávio de Carvalho como uma deriva *avant la lettre*, o que não conta com suporte bibliográfico específico e precisa ser demonstrado, isso somente não é feito aqui por uma questão de tempo. Bom, uma vez aceitos esses dispositivos de leitura de cada um dos artistas, chega-se ao problema de como relacioná-los.

Ao analisar-se o debate contemporâneo sobre errância, deslocamento e nomadismo se abrem, ao menos, duas perspectivas de análise: o nômade pós moderno e o nomadismo intempestivo. Delas se descortinam algumas perguntas.

No primeiro caso, o do nômade pós-moderno: seriam João do Rio, Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica uma tríade que pode ser posta numa linha de evolução histórica? João do Rio, um *flâneur* baudelariano, que evolui para Flávio de Carvalho, que faz uma deriva situacionista, e que desemboca em Hélio Oiticica, um nômade pós-moderno? Ou, existe outra maneira de ligá-los?

Na perspectiva intempestiva, pode-se dizer que João do Rio e Flávio de Carvalho repetem um confronto que sempre retorna? Foram as intervenções de cada um contingenciais que se ligam por uma mesma relação entre o poder e o fora? E por fim a pergunta mais importante: quais as implicações da tomada de um caminho ou outro para o pensamento sobre a cidade contemporânea?

O nômade pós-moderno

Um dos autores que sustentam a tese de que do nômade pós-moderno é Michel Maffesoli. No livro: *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, o sociólogo francês defende a hipótese de que o nomadismo retorna como tarefa épica na pós-modernidade, ele assevera: “quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal” (Maffesoli, 2001, p.16). A vida contemporânea é marcado, para ele, por esse desejo que representa “outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e a da reintegração” (Maffesoli, 2001, p.17).

No diagnóstico que faz da vida pós-moderna, Maffesoli vê o final do século XX e começo do XXI como um tempo de paradoxo, “nos quais o que está em estado nascente tem muita dificuldade para se afirmar diante dos valores estabelecidos”. (Maffesoli, 2001, p.21). Para ele, a modernidade é um conceito bem formado e definido rigidamente, um momento histórico em que os processos de pertencimento e identidade eram fortes.

No seu livro Maffesoli busca: “a comprovação contra as evidências da opinião científica, que a errância e o nomadismo, sob suas diversas modulações, tornam-se um fato cada vez mais evidente” (Maffesoli, 2001, p.15). A maneira como ele trata seu objeto pode ser apreendida na frase em que argumenta: “não se trata de convencer, de representar as coisas, mas de apresentá-las”

(Maffesoli, 2001, p. 14). As coisas são evidenciáveis e, segundo o autor:

O fechamento praticado durante toda a modernidade mostra, por todos os lados, sinais de fraqueza. Pouco importa de resto, os que representam seus vetores: hippies, vagabundos, poetas, jovens sem ponto de referência, ou mesmo turistas surpreendidos nos circuitos de férias programadas. O certo é que a “circulação” recomeça (Maffesoli, 2001, p.27)

Maffesoli entende, então, o nômade que refaz a circulação como condição histórica e, ainda que por vezes em seu livro correlacione a errância à conseqüências políticas, o nômade pós-moderno pode ser, inclusive, o turista que faz seu percurso planejado por uma agente de viagem em suas férias programadas. Ou seja, o nômade pós-moderno não tem uma postura política, ele pode ser até o trabalhador imerso na indústria cultural. O sociólogo não faz grande menção às correlações de forças que permeiam os deslocamentos espaciais, e, muitas vezes, parece não opor conceitualmente uma mera circulação ao nomadismo. Tanto que, utiliza como exemplo de errância até a distância que as pessoas percorrem para ir ao trabalho.

A errância, para Maffesoli, é uma forma e não uma força, além disso, é uma forma apresentada pela história e não pelo conflito, uma condição dada e estanque e não um confronto. Por esta perspectiva amorfa de que vale o autor francês, pode-se entender porque a deriva situacionista é colocada por ele como arquétipo da vagabundagem pós-moderna. Para o sociólogo a deriva é um mero passeio, um tipo de: “Aventura que era um modo de viver experiências de toda ordem, de suscitar encontros, de fazer da existência uma espécie de obra de arte.” (Maffesoli, 2001, p. 88)

A visão, surpreendentemente, despolitizada da errância é ainda ligada a uma dinâmica de criação de comunidade. Ou seja, a errância, que em certos momentos é colocada como fora, têm, na verdade, uma função:

Eis a “função” da errância; tornar-se atenta a uma perfeição que virá, utilizar um pensamento “progressivo”, e não simplesmente progressista, apostar em um pensamento alquimista que faça dela própria, errância, do erro, do mal, do outro, da pluralidade etc., elementos construtivos de cada indivíduo como do todo social (Maffesoli, 2001, p. 183)

Para Michel Maffesoli, a errância é um pólo fundador de uma nova sociedade embrionária. Ele não discorre, diretamente, sobre a flanagem no seu livro, mesmo que Charles Baudelaire e Walter Benjamin sejam mencionados mais de uma vez. Ainda assim, pela maneira como são lidos os situacionistas e pela visão da errância ora como forma, ora como função, é imaginável que o *flâneur* seria retratado como um romântico que passeia. Afinal ele afirma que naquilo que Walter Benjamin:

Chama de das “passagens” parisienses, que oferecem um “mundo em miniatura”, que pode ser lido, e vivido, de um modo panorâmico. Ali, ainda que seja fantasiosamente, a aventura está ao alcance das mãos, os encontros não deixam de se produzir, e, para retomar a expressão surrealista, o “acaso objetivo” aí se dá alegremente (Maffesoli, 2001, p. 89)

O *flâneur* e a deriva situacionista, antecedentes alegres do nômade pós-moderno. Assim seria a ligação entre João do Rio e Flávio de Carvalho, caso fosse escolhida essa perspectiva. Agora

cabe examinar a outra possibilidade, o nomadismo como máquina de guerra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri.

A máquina de guerra

No ensaio “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, presente no livro *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, os pensadores franceses opõem a máquina de guerra ao aparelho de Estado como polaridades. Ou seja, não como uma oposição metafísica em que um termo exclui totalmente o outro, nem como oposição dialética em que um termo está em correlação de negação com o outro. A relação de polaridade permite que os pólos mantenham diversas relações, eles, além de se oporem, podem também ser sobrepostos, tanto a máquina de guerra pode se infiltrar no aparelho de Estado, como o aparelho de Estado pode se apropriar da máquina de guerra.

A máquina de guerra, ao contrário do que seu nome faz pensar, não é necessariamente militar. Ela é excêntrica: “Do ponto de vista do Estado, a originalidade do homem de guerra, sua excentricidade, aparece necessariamente sob uma forma negativa: estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado...” (Deleuze, 1997, p.10) De modo que, se o nômade é o criador da máquina de guerra – atuando num espaço liso e operando desterritorializações, enquanto o aparelho de estado funciona criando espaços estriados e territorializações – as diferentes sociedades e os diferentes desenvolvimentos tecnológicos fazem com que a dinâmica entre os dois pólos se dê de maneiras diversas.

A polaridades nômade x aparelho de Estado permite, então, ao contrário da relação dialética entre errância e integração, que se veja as contradições e a apropriações que fizeram e que podem sofrer os dois artistas em questão. João do Rio, apesar de entrar em contato com os marginais – prostitutas, drogados, pais de santo, tatuadores -

para fazer suas crônicas, se relacionava bem com a alta sociedade da época e tem certo lado dândi, que não é, decididamente, contra o aparelho de Estado. Enquanto Flávio de Carvalho pode ser apropriado em certas leituras somente como um representante do surrealismo no Brasil. A análise por meio de polaridades permitem que essas contradições e elaborações sejam desdobradas.

Além dos conceitos já citados, são usados também, por Deleuze e Guatarri, as polaridades: liso x estriado, territorialização x desterritorialização, raiz x rizoma, para definir a máquina de guerra. Pode-se pensar com esses conceitos as relações de precursão na literatura como bandos, que se organizam como máquinas de guerra, “grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder” (Deleuze, 1997, p.16) Isto nos leva para agenciamentos em que o conjunto de forças está colocado de forma que o chefe está sempre em questão, ou seja, as relações de influência estão sempre por vir. Afinal, o poder rizomático não desce através de uma raiz única que tem ascendência sobre todas as demais, o rizoma tem nós intermediários e diferentes entrelaçamentos. O poder rizomático não é instituído, é dinâmico. Um novo bando pode surgir a qualquer momento, através de um desgarramento de um grupo do primeiro bando, assim como bandos pequenos podem se juntar para formar outro bando.

Disso decorre, para a questão da correlação entre João do Rio e Flávio de Carvalho, que numa perspectiva rizomática e polar são possíveis análises pontuais para além de uma continuidade linear entre os dois autores. Permanece aberta à análise, por exemplo, que com relação à determinada questão João do Rio, que veio antes e poderia ser tomada como arquetípico de Flávio de Carvalho, tenha uma opinião ou uma prática mais eficiente no embate com o aparelho de Estado

Deleuze e Guatarri utilizam para falar do nomadismo, também, o conceito de devir. Escrevem sobre um modelo “de devir e

de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante.” (Deleuze, 1997, p.19) É importante também ressaltar o fato de que o nômade ocupa o espaço sem medi-lo, enquanto o aparelho de Estado mede o espaço para ocupá-lo:

a máquina de guerra era a invenção nômade, porque era, na sua essência, o elemento constituinte do espaço liso, da ocupação desse espaço, do deslocamento nesse espaço, e da composição correspondente dos homens; esse seu único e verdadeiro objeto positivo (*nomos*). Fazer crescer o deserto, a estepe, não despovoá-los, pelo contrário. Se a guerra decorre necessariamente da máquina de guerra, é porque esta se choca contra os Estados e as cidades, bem como contra as forças (de estriagem) que se opõem ao objeto positivo; por conseguinte, a máquina de guerra tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenômeno estatal e urbano, e assume como objetivo aniquilá-los. É aí que ela se torna guerra: aniquilar as forças do Estado, destruir a forma-Estado. (Deleuze, 1997, p.88)

O nômade, para Deleuze e Guatarri, está posto, então, contra a cidade. Não resta possibilidade de integração na cidade do errante como vislumbra Maffesoli. Acredito que o texto deixa clara a minha preferência pela perspectiva de embate com o poder de Deleuze e Guatarri, invés da visão ilustrativa de Michel Maffesoli.

Comentários finais

Mostrada a opção metodológica rizomática de relacionar os dois autores escolhidos para minha pesquisa como máquinas de guerra sem estabelecer uma relação nem de hierarquia nem de evolução entre eles.

Resta ainda dizer, para o fim dessa comunicação: apresentar o projeto de pesquisa, que os escritos do *flâneur* João do Rio e a deriva chamada de experiência por Flávio de Carvalho serão analisados, principalmente, através dos conceitos que podem ser encontrados cruzados nos textos deles, a saber: fetiche, massa e multidão.

Além disso, a rua, espaço de trabalho de João do Rio e território de experiência para Flávio de Carvalho será atravessada como não lugar, conceito do antropólogo Marc Augé para lugares não identitários, não relacionáveis e não históricos. O que permite a comparação da rua como não lugar com os lugares – a casa, o restaurante, o escritório. Também entra no jogo o conceito de Giorgio Agamben de profanação como uso tanto dos lugares, quanto dos não lugares.

Com a escolha do método de comparação rizomático e da leitura dos procedimentos como máquina de guerra, juntamente, com o aporte das considerações de matriz benjaminiana sobre a cidade, espero reativar um pouco do que fizeram Flávio de Carvalho e João do Rio.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUGE, Marc. **Não lugares: introdução** a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BENNATON, Pedro Diniz. **Deslocamento e invasão: Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana**. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CATARINA Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2009.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência N.2** – uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau 2001.

DELEUZE, Gilles. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra In: _____ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein (org). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006.

GONÇALO M. TAVARES: ENSAIO, FICÇÃO E CORPO ALTERADO¹

Resumo

Este trabalho é uma rápida apresentação do projeto de tese em torno à escrita de Gonçalo M. Tavares. O trabalho elabora um percurso que atravessa a ideia de pensar a sua literatura como um corpo-dançarino-desobediente, um “projecto para uma poética do movimento”. Esse projeto se apresenta entre a ficção e o ensaio como formas de operação crítica e de uso. Ensaio entendido como reflexão crítica, mas também como ação, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo e experiência da nudez, entre o poder da ficção e o desejo do espírito livre. Quando a escrita vem, como sugere Nietzsche, como um corpo que se pergunta se é capaz de dançar.

Palavras-chave: Ensaio; Ficção; Corpo; Dança.

Abstract

This paper is a brief presentation of the thesis project about the writing of Gonçalo M. Tavares. The work goes through the idea of thinking his literature as a disobedient – dancer - body, "a project for a poetics of movement." This project is presented between fiction and essay as forms of critical operation and use. Essay understood as critical reflection, but also as action, training, repetition, choreography, body experience and experience of nudity, between the power of fiction and the desire of the free spirit. When the writing comes, as Nietzsche suggests, as a body that asks itself if it is able to dance.

Keywords: Essay; Fiction; Body; Dance.

¹ Júlia Studart, UFSC [doutoranda em Literatura, Teoria Literária], com projeto de tese intitulado *Gonçalo M. Tavares: projeto para uma poética do movimento ou a avaria nas células*.

1.

O plano movente para minha tese tem como proposição investigar alguns procedimentos do trabalho em curso do escritor angolano-português Gonçalo M. Tavares com a literatura, a partir de uma ideia: pensar a sua literatura como a de um poeta atravessado por circunstâncias pós-humanistas, numa constituição mais tensa em direção aos legados do liberalismo humanista; como aquele que articula a linguagem [o texto, o poema, a narrativa etc] feito um artifício da experiência irrecuperável e, ao mesmo tempo, compatível. Daí, um escritor que entende a linguagem incorporando a sugestão de Mallarmé – a linguagem como um estado de ficção – e, também, como uma inquirição ao tempo perdido. Aquele que, de certa maneira, infere ao seu trabalho a potência de uma arqueologia incansável do pensamento e uma coreografia em torno do horror, porque toda obra de arte é feita de horror, indica Michel Deguy; porque toda obra de arte também é feita contra a dimensão do horror. Diz Deguy:

De que são feitas as obras de arte? De horror.
A arte mergulha suas mãos no oceano de atrocidades, o *inferno*, e levanta alguns de seus pedaços, sangue e sânie, lágrimas e gritos. Medeia recolhe seus cadáveres; Dante visita a câmara de torturas; o São Jorge de Carpaccio cavalga sobre restos humanos; Guernica procura uma nova liga e a encontra. A afluência dos museus de início chocada, iconoclasta de tais ícones, em seguida interdita, atônita; e agora emocionada, em recolhimento; assim são as coisas. (DEGUY, 2011, p. 290)

Assim, é possível pensar alguns empenhos do projeto de Gonçalo Tavares com a literatura a partir das perspectivas e possibilidades abertas por uma escrita que vem como um corpo-

dançarino-desobediente, ou seja, uma espécie de pensamento que se apresenta como uma resistência ao mundo, no mundo e, principalmente, como uma imagem movente, com incisivas tentativas de tocar o horror de agora. O plano, então, da tese, segue essas tentativas; por isso parto de uma expressão sugerida pelo próprio escritor no “subtítulo” de seu primeiro livro, o *Livro da Dança*, publicado em 2001, em Portugal, e em 2008, no Brasil, a de que todo o seu projeto com a literatura tem a ver com um “projecto para uma poética do movimento”, seria um “projecto para uma poética do movimento”, é um “projecto para uma poética do movimento” etc.

Em princípio, é possível perceber como esse projeto está armado entre uma ideia de ficção e uma ideia de ensaio; duas formas de operação crítica e de uso. Primeiro, tomo **ensaio** – para ler o trabalho de Gonçalo Tavares – tanto como método, modelo literário, procedimento de reflexão crítica, experimento intelectual ou estudo sobre algo, quanto como ação, ato em si, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo e experiência da nudez, entre o poder da ficção e o desejo do “espírito livre” e “sem gravidade”, sem território e sem meta, entre a posse e a despossessão de algo da história, da história da arte e da história da literatura [mais especificamente] e da história da filosofia para compor **duos**, duplos, ou um terceiro termo que seria um *neutro*, sempre aberto a mover desvios nessas mesmas histórias, ou seja, na luta das imagens que arma a história: quando a escrita vem como uma luta com a luta das imagens; ou como sugere Nietzsche, como um corpo que se pergunta o tempo inteiro se é capaz de dançar.

Não por acaso algumas reflexões de Nietzsche são fundamentais em minha tese, como, por exemplo, as da atuação do corpo leve e sem gravidade no tempo histórico, as ideias que giram em torno da expressão “espírito livre”, a sugestão de um corpo desobediente e que ri da inaptidão das crenças e das maneiras espirituais etc. Deste modo, tomo como ponto de partida para esta

espécie de notas de abertura uma passagem do livro *A gaia ciência*², de 1882: “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” Numa passagem, Nietzsche apresenta uma espécie de **clinâmen** ao tomar como referência um objeto e um ato, a leitura de um livro erudito. E um clinâmen é aquilo que pende, um pendor, uma declinação, uma inclinação, aquilo que se desvia ou aquilo que pode provocar um desvio; diz ele:

Diante de um livro erudito. – Não somos daqueles que só em meio aos livros, estimulados por livros, vêm a ter pensamentos – é nosso hábito pensar ao ar livre, andando, saltando, subindo, dançando, preferivelmente em montes solitários ou próximos ao mar, onde mesmo as trilhas se tornam pensativas. Nossas primeiras perguntas, quanto ao valor de um livro, uma pessoa, uma composição musical, são: “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” ... Nós lemos pouco, mas por isso não lemos pior – oh, como rapidamente

² Importante ressaltar que a expressão "gaia ciência" tem a ver, diretamente, com a poesia praticada pelos provençais, século XII. A expressão deriva do provençal, língua usada por poetas como Arnaut Daniel e Guilherme de Peitieu, e indica uma habilidade e um “espírito livre” para cumprir a tarefa da poesia. Augusto de Campos (1968, p. 8-9) coloca a poesia provençal, a partir das ideias do poeta americano Ezra Pound (1885-1972), como uma arte entre a literatura e a música, como uma participação, como uma visão desmitificadora dos conceitos ou preconceitos da sociedade medieval. Não só pela crueza do vocabulário, mas também pelo uso de termos eróticos que se distanciam da idealização amorosa apregoadada pela primeira crítica desta poesia, bem anterior a Nietzsche, por exemplo. Esse livro de Nietzsche, *A gaia ciência*, pois, apresenta a sua ideia sobre o “eterno retorno”, retirada do estoicismo grego, que ele toma como uma legítima e plena afirmação da vida, as suas teses sobre a morte de Deus, que têm a ver com a perda de referências universais, como as ideias cristãs acerca da alma, do mistério da onisciência divina, da vida eterna, da moral etc, e também Zaratustra, o antigo profeta persa, inventado por Nietzsche, que aparece pela primeira vez neste livro.

adivinhamos de que modo alguém chegou a seus pensamentos, se o fez sentado em frente ao tinteiro, com o estômago apertado, a cabeça curvada sobre o papel: oh, como também rapidamente acabamos seu livro! As vísceras contraídas se revelam, pode-se apostar, e igualmente o ar abafado, o teto do quarto, a estreiteza do quarto. – Estes foram agora meus sentimentos, quando fechei um honesto livro erudito, grato, muito grato, mas também aliviado... No livro de um erudito há quase sempre algo opressivo, oprimido: em algum lugar vem à luz o “especialista”, seu zelo, sua gravidade, sua ira, sua sobrestimação do canto no qual fica e tece, sua corcunda – todo especialista tem sua corcunda. Um livro erudito sempre espelha igualmente uma alma entortada: todo ofício entorta.

[...]

Todo ofício, mesmo tendo uma base de ouro, tem também sobre si um teto de chumbo, que pressiona e comprime a alma até que ela fique estranha e torta. Nada se pode fazer quanto a isso. (NIETZSCHE, 2001, p. 267-268)

Esse **clinâmen**, a alma estranha e torta espelhada por um livro erudito, como diz Nietzsche [e talvez retomado por Mallarmé quando disse que “tudo foi feito para terminar num livro” e fechava ou começava ali uma espécie de circulação da história em torno de um apagamento do real], leva a uma possibilidade de traçar zonas de lama escura, mas de contato, entre o pensamento de Nietzsche e o percurso do trabalho de Gonçalo M. Tavares com a escrita, com a literatura. É possível tentar fazer uma leitura crítica da história que se cumpre através do ensaio ficcional e, ao mesmo tempo, como isto pode se armar como potência de escrita para irromper com essa mesma história, humana, a-humana, aberta, animalizada etc; com essa mesma história que resta e que faz o homem alcançar a sua própria consumação.

A literatura que vem como proposta no trabalho de Gonçalo Tavares rodopia, pois, um traçado de escrita marcada no corpo e para a dança a partir do uso de palavras-espaco que procuram compor alguns espacos-mundo [bairro, reino, enciclopédia, cadernos etc]; são estes espacos-mundo que, por sua vez, constituem esses ensaios de ficção possível e capazes de gerar alguma utopia. Uma escrita de feridas abertas que procura incorporar também algumas capacidades para dançar e para, assim, mover o corpo da história a partir de seus vestígios, desconfianças e suspeições, como um corpo político e confrontado com o que pode ser ainda **utopia**, mas também **distopia**. Por isso, estes espacos-mundo podem ser pensados como **esferas** [bolhas, globos e espumas], espacos comuns de vivências e de experiências, dúplices e únicos ao mesmo tempo, como propõe Peter Sloterdijk: “Vivir en esferas significa, portanto, habitar en lo sutil común.” (2009, p. 51) A indicação é a de que a catástrofe acontece quando as esferas estalam, porque elas não formam um espaco neutro, mas um espaco animado e vivido. O tema de Sloterdijk, que remete ao tema do pensamento de Nietzsche – o da crise, o da catástrofe que se arma no descolamento de uma esfera para outra –, é também o mesmo tema da literatura de Gonçalo M. Tavares: “cada uno es un médio: un ser de alta permeabilidad.” (SLOTERDIJK, 2009, p. 16) e porque estamos diante de uma “formación general de los receptáculos autógenos” (SLOTERDIJK, 2009, p. 64). Enfim, para Sloterdijk, ele afirma, as esferas compõem uma ideia de reconstrução morfológica da onto-teologia ocidental.

Note-se, numa passagem do livro *Um homem: Klaus Klump*³, a voragem de vácuo aberta em direção à linha tensa da personagem protagonista com o lugar em que vive e com as pessoas

³ Segundo volume da tetralogia intitulada *O Reino*, que registra as formas de vida dentro de estalido das esferas e que desenha personagens que tentam, num esforço, testemunhar. Esta tetralogia começa com um romance intitulado *Jerusalém* e se desdobra em mais dois: o terceiro, *A Máquina de Joseph Walser* e, o quarto, *Aprender a rezar na era da técnica*.

com que é obrigado a conviver, com a mulher que pensa amar, com a guerra e com a invasão estrangeira neste lugar em que vive, com a profissão subversiva à guerra [Klaus Klump é editor de livros em prensa manual] e com aquilo que ele faz do livro. Para Klump, o livro é uma máquina desejante que se opõe à guerra, e como tal, como se fosse uma bomba às avessas; é o livro contra o horror, é o livro que perturba os tanques que invadem o lugar em que vive sem saber sua língua, seu nome, de sua vida e de suas tentativas de interrogação para interromper a história. Diz o trecho:

Os tanques passam nas ruas. As ruas têm o nome dos nossos heróis. Eles não conhecem a língua: não sabem dizer o nome. Tropeçam na pronúncia, não conseguem acentuar as sílabas. E os tanques não têm tempo para aprender línguas.

Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor, quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo.

Isso não é um livro, é uma pequena bomba.

Queres perturbar tanques com prosa?

(TAVARES, 2007, p.10-11)

Por isso que um ponto diverso e contrário, uma oscilação, que está notoriamente no trabalho de Gonçalo Tavares é a tentativa de armar algum orientalismo, como diferença, a estas esferas; um desses pontos, por exemplo, vem nos gestos escritos para tocar no **zen** ou na imobilidade precária e ao mesmo tempo radical e eficiente de um bailarino de **butoh**. São outros giros em torno das práticas sem objetivo e sem alvo, como são o da arqueria e da espada zen, quando arqueiro e espadachim são o próprio objeto, um só e próprio movimento. Essas oscilações montam uma espécie de séries de *tableaux vivants* de uma escrita que procura gravitar sobre o peso da tradição ocidental desfazendo oposições e dicotomias, mas com

tentativas de deslocamentos, sobreposições e justaposições construídas sempre de maneira inconclusa. Por exemplo, quando se impõe peso àquilo que gravita sobre o peso de uma tradição e quando o que gravita tem uma atração por um centro de influência, como os planetas que giram em torno do sol, como a força de atração que a terra exerce sobre um corpo material colocado sobre sua superfície, em seu interior. Assim, diante do projeto de Gonçalo Tavares, pode-se pensar numa escrita que, ao se mover sob o efeito da gravitação tenta estabelecer entre seu próprio peso e o peso da tradição em que se insere um gesto para o que ainda pode ser leve, como a dança, que no gesto do bailarino o faz descolar do solo, da terra; um gesto para o que é “leve”. Seguindo Nietzsche, é preciso nomear a terra, centro de atração, também como ‘a leve’. E se é uma literatura capaz de dançar, a dança vem como um pensamento subtraído de qualquer idéia de gravidade, sem centro e sem pontos extremos, uma atração mútua entre os corpos, como “um laboratório de sensações” e como “uma forma carnal literária”. (GIL, 1987, p. 14)

2.

Importante agora, por fim, apresentar e verificar alguns dados de partida já quase abandonados na tese: Gonçalo M. Tavares nasceu em 1970, em Luanda, capital de Angola, antiga colônia portuguesa que se localiza na costa ocidental africana e que ficou independente apenas em 1975. E que, é sabido, o primeiro português a chegar em Angola foi, segundo Damião Peres em relatos imprecisos, o navegador-conquistador Diogo Cão, em duas viagens realizadas mais ou menos entre os anos de 1482 e 1486. A ausência de relatos precisos dessas viagens, como destino e trabalho, cumpridas por Diogo Cão, pode servir como figuração do interesse português pela conquista de novos territórios imprecisos e misteriosos, um interesse pela viagem e, agora, um interesse pelo passado impreciso gerado por essas viagens, como indica Eduardo

Lourenço quando diz que “Nenhuma barca européia é mais carregada de passado do que a nossa. Talvez por ter sido a primeira a largar do cais europeu e a última a regressar” (LOURENÇO, 1997, p. 19); e quando comenta acerca da convocação de todos os fantasmas portugueses e de sua sublimação: “É sob esta forma, sobretudo, que o passado nos é caro. Um passado fundamentalmente vivido como justificação transcendente do presente e caução do futuro.” (LOURENÇO, 1997, p. 20) Mas também, principalmente, como figuração do percurso de um escritor que, mesmo tão jovem – como insiste em repetir a maioria da crítica portuguesa e brasileira, sempre com certo pasmo, quando comenta sobre o seu trabalho –, já publicou cerca de 30 livros em mais de 20 línguas e países diferentes, e que não porque chega em Portugal aos 3 anos de idade, filho de pais portugueses, mas muito mais porque toma como princípio e anúncio a idéia de que escreve porque perdeu o mapa, nem África nem Portugal, mas também África e Portugal; nem colônia nem metrópole, mas também colônia e metrópole, e inclua-se aí, ocidente-oriente-língua-portuguesa-Europa-etc. É o vestígio do que anota no verso final de um poema intitulado “o mapa”, de seu livro **1** publicado em 2004⁴, ao se perguntar por que escreve: “Escrevo porque perdi o mapa.” (TAVARES, 2005, p. 161) Não à toa, é bom verificar, um dos últimos livros de Gonçalo M. Tavares, *Uma viagem à Índia* [2010], que é uma tentativa de reler a epopéia de Luis de Camões, *Os Lusíadas*, numa épica enviesada com uma personagem de nome Bloom, como o Odisseu moderno do *Ulisses* de James Joyce, e de novo – como em Camões – “Um homem que partiu de Lisboa”, mas que começa sua “viagem no início do século XXI” (TAVARES, 2010, p. 27-25) e, agora, não mais apenas em

⁴ Gonçalo M. Tavares intitula *1* assim, desta maneira, o numeral solto na capa] um de seus livros de poemas; este livro foi publicado em 2004, pela editora Relógio D’Água, de Lisboa, Portugal. E ganha uma edição brasileira em 2005 [Bertrand Brasil].

direção às Índias, mas em direção a todos os extremos do mundo. Segue o poema intitulado “O mapa”:

Sempre senti a matemática como uma presença
Física; em relação a ela vejo-me
Como alguém que não consegue
Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa
demasiado Apertada
nas mangas.
Perdoem-me a imagem: como
Num bar de putas onde se vai beber uma
cerveja
E provocar com a nossa indiferença o desejo
Interesseiro das mulheres, a matemática é isto:
um
Mundo onde entro para me sentir excluído;
Para perceber, no fundo, que a linguagem, em
relação
Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,
Ao mesmo tempo, milionário e pedinte.
Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma
equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez
saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar
muito,
Que existe na escrita (errar de *errância*, de
caminhar
Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.
(TAVARES, 2005, p. 161)

O poema “o mapa” é uma compósita de instruções que tocam, principalmente, algo muito próximo de uma exterioridade, uma espécie de não-sentido para a escrita. Assim, a sua tentativa amaneirada de resposta através das possibilidades de acertar muito, que vêm da matemática-exata, e das de errar muito, que vêm da

literatura-impresisa. Daí o gesto mais ou menos sem meta nos modos críticos para sua literatura: nada para lá, nada para cá. A conclusão, na última linha, é ambiciosa e oscilante – “Escrevo porque perdi o mapa” –, mas também não diz muito, porque um mapa é sempre uma composição ficcional de um lugar imaginário ou imaginado, construído a partir de um método dedutivo, como um **ensaio** e como uma **ficção**, movido por uma **errância** sem método para atingir uma suposta meta sempre inexata e nunca auto-referente. Não por acaso, o projeto intitulado **O Bairro** é o mapa de um lugar imaginário ou imaginado, construído a partir do método dedutivo, **ensaio** e **ficção**, movido pela errância sem método. Nesse bairro moram alguns escritores de sua predileção e escolha: os **Senhores**. E, assim, se **meta** tem a ver com limite, fim, termo, remate ou, quiçá, equação resolvida, o que se pode espaçar depois disso – e a partir do movimento da escrita e seus modos de operação crítica – é também uma **errância**. E toda errância tem vínculo com liberdade, com dança, com espírito livre e, principalmente, com erro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Traduzir e Trovar (poetas dos séculos XII a XVII)*. São Paulo: Papyrus, 1968.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas, EdUNICAMP, 2011.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa, Relógio D’Água, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- NIETZSCHE, Wilhelm Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TAVARES, Gonçalo M. *I* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

A DANÇA NO MUNDO PERDIDO DE FLAVIO DE CARVALHO: O MIMETISMO E A SEMELHANÇA¹

Resumo

O presente texto parte da hipótese de que Flavio de Carvalho (1899-1973) se distingue dentro do modernismo brasileiro devido a uma compreensão da semelhança na arte como **mimetismo**, como vemos nas suas considerações sobre a dança nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicadas no *Diário de São Paulo* (1957 – 1958). Essa estratégia de sobrevivência entomológica, que Carvalho incorpora por meio do contato com Roger Caillois, favorece uma compreensão da arte como **potência de ser**, como a transformação de uma forma que não se dá somente na ordem aparente das coisas. Esta reflexão pretende demonstrar, igualmente, que Flavio de Carvalho já não se vale das aspirações de constituir uma identidade nacional – a opção de Mário de Andrade, por exemplo – visto que a dança funciona como uma metáfora para a desestabilização dos limites entre o corpo e o meio, bem como entre as formas tradicionais de representação pela arte.

Palavras-chave: Flavio de Carvalho. Mário de Andrade. Dança. Semelhança. Mimetismo.

Abstract

This paper suggests the hypothesis that Flavio de Carvalho (1899-1973) has a remarkable presence in Brazilian modernism due to his comprehension of imitation/similitude in art as **mimicry**. We may conclude this regarding his reflections about dance in the ‘Notes for the reconstruction of a lost world’, published in the Brazilian newspaper *Diário de São Paulo* (1957 - 1958). That entomological strategy for survival, which Carvalho incorporated in his texts after his contact with Roger Caillois’ work, is based on a comprehension of art as **power of being**, as transformation of a shape which does not occur only in appearance of things. The aim is to show that

¹ Larissa Costa da Mata, doutoranda em Teoria Literária pela UFSC, vincula-se à linha de pesquisa Teoria da modernidade, com o projeto de tese *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flavio de Carvalho*.

Carvalho is not moved by national aspirations of identity – which is Mário de Andrade’s choice, for instance. Instead, dance works as a metaphor for disturbance in borders between body and environment and between traditional means of representation by art.

Keywords: Flavio de Carvalho. Mário de Andrade. Dance. Similarity. Mimicry.

Apresentação: Flavio de Carvalho pós-moderno

Em 1936, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre sustenta no prefácio a *Os ossos do mundo* a tese, reiterada mais tarde na ocasião da morte de Flavio de Carvalho, em 1973, de que o autor retornou ao Brasil com atraso para levantar a bandeira modernista com o mesmo afã que “qualquer um dos Andrade” – e que, em razão de sua multidisciplinaridade e de suas opções políticas, ultrapassou os “ismos” de seu século tornando-se um pós-moderno *avant la lettre*.

Acredito que a distinção entre Flavio de Carvalho e os modernos brasileiros de seu tempo esteja em ter antevisto a atitude da arte contemporânea diante da perda do sentido da coletividade e do reconhecimento de que passamos por mudanças inalteráveis nas formas de representação, capazes de borrar os limites entre as esferas de atuação da arte e alterar a sua atitude diante do passado. De maneira distinta “dos Andrade”, Carvalho não mais privilegia a formação de uma identidade e por isso não satiriza a tradição por meio da paródia, atitude ainda historicista². Seguindo o exemplo do

² Quando procuro essa caracterização da atitude pós-moderna, penso na distinção estabelecida por Friedrich Jameson (2005) por meio dos procedimentos da paródia e do pastiche. Para o crítico norte-americano, modernismo e pós-modernismo se diferenciam por meio da relação que

intelectual Roger Caillois, que lhe foi contemporâneo, Flavio de Carvalho questiona a noção tradicional de realismo em favor da compreensão de uma “semelhança” que não opera somente na ordem da aparência, mas que se dá sempre como o trânsito entre uma força e o movimento.

Portanto, como pretendo demonstrar, a dança não consiste em uma manifestação folclórica para Flavio de Carvalho, e por isso ele forma um contraponto com relação a outros modernistas, como Mário de Andrade, autor de *Danças dramáticas do Brasil*, e Cecília Meireles, em *Batuque, samba e macumba*, conferência proferida em Lisboa em 1934³. O livro de Mário de Andrade, publicado postumamente, em 1959, torna-se a concretização do que o autor almejava para os estudos do folclore em um pequeno ensaio publicado no *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, em 1941, no qual aponta a necessidade de universalizar o estudo do folclore e torná-lo um saber científico, de forma que se sobreponham o

estabelecem com as tradições anteriores: o primeiro demonstra uma compulsão pelo novo, paradoxalmente combinada a certo gosto pelo *arcaico*, que deveria englobar não somente a arte e a estética, como o contexto social das mesmas. Por outro lado, o pós-modernismo reflete acerca dos momentos de passagem e das mudanças inalteráveis *na ordem da representação das coisas*. Para Jameson, o presente parece se estender *ad infinitum* nesse processo de auto-enfrentamento e os procedimentos empregados no passado moderno – como a *paródia* – passam a ser neutralizados por meio de outras formas como o *pastiche*.

³ *Batuque, samba, macumba* consistia inicialmente em uma conferência proferida por Cecília Meireles no Clube Brasileiro em 17 de dezembro de 1934, publicada pela primeira vez somente em 1983. Trata-se de um estudo de ritmo, acompanhado por uma série de desenhos exposta na mesma ocasião. Cecília Meireles compartilhava com Mário de Andrade o forte interesse pelo folclore – como vemos em obras como *Artes plásticas do Brasil* (1953) e *Aspectos da cerâmica popular* (1952) – vinculado ao trabalho institucional e passa a integrar a Comissão Nacional de Folclore criada pelo Ibec em 1947.

conhecimento popular ao hegemônico, a cultura histórica, devidamente documentada, à “importada” (ANDRADE, 1998, p. 443).

Para Andrade, a dança apresenta o sentido de recuperar uma unidade e por essa razão ele se fundamenta em Friedrich Nietzsche e Sir James Frazer para afirmar que as danças dramáticas, de origem predominantemente ibérica, nasceram de sua finalidade religiosa – de *religio* ou de união – e perderam, ao longo do tempo, a sua finalidade sagrada inicial. No caso das danças comemorativas do boi, presentes nas diversas regiões do país, com denominações distintas – como o bumba-meu-boi, boi bumbá, etc. – o valor de culto inerente ao teor sagrado do começo, persiste na celebração da figura do chefe, como aquele capaz de manter atados os laços nacionais (ANDRADE, 2002, p. 33).

Creio que possamos sugerir que há um aspecto compartilhado entre o pensamento sobre o folclore e as reflexões sobre a arte de Mário de Andrade, em obras como *O baile das quatro artes* (1943) e *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1965). Nas duas instâncias, Andrade persegue uma linha de desenvolvimento linear do tempo e a afirmação de uma totalidade nacional assegurada por meio da representação realista, que garantiria, em contrapartida, o vínculo entre o artista e a sociedade. Em *O baile das quatro artes*, Andrade demonstra uma afinidade com os procedimentos miméticos de representação, evocados pela tradição do retrato renascentista e pela fidelidade com relação ao modelo. Por essa razão, a sua preferência se lança sobre os pintores Candido Portinari e Lasar Segall, ao passo que, com relação a Flavio de Carvalho parece sempre haver uma sorte de estranhamento, como a suscitada diante de seu retrato pintado pelo autor das “Notas”: “Quando olho para o meu retrato pintado por Segall, me sinto bem. É o Eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato

feito pelo Flavio, sinto-me assustado, pois nele vejo o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros” (*apud* CARVALHO, 1948, in: LEITE, 2010, p. 103).

Os dois artistas apresentam uma compreensão distinta do papel que a semelhança apresenta para a arte. Se Mário de Andrade privilegia a identidade aparente com o ser retratado, Flavio de Carvalho parece conceber o retrato a partir de uma concepção de semelhança que vê a **aparência** apenas como a superfície de uma identificação de ordem mais profunda, que se daria entre os seres entre si, mas também entre eles e o ambiente que os circunda.

Tendo a questão da semelhança em vista, me proponho a pensar a dança nas “Notas para a reconstrução do mundo perdido” de Flavio de Carvalho, um conjunto de 65 textos publicada entre 1957 e 1958 no *Diário de São Paulo*⁴, periódico com o qual também colaboraram outros intelectuais modernistas como Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. Trata-se de uma série de ficção-teórica⁵, designação que se mostra coerente com a reflexão contemporânea que percebe na dança o poder de desestabilizar os limites entre as diferentes formas de expressão e entre a arte e o pensamento. Por isso Alain Badiou (2002) afirma que a dança aparece na obra de Friedrich Nietzsche como uma metáfora para o próprio pensamento, ao passo que Georges Didi-Huberman acredita que as belas artes

⁴ Parte do material apresentado no exame de qualificação, realizado em abril do ano corrente, consistiu na transcrição e atualização ortográfica das “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”. Uma parte das “Notas” foi reproduzida do arquivo de J. Toledo localizado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas. Agradeço a Roberto Freitas por ter gentilmente cedido a reprodução do restante da série.

⁵ A atribuição dessa característica foi feita pela primeira vez por Valeska Freitas na apresentação dos textos de Flavio de Carvalho para o catálogo da exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil em 1999.

possam ser todas compreendidas como dança. Didi-Huberman questiona, dessa maneira, as hierarquias pré-estabelecidas entre as artes por meio do desdobramento de um corpo singular em outros corpos, da integração desse mesmo corpo bailarino ao espaço.

Portanto, um pensamento dançante como o de Flavio de Carvalho seria aquele capaz de ultrapassar a esfera autônoma da literatura e da arte – onde ainda são cooptadas pela instituição – e dos princípios de identidade implicados nessa autonomia, em favor de uma ideia de nação que se constitua ela mesma como metamorfose, como uma massa amorfa e incandescente – anterior ao sujeito, anterior até mesmo à linguagem articulada e à escrita – que o mundo perdido de Flavio de Carvalho representa.

Dança, mimetismo e semelhança

Flavio de Carvalho ocupou-se desde o princípio de suas atividades artísticas com a dança, ilustrando resenhas de balé a partir da década de 1920, como a da apresentação de Loïe Fuller (1862-1928) no Brasil, em 1926, e de Chinita Ullman (1904-1977), em 1931⁶ e criando cenários para espetáculos, mais tarde, como o de Camargo Guarnieri em 1951. Em 1933, escreveu a peça intitulada *O bailado do deus morto*, encenada no Teatro da Experiência. Como sabemos, esse espaço foi fechado na noite de estréia desse bailado em função do tema do espetáculo, que versava, com base na etnografia, sobre uma origem animal da divindade, cujos resíduos são aproveitados por homens e mulheres após o seu sacrifício (CARVALHO, 1973, p. 91).

Nesses termos, vale lembrar que nas “Notas” o autor reitera essa ideia ao afirmar que todo ato social do homem era inspirado

⁶ CARVALHO, Flavio. Desenhos do espetáculo de Loïe Fuller. *Diário da Noite*, 31 jul. 1926; Bailado de Chinita. *Correio da Tarde*, 28 jul. 1931.

pelos animais, considerados como seus semelhantes, antes que passassem a reconhecer a divindade como uma figura distinta de si. No período que ele denomina de Bailado do Silêncio, designação que já aparecia na série anterior, *A moda e o novo homem*, o primitivo executava protótipos de dança e de canto, que se opunham ao movimento compassado das marchas militares e à linguagem articulada da liturgia, cuja função seria a de agregar as massas (2010, p. 137).

No mundo perdido, o bailarino e o ator tornam-se figuras equivalentes e representam o primitivo solitário que, em cima da árvore, movimentava-se para buscar equilíbrio movido pelo medo e pela insegurança impostos pela floresta, apenas entrevista das copas das árvores. Para Carvalho, esse homem solitário representa um ponto antigo na escala do desenvolvimento filogenético humano, em que o seu organismo era tão plástico que, ora se fundia ao ambiente em busca de segurança, ora reproduzia facilmente os movimentos dos animais. São esses os maleáveis bailarinos do destino:

Os desequilíbrios[,] que são expressões do homem antigo e do primitivo, possuem grande adaptabilidade às situações [e] grande plasticidade. Pois se assim não fosse pereceriam por falta de capacidade de adquirir sensibilidade. São eles os maleáveis bailarinos do começo e do Destino. *A plasticidade consiste em traduzir para movimentos todas as imposições do ambiente* (CARVALHO, 20 jul. 1958).

Contudo, com o decorrer da história e do desenvolvimento biológico, somente as crianças, os esquizofrênicos e os histéricos conservaram a capacidade de repetir os gestos do bailado primitivo: seja o de agarrar com as mãos, do criminoso, ou a atitude estática, dos loucos. É somente quando a normatividade do Estado intervém,

que as atitudes desse bailarino primitivo – o roubo, o assassinato – passam a ser cooptadas e rotuladas. Dessa maneira, o bailado deixa de ser um exercício de **impolítica**, para tornar-se um sintoma ou anomalia, como a dança de São Guido, enfermidade que provocava movimentos espasmódicos e que se tornou uma epidemia na Idade Média. Nesse sentido, em “O bailado e o crime”, o autor nos recorda que o psiquiatra e antropólogo italiano Cesare Lombroso, acreditava que o gosto excessivo pela dança significava um indicio de criminalidade. Lombroso, autor de *Gênio de loucura* (1896), defendia a tese de que os criminosos pertenciam a um tipo antropológico distinto, caracterizado por atavismo, degeneração e estigmas físicos e mentais específicos.

Portanto, as sobrevivências do bailarino do começo – a criança, o criminoso e o louco – ainda conservam a insubordinação à ordem social, seja por representarem uma sorte de falha que não pôde ser apreendida pela escala evolutiva – segundo a perspectiva freudiana em “O mal estar da civilização” – ou simplesmente por não conseguirem justapor a sua própria forma de organização à hegemônica⁷. Nesse sentido, o louco reproduz o bailado do começo ora histericamente, por meio da rigidez cataléptica dos membros e dos seus movimentos desordenados, ora esquizofrenicamente, com a paralisia catatônica. Para Flavio, essas duas enfermidades anunciam – e coexistem com – as danças da civilização, como a seguidilha, o fandango, a valsa vienense, o samba e a capoeira de angola, segundo vemos em “O bailado e o crime”:

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuésca que ocorre na pausa repentina do Fandango e na Seguidilla é de natureza

⁷ Essa é a hipótese de Hal Foster sobre a esquizofrenia em *Deuses protéticos* (2004), mais especificamente no capítulo intitulado “Iluminações cegas”.

histórica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a Seguidilla são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede ao anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da Seguidilla e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo do homem? (CARVALHO, 14 abr. 1957).

A partir dessa passagem sobre as danças espanholas – a seguidilha, o fandango – Carvalho se mostra consciente de que a interrupção do movimento presente nelas já não permite que a dança seja meramente concebida como a repetição indiscernível de poses, mas também caracterizar-se pela intermitência que a aproxima do cinema, uma arte da montagem, e de uma literatura “cacofônica”. Por isso ele prossegue o fragmento citado afirmando que, sem a “simulação da morte”, “o plágio mimético continuaria se multiplicando ‘ao infinito’ com desdobramento de imagens, iguais e indistinguíveis” (ibid.).

Dessa maneira, o autor demonstra uma concepção de dança que se assemelha à reprodução no espaço do fenômeno da dissonância musical, que podemos compreender em Flavio de Carvalho como uma forma “não arranjada” e inconsciente, por ocorrer antes da formação precisa da melodia, que no movimento se expressa por meio de falhas coreográficas e do descontrole motor (CARVALHO, 1941, in: LEITE, 2010, p. 55). Portanto, a dissonância poderia ser compreendida como a presença de um saber do inconsciente como o que encontramos na obra de Friedrich

Nietzsche, em que ela se apresenta como uma disjunção originária ou a “simultaneidade de contradições” inerente à tragédia ou a uma origem anterior aos gêneros. Não nos esqueçamos de que, para o pensador alemão, a tragédia nasce da oscilação eterna entre o apolíneo e o dionisíaco, a aparência e a força, a passividade e a atividade, e que a transição entre esses dois pólos é oferecida pela dança, e pela imobilidade inerente ao ato de bailar.

Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2008) percebe no espetáculo de Israel Galván, bailarino de *flamenco*, não somente a execução de movimentos graciosos, mas a alteração do ritmo, onde a pausa nos permite aproximar essa dança da tauromaquia e do *cante jondo* por se produzirem pelo **corte** e por intermitências. No caso desse canto, a interrupção aparece como o silêncio que torna mais intenso o som que o sucede, como a contensão do movimento não é senão uma forma de desbordar os limites de um corpo que se expande sem, contudo, jamais atingir uma nova forma. O corte consiste, portanto, no momento em que a origem se ergue em salto entre a sobrevivência de um passado que não podemos esquecer – o do *pathos*, o da flexão anterior do corpo – e a memória de um futuro que se anuncia – o do *passe*.

Em Carvalho, a pausa rígida do fandango e da seguidilha assumem o aspecto de imitação da morte, como uma sorte de estratégia mimética que podemos compreender por meio das considerações sobre o mimetismo que o intelectual francês Roger Caillois realizara em dois momentos: primeiramente em 1936, em *Mito e o homem* e em *Os homens e os jogos*, de 1957. Como se sabe por *Os ossos do mundo*, Flavio de Carvalho entra em contato com Roger Caillois em 1934, quando o encontra no VIII Congresso Internacional de Filosofia em Praga, e a partir desse momento estabelece um diálogo com a obra do intelectual francês, tornando-se o representante da revista *Minotaure* no Brasil. Nesse momento,

Caillois elaborava a prefiguração de sua hipótese sobre o mimetismo no ensaio sobre a fêmea louva-a-deus, posteriormente acrescentado a *O mito e o homem*, onde esse inseto aparece como uma sorte de representação ideogramática da psique ou de uma escrita do inconsciente.

O mimetismo, segundo o verbete da *Enciclopédia italiana* que parte da tipologia estabelecida pelo entomologista francês Maurice Girard (1822-1886), consiste na imitação da cor ou da forma do ambiente, que se dá em caráter defensivo, agressivo, casual ou mesmo sem finalidade. Seja no mimetismo visual ou no morfológico, a característica preponderante dessa propriedade está na invasão do meio sobre o organismo; no caso do morfológico, essa semelhança com o ambiente já não se projeta, mas faz do ser uma nova superfície e de sua imagem a de um **corpo topográfico**. Caillois compreende o mimetismo como uma metamorfose em seu ponto culminante, o que permite um deslocamento dessa propriedade do processo de seleção natural – defendido por meio das hipóteses de Darwin e de Wallace – posto que, contrariamente ao que ocorre na evolução das espécies, a transformação em progresso jamais se conclui e por isso nenhum novo ser se produz.

Em *O mito e o homem*, Roger Caillois associa o fenômeno dos insetos à enfermidade esquizofrênica, a partir da sugestão de que haveria uma fusão entre os limites da personalidade e do espaço, formulada com base no neurologista e psicólogo francês Pierre Janet (1859-1947), autor de estudos sobre o automatismo psicológico e sobre a histeria, como *As obsessões e a psicastenia* (1903) e o *Estado mental dos histéricos* (1894). É justamente a partir de Janet que Flavio de Carvalho, associa nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido” o fenômeno da imitação à formação de laços sociais entre os homens, que se daria como um atributo essencialmente primitivo durante o período do Bailado do Silêncio (CARVALHO,

31 mar. 1957). Como vemos na mesma obra de Caillois, a ação do espaço sobre os esquizofrênicos levaria a invasão mimética do meio às últimas consequências, permitindo uma reformulação do sentido da semelhança, que deixa de pertencer à ordem da equivalência, para se tornar **uma potência de ser como algo ou alguém**:

O espaço parece, a estes espíritos desapossados, uma potência devoradora. O espaço persegue-os, cerca-os, digere-os numa fagocitose gigantesca. No fim, acaba por substituí-los. [...] Ele próprio se sente tornar espaço, **espaço negro, onde não se podem meter as coisas**. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente **semelhante**. E inventa espaços, dos quais é “possessão convulsiva” (CAILLOIS, s.d. p. 82).

Ora, não podemos nos esquecer que o contexto no qual Roger Caillois apresenta pela primeira vez a suas considerações sobre o mimetismo era o dos anos 1930, em que as suas investigações sobre a psicanálise e a biologia sustentam a persistência de uma impureza – a do primitivo e dos loucos – diante dos regimes totalitários na Europa do período. Contrariamente aos artistas modernos (como Paul Klee, Jean Dubuffet, Max Ernst), regimes como o nazismo que ascendia inclusive na França do período buscavam na arte de aspiração neoclássica, pautada na **mimesis** – a identificação com o modelo imitado, o da arte dos antigos⁸ – como um dos valores primordiais, um reflexo da

⁸ Por mimesis, compreendo a noção introduzida pela *Poética* de Aristóteles, para quem a imitação se torna o parâmetro primordial para se estudar as obras de arte e se analisar a literatura, e a identificação com o modelo imitado passa a justificar o prazer estético. Segundo Luiz Costa Lima (2003), a mimesis consistia nesse momento na conquista de uma forma, e não seria a pura e simples imitação de um objeto real, mas se pautaria na

purificação étnica presente na proposta de eugenia política⁹. Em contrapartida, o mimetismo – seja durante os anos da Segunda Guerra Mundial ou no período da Guerra Fria – expõe os vestígios das aspirações sociais identitárias em declínio (ANTELO, 2009), que não passaram incólumes pelo artista brasileiro. Em 1933, o médico psiquiatra Osório Cesar organiza, com Flavio de Carvalho, o “Mês da criança e dos loucos” no Clube dos Artistas Modernos, com a exposição de obras infantis e dos internos do Hospital do Juqueri, de São Paulo. Em 1936, Carvalho entrevista Marinetti, quem lhe afirma que ao fascismo caberia a mesma violência viril e criadora característica da nação italiana, à qual Carvalho justapõe em “A madona e o bambino”, ensaio de *Os ossos do mundo*, a protuberância do corpo feminino, onde se inscreve a passagem da história e a identificação entre a arte e o sujeito. Ainda em 1936, lamenta o estopim da Guerra Civil Espanhola, e em 1937, Roger Caillois, Georges Bataille e Michel Leiris fundam o Colégio de Sociologia, um dos meios onde se leva a cabo com mais afinco as aspirações de se inverter os valores de uma ordem já de pernas para o ar, que os regimes totalitários procuram violentamente apaziguar. Sei que seria precipitado buscar conclusões para as reflexões que acabo de apresentar, cujas consequências procuro extrair na tese em andamento. No entanto, creio poder afirmar que as “Notas” de Flavio de Carvalho nos mostram indícios de que já não há passado que se apresente como dado, não há afinidade que se constitua somente pela

semelhança estabelecida com ele como meio de reconhecimento da unidade comunitária.

⁹ Vale recordar como exemplo que, em 1937, aconteceu na Alemanha uma exposição intitulada “A arte degenerada”, organizada pelo médico psiquiatra Carl Schneider, que justapunha as obras de artistas modernistas às de artistas loucos, bem como a fotografias dos doentes, antigos pacientes de Schneider, cujos corpos deformados recordavam as formas das pinturas modernas (cf. FOSTER, 2004).

forma, não há ordem que se institua apenas com a força, nem há corpo que não carregue em si uma pequena parcela deste mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. 2ª ed. Org. Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. Folclore (1941). In: MORAIS, Rubens Borba. BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998 (v. 1).

ANTELO, Raúl. Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de estética*. Ano V, jun. 2009, n 10.

CARVALHO, Flavio. “A pintura do som e a música do espaço” (1941). In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flavio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010

_____. Notas sobre Mário de Andrade (1948). In: LEITE, Rui Moreira (Curador). *Flavio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010 (p. 103).

_____. XII – Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1957.

_____. LX – Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958.

_____. *A origem animal de Deus e O bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

_____. *A moda e o novo homem*. Org. Sergio Cohn. Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s.d..

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores Aguilera. Valencia: Luis Santangel, 2008.
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: MIT Press, 2004.
- JAMESON, Friedrich. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- LIMA, Luís Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba, macumba*. Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Mesa 12

CRÔNICAS

A VOZ DA ESCRITA:
RELAÇÕES ENTRE TEXTO E VOZ NA IRRADIAÇÃO DAS
CRÔNICAS DE OSMAR SILVA

Resumo

O trabalho, que encontra-se em fase inicial de pesquisa, tem como desafio ouvir o texto, afim de perceber como as crônicas podem remeter à voz. Nesse processo de investigação da escuta, cabe destacar a afinidade das crônicas com o panorama musical da época, em especial as serestas, e as lembranças evocadas. O projeto de pesquisa, de modo mais amplo, visa investigar as diferentes características, tanto textuais quanto vocais, expressas na obra *Coquetel de Crônicas*, de Osmar Silva. Originalmente, essas crônicas foram irradiadas pela rádio Diário da Manhã, em uma Florianópolis dos final da década de 1950.

Sobretudo, este trabalho volta sua atenção para a busca da voz na escrita de Osmar Silva, investigando a multiplicidade de vozes de uma cidade que emergem da voz do cronista, que imprime sua própria voz ao escrever seu texto, mas simultaneamente, de alguma maneira, faz a cidade falar. O propósito é descortinar as tonalidades, ritmos, as intensidades, e as marcas textuais que permitam escutar a voz dessa escrita.

O fenômeno da radiodifusão transformou o cotidiano da população, modificou a rotina da cidade, ao inventar, recriar e explicitar práticas culturais e sociais. O veículo suscitou novas sociabilidades, ao projetar uma série de referências coletivas entre indivíduos desconhecidos, que passam a partilhar as mesmas informações. Ao passo que inova as possibilidades de interação cotidiana, é um suporte agregador, com características de instantaneidade e simultaneidade, destacando-se as inflexões de voz que modulam as ondas sonoras, e expandem a capacidade imaginativa do receptor.

A crônica, por sua vez, é registro diário, fugaz, rápido e versátil como o próprio regime de sociedade em que foi delineada.

Referida por Machado de Assis como “fusão agradável do útil com o fútil, parto singular do sério, consorciado com o frívolo”¹, nelas encontramos acesso para tracejar uma visão cotidiana da cidade, uma vez que assinalam permanências e rupturas, em um registro do cotidiano de forma mais humanizada, conforme apontou Antônio Candido².

O palco onde ocorre a confluência desses objetos, desses veículos, é a Florianópolis de fins de década de 1950 e início da década de 1960. A cidade ansiava por inovações, transformações paralelas àquelas que ocorriam nas demais capitais do Brasil e no mundo. Os meios de comunicação reiteram discursos em favor do progresso, mágica que conduziria a ilha capital (que até então ostentava o execrável título de ‘menor capital do país’) a um futuro glorioso de metrópole. Na contramão dessa avidez pelo novo, a cidade ainda perpetuava hábitos provincianos, arraigados nos costumes das famílias mais tradicionais da cidade.

Inserido nesse contexto, encontramos o escritor, poeta, seresteiro e bancário Osmar Silva. Ele é o agente que congrega diariamente a crônica, a radiodifusão e a cidade, ao escrever crônicas que serão irradiadas pela rádio Diário da Manhã. Através da sensibilidade e atenção para com os fenômenos cotidianos, o escritor perscruta e esmiúça a complexa realidade em que está mergulhada a cidade de Florianópolis, suas contradições e anseios, suas ruas vazias e as trocas de furtivos olhares, durante os passeios, o conhecido *footing*:

Saí, à noite, para uns rápidos flashes de observação pela cidade. E muito pouco pude observar. Ruas tranquilas e mal iluminadas, que mergulham cedo no silêncio da noite, enquanto

¹ RAMOS, Ana Flávia Cernic. Política e Humor nos últimos anos da Monarquia. In: CHALOUB, Sidney ET alii. História em Cousas Miúdas: capítulos de História Social da Crônica no Brasil, 2005. p. 17.

² *Ibidem*. p. 20.

os casais de namorados procuram as sombras protetoras dos portões. Ruas quietas que se assemelham aos corredores vazios (sic) e silenciosos das casas de saúde! (...) Chego à praça 15, coração da cidade. O jardim, maravilhoso e convidativo, está deserto. Alcanço a Felipe Schmidt, a rua dos cafês e confeitarias, o fogo-fátuo das nossas pretensões a cidade grande! É a rua dos footings e das conversas fiadas! Há homens pelas esquinas, homens que vão e vem, matando o tempo, à espera que as sessões de cinema terminem! Dentro de mais alguns minutos a rua ganhará movimento e colorido. As jovens beldades estarão desfilando a plástica e elegância e distribuindo sorrisos cheios de promessas, aos olhares ansiosos que as aguardam!³

As crônicas de Osmar Silva, para além de pontuar o cotidiano da população, também possuem como características enaltecer as belezas naturais. Ao descrever as paisagens da cidade como em um quadro, uma pintura “digna do pincel de um grande artista”⁴, Osmar deixa transbordar seu carinho por Florianópolis, e invocando todo o sentimentalismo das saudosas serenatas, faz de suas crônicas verdadeiras serestas em prosa:

Florianópolis é uma cidade onde a poesia não morre, não obstante todo o esforço do homem em afastá-la do seu caminho!.. E quem a quiser ver, na plenitude de sua beleza poética, admire-a às seis da manhã, quando o sol se levanta no oriente, ou às seis da tarde, quando morre, como pachá sonolento, na fimbria azul do Ocidente, envolto na roupagem cambiante das mais sugestivas e belas cores!... Ficaria bela, se

³ SILVA, Osmar. Florianópolis em Preto e Branco. In: Coquetel de Crônicas. p. 25-26.

⁴ *Idem*. Minha Cidade. In: Coquetel de Crônicas, p.23.

fosse apanhada, assim, ao amanhecer no seu lento despertar para as lides diárias, abrindo os olhos, pouco a pouco, ao som do canto dos pássaros e beijada pela suave brisa do mar!...⁵

A seresta que serve de inspiração a Osmar evoca a figura de um rapaz e seu grupo de amigos, de chapéu, cantando e tocando violão na calçada, embaixo da janela duma donzela, que suavemente afasta as cortinas para escutar a canção. Poesia das noites cheias de estrelas, embaladas por violões chorosos, a seresta mais que um gênero musical é uma atividade, um divertimento de amantes boêmios, a cantar pelas vazias ruas da cidade. Este trabalho, ainda em fase inicial de pesquisa, tem como desafio ouvir o texto, afim de perceber como as crônicas podem remeter à voz. Nesse processo de investigação da escuta, cabe destacar a afinidade das crônicas com o panorama musical da época, em especial as serestas, que em seus ritmo e letra evocam uma memória idílica de tempos passados.

Mas no início da década de 1960, Florianópolis está em constante transformação. Para além dos sobrados, casarões pomposos e grandes chácaras - por onde os seresteiros circulavam com desenvoltura - o centro da cidade aos poucos foi sendo salpicado de edificações, símbolos do desenvolvimento, que verticalizaram a paisagem da urbe. A indústria da diversão também cresceu com esplendor, juntamente com a interação com as demais capitais, fascinando a todos. O progresso é ansiado, desejado e apregoado pelos veículos midiáticos: “O progresso é vertiginoso. A ordem do dia nesta próspera ilha é trabalho”⁶.

As transformações avassaladoras trazidas pelo século XX modificaram a paisagem urbana. Mas não só. Também a paisagem sonora, com o fenômeno que Murray Schafer batizou como esquizofônica. O termo é relativo a dissociação no tempo entre a

⁵ *Ibidem.*

⁶ Jornal “**O Estado**”, 05 de janeiro de 1957, p. 11

produção e a reprodução acústica, graças a gravação musical. São implementos tecnológicos que convulsionam a vida cotidiana, desajustando a lógica até então normatizada, por suas velocidades exorbitantes. Desse modo, as configurações sociais e culturais vão sendo abaladas, com novas forças que entram em jogo. Porém, nem todos desejavam a transformação abrupta do cotidiano, havia quem recuasse frente ao “turbilhão de modernidade” que se encaminhava para a ilha:

E do alto do morro da Cruz, a visão panorâmica de Florianópolis é algo que jamais poderá ser esquecido. Ao fundo, a ponte Hercílio Luz, ligando, na sua estrutura de ferro, a ilha ao continente, é símbolo do progresso com que o ilhéu sonha e deseja, progresso que chega ao passo lento, cautelosamente. (...) Fecho os olhos por um momento e antecipo-me ao futuro, tentando ver, num esforço imaginativo, a cidade de Florianópolis sob o impulso do progresso. Agora é a cidade do futuro, que vejo com meus olhos de imaginação.

O casario baixo cedeu lugar aos prédios de cimento armado. Quarteirões arrazados (sic) cedem lugar a esses gigantes do espaço, conquistadores das alturas. Uma larga avenida, toda asfaltada, parte do Mercado Municipal e segue, à orla do mar, projetando-se na alameda Adolfo Konder, perto da ponte Hercílio Luz.

Onde se erguia a estátua de Fernando Machado, surge uma estação de estrada de ferro. Um trem chega barulhentosamente, apinhado de passageiros, enchendo a manhã de gritos agudos e persistentes. Grossos rolos de fumaça sobem para o alto, obstruindo as nuvens brancas, atestando a atividade de dezenas de fábricas. No porto a agitação é intensa. (...) Modernos hotéis, boates e casinos, (sic) atraem os visitantes recolhendo dinheiro que mantém em ritmo acelerado a engrenagem do progresso.

Apenas o jardim da praça XV sofreu com a mudança. As árvores esqueléticas, com os galhos ressequidos apontados para o céu, parecem o mudo protesto da Natureza contra a ação destruidora e renovadora do homem! Florianópolis progredira mas a beleza e a poesia haviam morrido com o progresso. Cansado do esforço imaginativo, abro os olhos e um sorriso me ilumina o rosto. A cidade está lá em baixo, quieta, bucólica, na paz desta manhã de ouro. Sonhe com o progresso quem quiser! Prefiro-a assim como está, no seu recato de donzela tímida....⁷

Segundo o crítico Alvarez, “escrever é literalmente uma arte viva e também criativa, o que escritores criam é um momento da vida em si”⁸. Nesse sentido, Osmar reflete em sua produção as metamorfoses culturais, as transfigurações dos hábitos e práticas, enfim, a inquietude e expectativa que tomam conta da cidade. Perambulando entre a aspiração pelo novo e a rememoração de uma infância idílica, ansiando o progresso e a grandeza de sua cidade, mas vendo com o pesar tudo aquilo que ajudou a moldar sua existência ruir e ser taxado como obsoleto; é no centro dessa vórtice que encontra-se a voz de Osmar Silva. Ainda, Alvarez assinala que “uma voz assim muda toda vez que a gente muda”⁹ e o que se verifica é que a voz de Osmar está em constante reinvenção. Nele diferentes vozes se aliteram, disputam espaços, se contrapõem.

Suas crônicas iam ao ar duas vezes ao dia. Pela manhã (10h30), com um enfoque sobre a cidade, no espaço intitulado “Janelinha da Ilha”; e no horário do almoço (12h20), com um temática mais humana, “Páginas da Vida”. Em 1961, Osmar Silva reúne cem das suas melhores crônicas, para a publicação do volume

⁷ SILVA, Osmar. Janelinha da Ilha. In: Coquetel de Crônicas, p. 27.

⁸ ALVAREZ, A. A Voz do Escritor, p. 19.

⁹ *Ibidem*, p. 9.

“Coquetel de Crônicas”. No livro, principal fonte deste trabalho, Silva apresenta seus relatos como:

retratos da cidade com suas grandezas e misérias, seus tipos de rua, enfim todo o vasto material humano e paisagístico que se oferece aos olhos do observador. Noutras, os fatos humanos são narrados em formas de pequenos contos [...] são crônicas para todos os gostos e todas as críticas.¹⁰

Osmar Silva foi um fértil escritor, produzindo artigos, poesias, contos, novelas e até mesmo uma peça teatral, “O natal do Cara-Suja”. Pela sua vasta produção, em 1967 foi apreciado com um assento na Academia Catarinense de Letras. Osmar compunha também trovas, espontâneas expressões de volume reduzido, onde a simplicidade do poeta dá a melodia dos versos: “De jóias maravilhosas / poetas enchem os caminhos... / Mas, quando falam de rosas / é para lembrar espinhos!”¹¹.

No que concerne ao universo radiofônico, além das crônicas, ele também produziu quadros humorísticos, sketches e radionovelas. Segundo o pesquisador de radionovelas Ricardo Medeiros, Osmar Silva escrevia suas novelas com detalhes clássicos dos folhetins, ao destacar os heróicos mocinhos, os maquiavélicos vilões, o triângulo amoroso e sobretudo, ao terminar cada capítulo com um suspense lancinante.¹²

No rádio, para além de tentar compreender e traduzir os hábitos da cidade e de seus habitantes, Osmar precisou também adaptar sua forma de comunicação. Ao escrever com a finalidade de uma leitura ao microfone, algo ocorre em sua linguagem, que se expande das palavras, se torna mais visceral, espiritual, afasta a

¹⁰ SILVA, Osmar. Coquetel de Crônicas, p. 9.

¹¹ SILVA, Osmar. Trovas do Meu Cantar, p. 43.

¹² MEDEIROS, Ricardo. A Casa do Ódio, p.1.

erudição para prestigiar a energia vocal. Nesse limiar, onde a voz influencia o processo da escrita, podemos perceber aquilo que Paul Zumthor configurou como a “revanche da voz no contexto atual”¹³. Zumthor observa que em meados do século XX ocorre um retorno da voz. Essa revanche acontece sobretudo através da voz mediatizada, ou seja, da comunicação oral que se realiza por intermédio da tecnologia, nos chamados meios de comunicação, e que representa um “esforço da humanidade para encontrar a autoridade da voz viva”.¹⁴ Apesar da voz mediatizada não trazer a presença do corpo, ou seja, perder um tanto de peso, de corporeidade, da existência real da performance de uma oralidade presencial; mesmo assim, ela se faz extremamente diferente da forma escrita, despertando atenção.

A voz é a principal característica da radiodifusão. A voz, para além do corpo, possui a magia de fazer-se presente onde o corpo não está. Reproduzindo uma partitura, as vozes vão tramando um panorama, numa ordem prosódica de enunciação. Conforme assevera o escritor Alferi, é a voz que dá a coesão textual as palavras soltas, construindo uma trança formal das palavras, com tons e turnos recorrentes¹⁵. A voz, ao mesmo tempo em que encarna o papel de corda, que amarra, que executa um laço com as palavras, também é quem as singulariza, as diferencia, realçando o talante de cada palavra, colorindo cada signo.

Mesmo sendo muito diferente da comunicação presencial, a voz mediatizada simula a presença do corpo, traz em si a existência concreta do homem. A voz é a ligação entre linguagem, seja traço, imagem, som e o homem, ela que torna real e dá significado as palavras, ela que ousa ser performance, ser um momento de interação simultânea entre obra e público, como lembra Zumthor¹⁶. A voz tem

¹³ ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura, p. 14-15.

¹⁴ ZUMTHOR, Paul. Escrita e nomadismo: entrevistas e ensaios, p.70.

¹⁵ ALFERI, P. *Chercher une phrase*, p. 63-64. Tradução livre de Pedro Souza.

¹⁶ ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura.

passado por diversas transformações ao longo dos tempos, desde sua fonetização, passando pela escrita, pela disseminação e supremacia da imprensa, aos nossos tempos de voz digital. No universo radiofônico, abre-se espaço para o renascimento da poética da voz, há muito reprimida no âmbito do discurso pelo caráter hegemônico da escrita.

Na radiodifusão, a voz mediatizada tem como estratégia encenar a construção de uma coloquialidade, onde o narrador, em um jogo discursivo, conta com a presença do ouvinte, simulando a presença do corpo do outro, tornando a performance mais tátil, menos virtual.

Em sua tese intitulada “A Voz da Escrita”, o educador Fernando Hartmann considera que a voz, ao separar-se do corpo falante, descobre na língua um conjunto de possibilidades infinitas. São palavras, frases, uma gramática completa, disponível para vestir a voz, para envolvê-la e representá-la¹⁷. Para o linguista Gabriel Bergounioux, cada indivíduo possui um conjunto único de características, de marcas em sua voz, numa espécie de “impressão digital” vocal¹⁸. Nossa voz, portanto singular, é entretanto modelada a partir das vozes que são escutadas. A combinação de vozes dos outros age na formatação da nossa própria voz: a produção vocal do indivíduo depende do que ele ouve, do que ele escuta e acolhe. Vale ressaltar também, que quando usamos as palavras de outrem, essas palavras vêm impregnadas, saturadas das vozes desse outro.

Podemos relacionar essa apropriação de vozes na prática do seresteiro Osmar Silva. Para além de escritor, Osmar também foi compositor musical, compondo marchinhas de carnaval, mas sobretudo serestas. Uma de suas canções ficou famosa, “São José, minha terra querida”, onde ele rememora um passado idílico em sua

¹⁷ HARTMANN, Fernando. A Voz da Escrita, p.153.

¹⁸ BERGOUNIOUX, apud HARTMANN, Fernando. A Voz da Escrita, p.41.

cidade natal. Ao compor, é provável buscasse inspiração em seresteiros famosos, como Silvio Caldas e Albertinho Fortuna, cujas músicas eram maioria em seu caderno de cifras. Versos como o da canção “*Perfil de São Paulo*”, ou da clássica canção “*Chão de Estrelas*”: “A porta do barraco era sem trinco / Mas a lua, furando o nosso zinco / Salpicava de estrelas nosso chão / Tu pisavas os astros, distraída / Sem saber que a ventura desta vida / É a cabrocha, o luar e o violão”¹⁹, onde é impossível não visualizar a imagem proposta pelo autor.

Aos clássicos da seresta, certamente misturava-se a polifonia das ruas da modesta capital, com seus ruídos e sons específicos, numa sinfonia de vendedores, conversas, cantos de curiós, badalar dos sinos da igreja matriz, bater de ondas do mar, e lá ao longe, o estridente apitar dos navios²⁰. A essa combinação, acrescentemos ainda a forma como Osmar vê o mundo pelo seu prisma imaginativo, e a imagem poética com que o traduz em seus versos.

Nesse viés, este projeto volta sua atenção para a busca da voz na escrita de Osmar Silva, investigando a multiplicidade de vozes de uma cidade que emergem da voz do cronista, que imprime sua própria voz ao escrever seu texto, mas simultaneamente, de alguma maneira, faz a cidade falar. O propósito é descortinar as tonalidades, os ritmos, as intensidades que marcam, indicam como deve ser desempenhada a leitura pelo narrador, exprimindo as vozes presentes na cidade.

As frases melódicas possuem palavras-chave que se sublinham determinados pontos da oração, enfatizando-os. Muitas vezes, são marcas na própria escrita que remetem ao modo como a frase deve ser entoada – uma pontuação, a relação sintática, etc. Outras vezes, nada na forma lingüística do texto parece indicar sua

¹⁹ “Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937 (relançada pela gravadora Emi, 2003).

²⁰ MACHADO, Aldonei. A cidade no Dial, p. 45.

tonalidade, e esta é indicada em rubricas, em apontamentos feitos à margem do texto, destinados apenas a sinalizar o tom que deve ser projetado na voz. Nas crônicas de Osmar Silva, algumas marcas da voz na escrita são perceptíveis, como os parênteses e as reticências, usadas como figuras de acréscimo, ou pausas sonoras, e que são recorrentes na escrita do autor:

A cegonha era aguardada, como se trouxesse para eles, a maior felicidade do mundo!... Um filho!.... O sonho máximo de suas vidas!..... a ternura do primeiro sapatinho carinhosamente trabalhado nas noites de inverno!.... as roupinhas, caprichosamente bordadas, com iniciais do nome que lhe seria dado!.... O filho ainda não nascera e ele já o amava extremamente!...²¹

Esse tons indicativos, que colorem, indicam a voz, são fundamentais para refletir sobre como abordar, como ouvir uma voz, na afonia da linguagem escrita. Este trabalho irá procurar iluminar, quiçá compreender, as divergentes considerações do escritor Osmar, que vive, e traduz em sua produção essa vivência, num ambiente em plena ebulição. Sua voz (ou vozes) revela-se marcada por esse debate da modernidade, na dubiedade entre o rumar para o progresso, ou defender-se com suas memórias.

Para além dessa multiplicidade de vozes que tenta abarcar, a obra ainda lida com a problemática da oralidade em uma produção escrita, onde os fatores da performance irão alterar de sobremaneira sua recepção, as possibilidades de escuta pelo público. O conceito de performance para Zumthor é essencial. Podemos compreender performance como o acontecimento, o diálogo, a imediatez entre aquele que fala, a percepção daquele que ouve e o efeito do outro em ambos. Nesse sentido, a performance tem o poder de reconfigurar o

²¹ SILVA, Osmar. O Seu Raio de Luz. In: Coquetel de Crônicas, p. 110.

texto, e assim, cada nova performance será uma nova “obra”, em virtude da singularidade, da especificidade do momento em ocorre a produção de sentido pelo narrador.

Com esse leque de possibilidades, este trabalho possui uma demanda interdisciplinar, propondo uma circularidade por distintas áreas. Diversas abordagens evidenciam-se necessárias para ponderar sobre como conceber a voz na escrita, ou seja, aquilo que vem, não por traços sonoros acústicos, mas propriedades da escrita inscrevendo nela sob forma de uma voz na enunciação. De qualquer maneira, texto não consegue abrigar a voz. A voz, uma vez livre, propagada, tem em si um poder que vai muito além das bases textuais, pois “é sempre ativa, onipresente, tem materialidade plena, participa da significância do texto e modifica as regras de leitura”²². Exemplos dessas alteridades no íntimo da própria voz são os enunciados entre parênteses. São acréscimos que fazem uma ruptura com o fio do discurso, adicionando um outro paradigma sobre o assunto.

Na busca contínua da voz na escrita, o que é passível de análise são as articulações que a voz realiza quando transmuta-se em significante, suas marcas, indícios, seus rastros.

²² ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral, p.

A BRASILIDADE DE EUCLIDES DA CUNHA, SEGUNDO O JORNAL DE PROVÍNCIA¹

Resumo

O jornal literário Tapejara publicado na década de 50 e de 70 no Brasil, anuncia, na primeira página da primeira das 24 edições, divulgar a “mensagem euclidiana” pelo Brasil afora. Publicados no Brasil, nos países latinos e norteamericanos², os artigos escritos pelos provincianos trazem os mais variados temas, esta pesquisa busca pela definição da brasilidade, segundo os provincianos, de Euclides da Cunha. Neste simpósio será apresentada a análise de O sentido brasileiro da obra de Euclides, artigo escrito por Pedro Moacyr Campos em maio de 1953, publicado no Tapejara na mesma data.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Brasilidade.

Abstract

Tapejara literary journal published in the 50 and 70 in Brazil, announces, on the first page of the first 24 issues, spread the 'Euclides da Cunha's message' throughout Brazil. Published in Brazil, Latin and North American, its articles were written by provincial writers and brought all kinds of subjects, this research seeks the definition of the provincials about the Brazilianness of Euclides da Cunha. In this symposium will be presented the analysis of *O sentido brasileiro da obra de Euclides (Brazilian sense in the work of Euclides)*, article written by Pedro Moacyr Campos in May 1953, published in Tapejara on the same date.

Keywords: Euclides da Cunha, Brazilianness.

¹ Mestranda em Literatura. Título do projeto: *A metáfora da pedra, a metáfora da imagem e o problema da brasilidade*. Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas.

² Dos 35 países do continente, há registro de publicações escritas por autores estrangeiros como a uruguaia Clodilde C. de Peres e o poema *Metamorfosis* (TAPEJARA, 1950a, 1.ed, p.2), o argentino Eduardo Valdivinos e o poema *Uma vez* (loc. Cit, p.2); o brasileiro Adalto G. Araujo e o poema *Raça Tupi* (loc. Cit, p.3); o peruano Carlos Alberto Fonseca (pseudônimo varonil de NellyFonseca Recavarren cujos livros os escreveu trocando de nome) e o poema *America* (loc. Cit); MATA, G. Humberto. *Nosotros* (loc. Cit), equatoriano.

Pedro Moacyr Campos³ escreve para o Tapejara Edição 10 de 1953 *O sentido brasileiro da obra de Euclides*. Escreve sobre a brasilidade:

Um sentido de brasilidade ressalta, imanente, e até certo ponto agressivo, na obra de Euclides da Cunha, o que o torna comparável àquele **buriti perdido** de que nos fala Afonso Arinos, sentinela do deserto a ver as gerações desfilar enquanto ele permanece ereto, solitário e altivo (CAMPOS, 1953a, p. 8).

O termo brasilidade utilizado por Campos nos traz seu problema: nos desloca para o poema *Buriti Perdido*⁴ (1898), para a busca da imagem da brasilidade no poema, assim como pela analogia entre as figuras do *Buriti Perdido* e Euclides da Cunha.

Sobre o sentido de brasilidade:

A brasilidade é, por nós entendida, como o sentimento de pertencimento, de ligação, de enraizamento com o espaço geográfico e social, com o país. Criado na e pela colonização portuguesa, segundo o sociólogo Everton Vieira Vargas, a brasilidade não encontrou no pensamento brasileiro da Independência, uma caracterização uniforme. Havia, de acordo com ele, uma diversidade de interpretações que tinham a ver com a prevalência de conceitos e

³Pedro Moacyr Campos dedicou-se à docência em História Medieval na Universidade de São Paulo, orientando trabalhos, formando mestres, iniciando a formação de doutores na área e incentivando as reflexões sobre História da Cultura (especialmente iconografia). Sua tese foi *Alguns aspectos da Germânia Antiga, através dos autores clássicos* (1945) (CAPELATO, 2011).

⁴ Do livro *Pelo sertão* (1898) de Afonso Arinos (1868–1916).

metodologias e com a disponibilidade de dados na época. Ele cita duas categorias, apontadas por José Carlos Reis, que informam a compreensão dos discursos sobre o Brasil: 1.mudança, que tem a ver com “processo”, “modernização”, “progresso”, “revolução na direção da independência e da autonomia” e 2.continuação, que significa “estrutura”, “permanência”, “tradição”, “resistência”, “conservadorismo”, “dependência” e “heteronomia”. (REIS, 1999, p.13-14 apud VARGAS, 2007, p.135).

As abordagens em diferentes áreas revelaram os termos da brasilidade, ou seja, os parâmetros de configuração da sociedade brasileira numa época dada que pode variar conforme a ênfase à mudança ou à continuidade conferida pelo intérprete nesse processo de escolha.

Euclides da Cunha tem nesse debate uma situação ímpar ao oferecer um olhar a partir de um lugar inédito, o interior, que dava à história e à construção da identidade brasileiras um espírito e um ritmo muito singulares (ROLAND, 1997, p. 46-49 apud VARGAS, 2007, p. 138). A linguagem de *Os Sertões*, fortemente influenciada pelas imagens físicas e humanas do interior ignorado, alçou o sertão e o sertanejo à condição de forjadores de uma conotação até então desprezada da brasilidade. Esse processo é visível no poema *Buriti Perdido* de Afonso Arinos, comparado ainda a pouco a Euclides da Cunha.

O poema do *buriti* conta a história da palmeira buriti, comum na região amazônica, que assistiu a diferentes gerações e acontecimentos passarem diante dela durante os séculos. A descrição do campo associado ao interior, às tradições, a uma ideia de continuação⁵ está ligada à brasilidade de Euclides da Cunha, e, nossa hipótese, é que isso se deve porque a figura de Euclides foi mítica

⁵ Em 1954 já se falava em ‘brasis’. Não se falava mais na bilateralidade litoral/interior, mas em um Brasil múltiplo cultural.

para os provincianos, Euclides foi para eles o brasileiro exemplar. Sua figura é muito retratada.

A tabela a seguir, mostra a quantidade de artigos com a palavra-chave “Euclides da Cunha” e seu respectivo autor. São 55 artigos, distribuídos em 24 adições. As Edições 1 e 8 foram as que mais publicaram com este tema, a Edição 1 porque data da semana seguinte a Semana Eucliana, semelhante comemoração como a que se comemora em São José do Rio Pardo desde 1912, e a Edição 8 por ser o ano centenário da primeira edição de *Os Sertões*.

Edição 1	Autor	Título
	Faris Michaelle	Euclides da Cunha
	João Alves Pereira	Ligeiros aspectos da obra literária de Euclides da Cunha
	Oswaldo Nascimento	Euclides da Cunha
	Cyro Ehlke	O civismo de Euclides
	Daily Luiz Wambier	A coragem de Euclides
	Newton de Souza Nascimento	Euclides, o telúrico.
Edição 2	Alberto Rangel	O físico de Euclides
	Elias Karan	Euclides da Cunha
Edição 3	Estevão Zeve Coimbra (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha
	Euclides da Cunha	O fim da campanha de Canudos (trecho de <i>Os Sertões</i>).
	Euclides da Cunha	<i>Saint Just</i> (soneto)
	Menotti del Picchia (São Paulo)	Euclides. (poema)
	Mal. Cândido Mariano Rondon	Euclides da Cunha: o extraordinário índio brasileiro saúda o seu irmão racial. (fragmento de conferência)

Edição 6	Altino Arantes (da Academia Paulista de Letras)	Euclides. (trecho da conferência realizada em São José do Rio Pardo)
Edição 7	Agrippino Grieco	Euclides da Cunha.
	Roberto C. Simonsen (economista)	Euclides da Cunha, uma lição de amor ao Brasil.
Edição 8 (cinquentenário de <i>Os Sertões</i>)	Álvaro Porto Alegre (Porto Alegre)	Um predestinado.
	Cyro Ehlke (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha e sua obra.
	Mesquita Neto	Euclides da Cunha
	Euclides da Cunha	<i>Velhice trágica, D. Quixote, A flor do Cárcere, Saint-Just, Dantão, Rimas</i>
	Faris Michaele	Euclides da Cunha, Artur Ramos e Gilberto Freire.
	Faris Michaele	Euclides da Cunha e o momento atual.
	Fernando de Azevedo (professor da Universidade de São Paulo)	O homem Euclides da Cunha (trecho de conferência)
	Francisco Pati	O culto a Euclides.
	Hélio Chaves (Petrópolis)	Carta de um brilhante intelectual, conterrâneo de Euclides da Cunha.
	J. Leão Borges (Vitória, Espírito Santo)	No cinquentenário de <i>Os Sertões</i> : apontamento sobre a arte poética de Euclides da Cunha.
	João Alves Pereira	Como conheci Euclides.
	Mário Mota (Lisboa, Portugal)	Poema de elogio a Euclides.
	Nicolau Meira Ângelis	Que pensa o Sr. Euclides da Cunha?

	Olyntho Sanmartin	Euclides da Cunha
	Ottokar Hanns	O poeta Euclides da Cunha.
	Ribas Silveira (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha
	Thiago Gomes de Oliveira (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha e o sertão nordestino.
Edição 9	Arnaldo da Cunha	Euclides da Cunha.
	Paulo Peró	Remember! A la memoria del genial escritor Euclides da Cunha.
	Sílvio Pedrosa (Sorocaba, São Paulo)	Euclides da Cunha, mago dos prosadores brasileiros.
Edição 10	Alerano de Barros (Fortaleza, Ceará)	Os sertões de Euclides da Cunha.
	Moacyr Campos	O sentido brasileiro da obra de Euclides.
Edição 11	Álvaro Augusto Cunha Rocha (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha, escritor de seu tempo.
	J. Leão Borges (Vitória, Espírito Santo)	In memoriam de Euclides da Cunha.
Edição 12	Brito Machado (Ouro Preto, Minas Gerais)	Euclides da Cunha.
	Danilo de Barros	A cidade chamada Euclides da Cunha.
	Gabriel Mena Barreto	Euclides Rodrigues da Cunha.
	José de Sá Nunes	Ruy Barbosa, Euclides da Cunha e a crase.
Edição 13	Guilherme de	A paineira de Euclides.

	Almeida	
Edição 14	Leônidas Justus	Euclides da Cunha e a Engenharia.
	Dr. Luiz de Barros (Ceará)	Atualidade de Euclides da Cunha.
Edição 16	Fidélis Reis	O livro de Euclides da Cunha.
	Inácio José Veríssimo	Euclides da Cunha (conferência pronunciada em São José do Rio Pardo)
Edição 17	A. Feijó	Euclides da Cunha e o nove de julho de 1932.
	Augusto Mayer	Nota sobre Euclides.
	Monti	Euclides da Cunha. (trecho do livro <i>Tres perfles: Molière, Euclides da Cunha, San Martin</i>)
Edição 18	Mal. Cândido Mariano Rondon	Euclides da Cunha.
Edição 21 (centenário da morte de Euclides da Cunha)	Daily Luiz Wambier	Euclides é eterno.
	(sem autor)	Dados biográficos de Euclides da Cunha.
	João Alves dos Reis	O 50º aniversário de morte de Euclides da Cunha.
	Faris Michaelle	Euclides da Cunha.
	Faris Michaelle	Em abono de Euclides.
	Mal. Cândido Mariano Rondon	Euclides da Cunha (fragmento de conferência)
Edição 22	Felix Aires	Euclides da Cunha e os menores versos da língua.
	Joanides Albach (Ponta Grossa)	Euclides da Cunha, sua vida e obra.
Edição 23	Nelson Erasmo Vasconcelos	A estilística de Euclides.
Edição 24	Faris Michaelle	<i>Euclides da Cunha</i> (poema)

Buriti Perdido

O sertão, mais do que uma referência geográfica, se converteu num tipo, para utilizar a base teórica de Hirsch, isto é, “uma entidade que tem uma fronteira em virtude da qual algo pertence ou não a ela” e “pode ser sempre representada em mais de uma instância” (HIRSCH JR, 1967, p. 49-50 apud VARGAS, 2007, p. 139). Na obra euclidiana, o Sertão se converte em síntese de relações sociais, culturais e com a própria terra marcada por uma singularidade capaz de alterar o olhar prevalecente sobre a identidade construída no litoral e tida até então como representando a nação. (VARGAS, 2007, p. 139).

Leiamos o poema em prosa *Buriti Perdido* de Afonso Arinos escrito em 1898:

Velha palmeira solitária, testemunha sobrevivente do drama da conquista, que de majestade e de tristura não exprimes, venerável epônimo dos campos!

No meio da campina verde, de um verde esmaiado e merencório, onde tremeluzem às vezes as florinhas douradas do alecrim do campo, tu te ergues altaneira, levantando ao céu as palmas tesas, - velho guerreiro petrificado em meio da peleja!

Tu me apareces como o poema vivo de uma raça quase extinta, como canção dolorosa dos sofrimentos das tribos, como o hino glorioso de seus feitos, a narração comovida das pugnas contra os homens de além!

Por que ficaste de pé, quando teus coevos já tombaram?

Nessa primeira parte do poema, a palmeira é apresentada segundo sua origem geográfica: “no meio da campina verde”. O

autor parece ter localizado a palmeira como quando olhamos através de um binóculo: “tu me apareces”; e pinta a paisagem. A sequência do poema é de comoção:

Nem rapsódias antigas, nem a lenda cheia de poesia do cantor cego da *iliada* comovem mais do que tu, vegetal ancião, cantor mudo da vida primitiva dos sertões!

Atalaia grandioso dos campos e das matas – junto de ti pasce [sic] tranqüilo o touro selvagem e as potrancas ligeiras, que não conhecem o jugo do homem.

O cenário do campo característico do interior brasileiro é pintado ao redor da palmeira:

São teus companheiros, de quando em quando, os patos pretos que arribam ariscos das lagoas longínquas em demanda de outras mais quietas e solitárias, e que dominas, velha palmeira, com tua figura erecta, queda e majestosa como a de um velho guerreiro petrificado.

As varas de queixadas bravias atravessam o campo e, e ao passarem junto de ti, talvez por causa do ladrido do vento em tuas palmas, redemoïnham e rangem os dentes furiosamente, como o rufar de tambores de guerra.

O cordel lobuno, pastor da tropilha, à sombra de tua fronde, sacode vaidosamente a cabeça para arrojar fora da testa a crina basta do topete, que lhe encobre a vista; relincha depois, nitre com força apelidando a favorita da tropilha, que morde o capim mimoso da margem lagoa.

A palmeira durante a noite:

Junto de ti, à noite, quando os outros animais dormem, passa o canguçu em monteria;

quando volta, a carne da preá lhe ensanguenta a face e seu andar é mais lento e ondulante.

E num caminhar observando a palmeira e sua trajetória de sobrevivência, a vida ao redor do buriti nos é descrita:

Talvez passassem junto de ti, há dois séculos, as primeiras bandeiras invasoras; o guerreiro tupi, escravos dos de Piratininga, parou então extático diante da velha palmeira e relembrou os tempos de sua independência, quando as tribos nômades vagavam livres por esta terra.

O Buriti é personificado, nessa passagem temos um monólogo com o Buriti:

Se algum dia a civilização ganhar essa paragem longínqua, talvez, uma grande cidade se levante na campina extensa que te serve de soco, velho Buriti Perdido. Então, como os hoplitas atenienses cativos em Siracusa, que conquistaram a liberdade enternecendo os duros senhores à narração das próprias desgraças nos versos sublimes de Eurípedes, tu impedirás, poeta dos desertos, a própria destruição, comprando teu direito à vida com a poesia selvagem e dolorida que tu sabes tão bem comunicar.

E na última parte, o sonho de que se algum dia a civilização ganhar a “paragem longínqua” que pelo menos não permitisse a destruição da palmeira, que seria sua derrubada:

Então, talvez, uma alma amante das lendas primevas, uma alma que tenhas movido ao amor e à poesia, não permitindo a tua destruição, fará com que figures em larga praça, como um monumento às gerações extintas, uma página sempre aberta de um poema que não foi

escrito, mas que refere na mente de cada um dos filhos desta terra.

A busca da imagem da brasilidade no poema se dá nas visões que caracterizam o campo: a palmeira, a campina verde, o alecrim, o touro, a potranca, patos pretos, as varas de queixadas, o corcel, o canguçu, preá etc. Podemos pensar que entre o poema e Euclides da Cunha está inscrito elementos étnicos e culturais brasileiros. Euclides da Cunha pode ser aquele buriti desde que se observe esses elementos, das “almas amantes das lendas primevas”. O que faz com que o buriti “figure como um monumento”, “uma página sempre aberta de um poema que não foi escrito” é sua permanência.

O sentido brasileiro da obra de Euclides

O texto publicado pelo jornal Tapejara destaca a origem racial; o jeito descuidado de Euclides da Cunha: “A roupa, usava-a como o índio bisonho que a vestisse pela primeira vez. O casaco, mal ajustado, parecia ser-lhe incômodo, o pescoço era como que engolido por um colarinho inimigo” (CAMPOS, 1953a, p.8); destaca sua tristeza: “Na confirmação exuberante do seu feitio de sertanejo, encontramos-lo sem a alegria característica das gentes de outras plagas, de semblante corado e pisar duro” (CAMPOS, 1953a, p. 8); destaca a insatisfação e por isso, a busca pelo interior:

O sertão comburido de Canudos, o retiro do Rio Pardo, a solidão em Manaus, dizem muito àquela alma torturada e incompreendida, mas não a satisfazem inteiramente, porque seu anelo é sentir a floresta e a imensidade verde em toda sua pujança e agressividade (CAMPOS, 1953a, p.8).

a vocação patriótica: “o Brasil palpitava inteiro dentro de Euclides” (CAMPOS, 1953a, p. 8); e seu nacionalismo, exemplificado por

Moacyr Campos por um episódio no qual Euclides, a bordo de um rebocador numa cinzenta madrugada sob a chuva aos solavancos de um mar tempestuoso e lúgubre, ouvindo a litania sinistra dos elementos em fúria, ao insistir na realização da travessia entre a ilha deserta de Búsios e a da Vitória, no litoral paulista, aferrado ao seu sentimento de dever decidiu ir em frente: “A ordem é ir à Vitória, é preciso que vamos”, repete Campos, as palavras de Euclides.

Se pensarmos a brasilidade como o sentimento de pertencimento ao Brasil, presente em autores que expõem ou expuseram suas respectivas visões dela ao caracterizarem em suas obras o índio e o interior, *O sentido brasileiro na obra de Euclides* – e a maioria dos artigos publicados pelo periódico Tapejara – ao comparar Euclides ao *Buriti Perdido*, está evidenciando a sobrevivência da tradição como elemento fundacional da personalidade brasileira. Os elementos fundadores da brasilidade, para o provinciano, “enobrecem” a personalidade, fazem “transparecer as virtudes da gente primitiva destes Brasis” (CAMPOS, 1953a, p. 8). São esses elementos que determinam a sobrevivência do sentido brasileiro.

REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARINOS, Affonso. *Pelo sertão..* [s.l.]: Sociedade dos Cem ..., 1946.
- CAMPOS, Moacyr. *O sentido brasileiro da obra de Euclides*. Tapejara, set. 1953a, p.8.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim; GLEZER, Raquel; FERLINI, Vera Lúcia Amaral. Escola uspiana de História. Estud. av., São Paulo, v. 8, n. 22, Dec. 1994 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300044&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 jun. 2011.

VARGAS, Everton Vieira. *O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano*. Tese de doutorado. (Ciências Sociais) - Universidade de Brasília, 2007.

TRABALHA, E TEIMA, E LIMA, E SOFRE, E SUA!¹

Resumo

Apresentar o estudo de *Jornalismo em Tempos Modernos – os espaços e as gentes nas crônicas de Olavo Bilac* é o que propõe esta comunicação, na busca de elementos e reflexões que possam auxiliar no desenvolvimento da pesquisa para compreensão contemporânea da modernidade brasileira. Ao recuperar textos em prosa e analisá-los sob a luz da teoria literária, é intenção da tese rastrear o impacto que a modernização e os ideais de modernidade, tal como apreendidas e apresentadas por Olavo Bilac, produziram na sociedade e no imaginário daquelas gentes que viviam o limiar entre os séculos XIX e XX. Demonstrar a mentalidade e a escrita modernas de Olavo Bilac é objetivo da pesquisa, que busca nas crônicas que versam sobre a cidade e seus habitantes – palco e protagonistas do teatro da modernidade - fragmentos dessa visão bilaquiana pouco explorada. Acredito ser possível – através da crônica como ponto de inflexão entre jornalismo e literatura - pensar sobre transformações relativas à própria concepção de arte e de texto com a chegada dos ‘tempos modernos’ ao país.

Palavras-chave: Olavo Bilac; crônica; modernidade

Resumen

Dar a conocer el estudio *Jornalismo em Tempos Modernos – os espaços e as gentes nas crônicas de Olavo Bilac* es lo que propone esa comunicación, en una búsqueda de elementos y reflexiones que pueden ayudar en el desarrollo de la investigación para la comprensión contemporánea de la modernidad brasileña. A través de la recuperación de textos en prosa y de su análisis a la luz de la teoría literaria, la es la intención de la tesis seguir el impacto que la modernización y los ideales de la modernidad, tales como capturados y presentados por Olavo Bilac, han producido en la sociedad y en las mentes de esas personas que vivieran el umbral entre los siglos XIX y XX. Demostrar la mentalidad y la escritura moderna de Olavo Bilac es objetivo de la investigación, que busca en las crônicas que hablan de la ciudad y sus habitantes - el escenario y los protagonistas del teatro de la

¹ Marta Eymael Garcia Scherer. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, onde defenderá a tese *Jornalismo em Tempos Modernos – os espaços e as gentes nas crônicas de Olavo Bilac*, dentro da linha de pesquisa Teoria da Modernidade.

modernidad - fragmentos de una visión bilaquiana poco explotada. Creo que es posible - a través de la crónica como un punto de inflexión entre el periodismo y la literatura - pensar en cambios del mismo concepto del arte y del texto con la llegada de los ‘tempos modernos’ al país.

Palabras clave: Olavo Bilac; crónica; modernidad

Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua! - A frase, das mais conhecidas do poeta Olavo Bilac, é aqui colocada como introdução de um trabalho que aborda um outro Bilac: o jornalista, cronista por 20 anos, intelectual atuante. Trabalhar, teimar, limar, sofrer e suar parecem ser verbos que podem muito bem também descrever os estudos de um doutoramento, com suas pesquisas diversas, escrita meticulosa, descobertas acadêmicas. Mais do que palavras, são atos que nos levam até a tese, nossa companheira por quatro longos anos, nosso objeto de desejo.

Jornalismo em tempos modernos – os espaços e as gentes nas crônicas de Olavo Bilac é um estudo sobre a entrada do Brasil numa modernidade frágil e periférica. Através da escrita jornalística da virada dos séculos XIX para o XX, que renova-se junto com a sociedade, quero mostrar o palco, os protagonistas e os veículos da modernidade que nascia. Com a tese acredito ser possível verificar como a transformação da escrita e, por consequência, dos modos de percepção da realidade, foi de tal importância que o espaço da crônica se converteu, assim, no veículo dos primeiros textos verdadeiramente modernos.

É possível hoje resgatar parte da experiência da entrada na modernidade através das representações escritas do urbano – seus espaços e suas gente - acompanhando pelos olhos dos escritores os traços que caracterizavam esses novos dias. Pois, se a cidade era o palco da modernidade e as pessoas seus personagens, o jornal era seu meio, fornecendo coordenadas para sua tradução em palavras. A revisão dos jornais da época permite uma imagem comparativa e

dialética do papel do intelectual e o escritor. Os periódicos, que saíam em larga escala no final do século, trazem materiais ainda pouco trabalhados e, no entanto, imprescindíveis para delimitar o momento histórico que funda a chamada ‘modernidade’.

Foi justamente neste momento de virar de séculos que o desenvolvimento da classe média e da vida burguesa no país propiciou o incremento da vida cultural, sendo a letra impressa o centro da atividade intelectual. Ao contar com um número significativo de periódicos, o Rio de Janeiro do final do século foi amplamente debatido e inscrito através de seus cronistas e jornalistas. Faço minhas as palavras do mestre Machado de Assis, em texto do dia 22 de março de 1886, da *Gazeta de Notícias*, ao folhear um livro com os atos legislativos do ano anterior: “A história estuda-se em documentos assim, não preparados, mas ingênuos e sinceros; é deles que se pode sacar a vida e a fisionomia de um tempo”. (ASSIS apud LUCA, 1998, p.336)

São como esses documentos os textos selecionados para a tese, que possibilitam ainda estudar as crônicas como artífices da renovação da prosa na virada do século XIX para XX. Entendo aqui a crônica como texto indissociavelmente ligado à imprensa e que transita entre a ordem do subjetivo e do factual. Mais do que um gênero híbrido, como se costuma afirmar, a crônica constitui-se mesmo como uma passagem entre ambos os territórios. Representa, nas palavras de Ana Luiza Andrade (1999, p.11), "uma forma moderna industrial, comparável à da fotografia, na passagem da literatura canônica para o jornal. O tempo de um movimento registrado numa página de jornal economiza-se, fragmenta-se, industrializa-se nas crônicas". Por um lado incorporou características do jornalismo que se constituía como empresa-imprensa, por outro se configurou como um espaço onde opinião e nuances literárias eram bem-vindas. Na crônica, a combinação de objetividade e subjetividade, ficção e história, ação e imaginação fundem-se de um modo transgressor que resulta praticamente contemporâneo.

As crônicas são, como gênero e como prática, o ponto de encontro entre o discurso literário e o jornalístico. Naqueles anos que viravam os séculos foram também a expressão mesma das contradições não resolvidas em um momento de rupturas, contágios culturais, profissionalização do escritor. Foi a maneira que os literatos encontraram - os mesmos que são injustamente classificados como elitistas e distantes, - para chegar à população. E foi nesses textos jornalísticos que experimentaram novas formas de linguagem, deixando de lado a 'arte pela arte' para escrever e se inscrever na história. A crônica foi, assim, o veículo para expressar a sociedade que se modernizava. Através da sua forma imperfeita, que não tem a pretensão de arte, a crônica revelava a inconclusão do tempo, sua fragmentação e transitoriedade. Na sua desordem cotidiana, ela didaticamente mostra que a perda da integridade, a instabilidade, a mutabilidade são as marcas do indivíduo e da história. Para além da literatura e da retórica oficiais, que almejam a imortalidade, ela traz à tona exatamente a morte da memória como o signo indelével do tempo.

A crítica ignorou este corpo textual durante quase um século devido à rígida divisão entre o literário e o jornalístico, fazeres opostos e absolutos entre o subjetivo e o objetivo, o fictício e o real, o poético e o informativo. No entanto, as crônicas foram um espaço transformador para o jornalismo, a prosa e a poesia, com sua mútua impregnação de técnicas impressionistas, simbolistas, expressionistas e parnasianas, impulsionadas pela necessidade de testemunhar o ritmo vital e as transformações daquele presente. Ao analisar os textos de Olavo Bilac o que se ilumina não é somente o vasto conteúdo que apresentam, mas também a própria representação da crônica como gênero e a literatura como fenômeno social além dos livros. Ao comentar e analisar os fatos sociais através de um texto cotidiano, a crônica operou "milagres" de significação, como explicou Antonio Candido, citando como exemplar o caso de Olavo Bilac:

A leitura de Bilac é instrutiva para mostrar como a crônica já estava brasileira, gratuita e meio lírico-humorística, a ponto de obrigá-lo a amainar a linguagem, a descascá-la dos adjetivos mais retumbantes e das construções mais raras, como as que ocorrem na sua poesia e na prosa de suas conferências e discursos. Mas que encolhem nas suas crônicas. É que nelas parece não caber a sintaxe rebuscada, com inversões freqüentes; nem o vocabulário 'opulento', como se dizia, para significar o que era variado, modulando sinônimos e palavras tão raras quanto bem soantes. Num país como o Brasil, onde se costuma identificar superioridade intelectual e literária com grandiloqüência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade. (CANDIDO, 1992, p.16)

O aporte de Olavo Bilac é de tal magnitude, não somente para renovação do texto jornalístico como também para traçar um mapa do cruzamento entre as duas épocas que lhe coube viver, que este trabalho se concentrou somente nesse aspecto da sua obra. Inserida nos textos em prosa encontra-se a mentalidade de um intelectual que, ao lado de seus pares, gestou o cenário que apresentaria o espetáculo da modernidade, tornado-se um “pintor da vida moderna”, para utilizar a expressão assim definida por Baudelaire: “O pintor (ou romancista ou filósofo) da vida moderna é aquele que concentra sua visão e energia na ‘sua moda, sua moral, suas emoções’, no ‘instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém’”. (BERMAN, 1986, p.131)

Perseguir os passos deste Olavo Bilac somente foi possível graças à monumental pesquisa do professor Antônio Dimas, que organizou, recuperou, valorizou e trouxe à luz centenas de crônicas bilaquianas com a publicação da antologia *Bilac, o Jornalista* (2006). O trabalho do professor incorporou este outro Bilac à história literária desde então, seja através dos ensaios que mostram o

jornalista atuante e intelectual ativo, seja através dos textos que transcreveu e/ou catalogou. Ninguém com mais propriedade, pois, para justificar esta pesquisa de textos de Olavo Bilac. Entre tantas assertivas possíveis, escolho uma que mostra como o professor Antonio Dimas comprovou que os mais variados temas foram comentados por Bilac, que encontrou nos periódicos um caminho para expor suas impressões:

Nesses quase vinte anos de jornalismo diário, muitas vezes espalhado por mais de um veículo, seu posto privilegiado permitiu-lhe uma visão angular da sociedade, cujas frinchas e reentrâncias dificilmente escapavam ao seu olhar bisbilhoteiro e nem sempre certo. Ideologicamente irregulares como é de se esperar de quem não se pautava por um credo único, religioso ou político, as crônicas de Bilac pouco atraem aqueles que precisam de posições alheias para confirmar as suas. Mais que escora, elas se prestam ao investigador minucioso que esteja preocupado com uma visão mais abrangente de dado período. Porque, nelas, o material é farto. (DIMAS, 1996, p. 14)

Este vasto material torna possível a entender as transformações de um país que se modernizava. A obra bilaquiana, com seus condicionantes e perspectivas, nos ajuda a ler a realidade que lhe era subjacente e são como espelhos desse país em metamorfose, condensado em sua Capital Federal, representando visões que fazem de seu titular um escritor da modernidade por excelência. Olavo Bilac encontrou nas páginas dos jornais as companheiras ideais para vivenciar um momento de mutação. Em quase todos os periódicos publicados no Rio de Janeiro e na emergente São Paulo, encontramos a colaboração do cronista.

Foi através do minucioso sumário elaborado pelo professor Dimas, com aproximadamente 1600 resumos de crônicas lidas e

catalogadas, que encontrei os 293 textos que compuseram o corpus inicial a partir do qual encontrei os registros de um jornalista e sua época. Nessa seleção constam 123 textos que nunca foram publicados na íntegra em nenhuma obra, exceto em sua moradia primeira, as colunas das folhas para as quais Olavo Bilac escreveu por quase duas décadas. Todos os textos foram escritos nos diversos jornais e revistas cariocas onde o autor foi colaborador ou membro efetivo durante 18 anos, período que compreende de 1890 a 1908.

A leitura atenta de dezenas de textos selecionados permitiu, ainda, perceber a ruptura entre tempos que torna Olavo Bilac um porta voz da modernidade – periférica e conservadora - que chegava ao Brasil. É possível observar através dos textos como cotidianamente se deu esse processo de modernização - que traz o sentimento de modernidade -, quais as repercussões de mudanças físicas da urbe e comportamentais de seus habitantes. E, ainda, verificar como o imaginário da cidade foi dessa forma gestado pelas elites intelectuais do país. Imaginário esse que parece não acontecer na poesia do mais famoso parnasiano brasileiro, mas que encontra-se abundantemente em suas crônicas. O objetivo é, também, compreender um jornalismo por detrás do seu jornalista e fornecer pistas para entender essa atividade historicamente.

Acredito que é fundamental de imediato esclarecer de qual Bilac aqui se fala. É preciso desafiar o cânone e relegar ao esquecimento o poeta, trazendo somente o jornalista para atuar nestes tempos modernos. E, para entender melhor como era este Bilac e como recolhia os cacos da modernidade em suas crônicas, com uma percepção aguda e panorâmica do seu tempo, é que o acompanho por Walter Benjamin. Não pretendo deixá-los lado a lado, nem assim poderia fazer, já que entre o cronista e o filósofo as disparidades são maiores que as similitudes. Enquanto Olavo Bilac via e anotava as transformações e deformações da modernidade no calor da hora, Walter Benjamin as analisava com visão crítica, distanciada e,

sobretudo, as percebe como um processo. Bilac fotografa, Benjamin filma.

Trazer à luz dezenas de crônicas de Olavo Bilac é também valorizar uma vasta produção literária que foi praticamente esquecida por quase um século de indiferença, utilizando-o para rastrear o impacto que a modernização e os ideais de modernidade produziram na sociedade e no imaginário daquelas gentes que viviam o limiar dos séculos. Não é tarefa fácil, mas fascinante. Acima de tudo é uma tentativa de “penetrar nos significados produzidos no passado, acessar o que era inteligível por determinados códigos que hoje se revelam incompreensíveis; procurar ver porque certos textos do passado continuam a ter sentido no presente” (PESAVENTO, 2002, p.21). É encontrar-se frente a frente com uma tarefa legada por Bilac, que assim se referia aos seus textos publicados em periódicos:

Estes comentários leves, que duram menos ainda do que as estafadíssimas rosas de Malherbe, não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça, não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens: escrevem-se, lêem-se, esquecem-se, tendo apenas servido para encher cinco minutos da monótona existência de todos os dias. Mas, quem sabe, talvez muito tarde, um investigador curioso, remexendo esta poeira tênue da história, venha achar dentro dela alguma coisa.... (BILAC apud DIMAS, 2006, p.227)

Poeira que se forma sob as coisas esquecidas, encobrimdo-as com uma fina camada, por vezes imperceptível. Poeira como resíduo, ruína, vestígio: "um dia ou outro, é verdade, a poeira, posto que ela persiste, começará provavelmente a ganhar das serventes, invadindo imensos escombros de construções abandonadas, docas desertas", nos diz Georges Bataille em texto de 1929 (p.278).

Se pensarmos esta poeira como uma persistência, é possível ver nela, ou a partir dela, uma idéia do texto que se mantém no tempo. A crônica como poeira da história torna-se assim um elemento fundamental na construção de um texto que incorpora o tempo em sua estrutura e o dispersa.

E foi este mesmo Bataille quem salvou os famosos manuscritos de seu amigo Walter Benjamin - poeiras e resíduos de um intelectual e seu tempo - da destruição. Quando o filósofo alemão se suicidou, suas anotações, tão preciosas que as carregava sempre consigo, mesmo em sua fuga dos nazistas, pareciam ter se perdido para sempre. Entretanto, a história teve um final feliz. Uma cópia do manuscrito deixada em Paris fora escondida na *Bibliothèque Nationale* por Bataille. Recuperado depois da guerra, foi publicado em 1982 em alemão e com enormes trechos em francês, tornando-se quase uma ‘lenda’ dentro da vida acadêmica, sob o nome de *Das Passagen-Werk*. No Brasil a publicação do livro na íntegra somente aconteceu em 2009 e, por fim, facilitou a consulta ao material ‘empoeirado’ que Walter Benjamin nos legou. É justamente com base nesta obra, assim como nos demais textos benjaminianos e de seus ‘seguidores’, que esta tese procura ler a ‘poeira tênue da história’ de Olavo Bilac.

A poeira como metáfora, que pode desdobrar-se em inúmeras significações, nos remete aqui, sobretudo, ao pensamento de Benjamin, ao recolher o que se encontra escondido nas linhas dos textos em crônica, muitos deles ainda mais obscuros por sua condição de encaixotados, microfilmados, quase inacessíveis. Levar a cabo essa missão, reler os tesouros ocultos de forma paciente e curiosa, é o que aqui se propõe, mas consciente da impossibilidade da tarefa completa, como bem nos ensina Walter Benjamin:

Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim, O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato

momento, forçosamente, deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que o compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (BENJAMIN, 1995, p.105)

É dessa forma também que Benjamin propõe uma história mais próxima da que é narrada pelo cronista, imagem articulada na tese III do artigo *Sobre o conceito de História*. O cronista é aquele que narra o pequeno, o ínfimo, que por mais que pareça insignificante, não o é para a história. A relativização desses acontecimentos é proposta como uma tentativa de não somente inverter a história, mas de criar outra. Benjamin sugere que a história seja contada por outro prisma, que sobre aquele fato ela o interprete de outra maneira, se valendo dos grandes e pequenos fatos, dos heróis e das personagens anônimas, das ruínas e dos monumentos para sintetizar uma época. Dessa forma que se torna possível uma teoria sobre a crônica enquanto ruína e que, por ser uma estrutura que não faz parte da escritura canônica, torna-se emblemática da imperfeição do movimento da história.

Porque a crônica já nasce com os olhos voltados para a rua, para as 'mínimas' histórias dos seus personagens e calçadas, e sua forma revela essa perspectiva estilhaçada. E nada mais sintomático da modernidade do que o fragmento, que na crônica se dá no duplo

viés conteúdo e forma: instantâneos do cotidiano publicados em um recorte de jornal. O texto sofre fraturas, encurta-se, desmembra-se para caber nas páginas ‘volantes e voláteis’ do jornal. Nesse contexto, os fragmentos de texto, as ruínas, adquirem importância fundamental. Despedaçada, leve demais, para que o livro a quisesse, a crônica proclama a superioridade do fragmentário sobre o completo, das pequenas histórias sobre a história total. Daí sua predileção pelos mínimos, como bem o revela Bilac:

Os cronistas são como bufarinheiros, que levam dentro das suas caixas rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagens de santos e baralhos de cartas, remédios para a alma e remédios para os calos, breves e pomadas, elixires e dedais. De tudo há de contar um pouco, esta caixa da Crônica: sortimento para gente séria e sortimento para gente fútil, um pouco de política para quem só lê os resumos dos debates do Congresso, e um pouco de carnaval para quem só acha prazer na leitura das seções carnavalescas. Aqui está a caixa do bufarinheiro, leitor amigo: mete dentro dela a tua mão e serve-te à vontade. Não fui eu quem a encheu de tantas coisas desconstruídas e opostas. Eu sou apenas o retalhista, o varejista dos assuntos. Quem me enche a caixa é a Vida, a fornecedora dos cronistas. (BILAC apud DIMAS, 2006, p.631)

Enquanto circula na esfera do tempo descartável do jornal, a crônica torna-se resíduo, torna-se lixo. Mas, por um paradoxo, ao incorporar o estilhaçamento do tempo, tanto na forma quanto nos assuntos que cata no chão, é digna de se configurar como um monumento da história. Um monumento que se despedaça, já uma ruína, inscrita não na história linear, feita de uma sucessão de etapas num tempo homogêneo, mas a história antilinear, cuja base é

a descontinuidade, a ruptura, a catástrofe, em suma, um acúmulo de ruínas. Benjamin falava em “escovar a história a contrapelo”, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1986, p.224). Certas “imagens-dialéticas” teriam essa missão e a crônica então poderia ser vista como tal naquilo que ela tem de residual, de fósil, de ruína, de miúdo, de ambivalente.

Esse gênero habita o limiar entre o livro hermético e individual e a folha móvel, aberta e coletiva que é o jornal; toca a beirada do passado e a beirada do futuro, que é agora o nosso presente. Porque são as formas abandonadas, não muito lembradas pela historiografia oficial, que contêm a dialética do tempo. Se o método de Benjamin consiste em tomar a realidade por algo descontínuo, misturando os tempos, entrelaçando as várias histórias, dissolvendo o centro, preferindo as bordas, as margens, os produtos menores, acredito ser possível confeccionar esta tese tendo seus ensinamentos como base e inspiração. É intenção aqui valer-se da visão crítica de Benjamin como um ‘modelo de análise’ para pensar questões entre a escrita e a técnica, em que pesem as características distintas que devem ser relativizadas. Com (muita) licença acadêmica utilizo estas palavras de Walter Benjamin – que assim explicava seu texto *Paris, Capital do Século XIX*, na Exposé de 1939 - para demonstrar como penso a tese:

O objetivo deste livro é uma ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã. É a expressão da sensação de vertigem característica da concepção que no século XIX se fazia da história. Corresponde a um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas. (...) Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência

dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. (BENJAMIN, 2009, p.53)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Ana Luiza Britto Cezar de. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- BATAILLE, Georges. “Poussière” In *Documents* nº5, 1929, p. 278. Tradução de Fernando Scheibe.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. Vol. II. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Magia e Técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- CANDIDO, Antonio (et al). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1992.
- DIMAS, Antônio. *Bilac, o Jornalista: ensaios; crônicas v.1; crônicas v.2*. São Paulo: Imesp. 2006.
- DIMAS, Antonio (Org.). *Vossa Insolência - Crônicas de Olavo Bilac*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LUCA, Heloísa Paiva de. *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2ªed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

Mesa 13

MÚSICA

EUFORIA CIVILIZADA: A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE NA LÍRICA DA BOSSA NOVA¹

Resumo

Pesquisa de doutorado que busca realizar uma leitura da Bossa Nova tomando como objeto de estudo a lírica das canções mais representativas deste movimento estético-musical, ocorrido entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60 do século XX, dando-se ênfase às teorias culturais de Walter Benjamin e de seus mediadores contemporâneos em torno ao conceito de *experiência*. A hipótese central desta pesquisa é entender a transformação do sujeito lírico na Bossa Nova como um sintoma da transformação da experiência coletiva (a *Erfahrung*) à experiência individual da modernidade (a *Erlebnis*). Para tanto, entenderemos a poética da Bossa Nova como uma mônada cultural de diversas elaborações estéticas na antinomia entre a fruição da natureza tropical e o “choque da modernidade” no Rio de Janeiro dos anos 50.

Palavras-chave: experiência da modernidade; Bossa Nova; canção popular brasileira; Walter Benjamin.

Abstract

PhD thesis that intend to realize a reading of the Bossa Nova taking as object the poetry of the most representative songs of this musical-aesthetic movement occurred between the late 50's and early 60's of the twentieth century, with emphasis in the cultural theories of Walter Benjamin and his contemporaries mediators around the concept of experience. The central hypothesis of this research is to understand the transformation of the lyrical subject in the Bossa Nova as a symptom of the transformation of collective experience (*Erfahrung*) to the individual experience of the modernity (*Erlebnis*). Thus, we will understand the Bossa Nova's poetics as a cultural monad of various aesthetic elaborations by the antinomy between the enjoyment of the tropical nature and the "clash of modernity" in Rio de Janeiro of the 50's.

Keywords: experience of modernity; Bossa Nova; Brazilian popular music; Walter Benjamin.

¹ André Rocha Leite Haudenschild. Pesquisa de doutorado: *Euforia civilizada, a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova*. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade.

Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma?

(BENJAMIN, 1989, p. 110)

Onde você estava quando ouviu *Chega de Saudade* pela primeira vez?

Essa é uma pergunta que vem sendo feita com muita frequência ultimamente, a fim de saber o tamanho do susto e da dimensão do espanto de quem tomou contato pela primeira vez com tal fenômeno. (SILVA, 2002, p. 263)

Introdução

O estudo da canção popular vem sendo alvo da interface de estudos literários, musicológicos e linguísticos resultando em uma nova compreensão dos efeitos entoativos, rítmicos e fônicos da palavra cantada nas últimas décadas. A palavra cantada enquanto objeto de estudo possui uma complexidade própria na integração entre as diferentes dimensões de sua linguagem e sentido: verbal, rítmico-melódica e vocal, ou seja, poética, musical e performática².

A hipótese central desta pesquisa é entender a transformação do sujeito lírico na canção popular brasileira como sintoma e resultado da transformação da experiência coletiva - a *Erfahrung* - à experiência individual do mundo moderno - a *Erlebnis*. Trata-se de analisar a lírica das principais canções da Bossa Nova inseridas em um campo de forças cujas narrativas poéticas “configuram harmonicamente” a antinomia entre a fruição prazerosa da natureza e

² A transformação da palavra poética em palavra cantada é um fenômeno que pode ser chamado de “inversão do foco de incidência da oralidade” cujas entoações da palavra tendem a estabilizar-se em formas musicais, na medida em que instituem novas células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e diversos recursos que asseguram a definição sonora desta nova obra: a canção (TATIT, 2004, p. 42).

a vida cotidiana, na metrópole do Rio de Janeiro do final dos anos 50; na medida em que elas deslizam entre a *Erfahrung* - experiência articulada com a “memória”, a “tradição” e o “passado coletivo” - e a *Erlebnis* - experiência associada à “vivência privada”, à “percepção individual” e ao “choque da modernidade” -, elaborando novas relações entre o presente e o passado (BENJAMIN, 2006, 1989, 1985, 1975). Como quer nos fazer crer o poeta e compositor Vinícius de Moraes sobre a recepção destas canções: “Bossa Nova é também o sofrimento de muitos jovens, do mundo inteiro, buscando na tranquilidade da música não a fuga e alienação aos problemas de seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los” (MORAES, 2008, p. 43).

Entre a ruptura e a tradição

Foi no contexto da modernização das principais capitais nacionais, os chamados “anos dourados” da década de 50, que, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, eclodiu o movimento da Bossa Nova como um fenômeno não apenas musical, mas histórico, social e estético³. A paternidade do movimento é reconhecida a partir do lançamento do disco compacto de João Gilberto, em 1958, contendo sua inovadora interpretação de “Chega de Saudade” (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), assim como, pela produção de dois *long-plays* germinais da Bossa Nova: *Canção do Amor Demais* de Elizeth Cardoso (1958) e *Chega de Saudade* de João Gilberto (1959), cujos lançamentos foram secundados pelas apresentações universitárias promovidas pela turma “bossa nova” no Rio de Janeiro do final dos anos 50, entre eles, Tom Jobim, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli,

³ A Bossa Nova compactuou com os novos ares da construção e transferência da capital nacional do Rio de Janeiro para Brasília em 1960, sendo encomendada, em 1958, a Tom Jobim e a Vinícius de Moraes, a composição da *Sinfonia da Alvorada* pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek (JOBIM, 2002, p. 24).

Roberto Menescal, Nara Leão, e o próprio João Gilberto (CASTRO, 1990)⁴.

Antes da eclosão da Bossa Nova, a música popular brasileira passava por momento de um ultra-romantismo exaltado pelos inumeráveis sambas-canções que se esfumavam por entre as mesas dos bares e das boates cariocas dos anos 40 e 50, cujas letras viviam da equação “amor” igual à “dor”, com seus lugares comuns e seus derivados passionais (como o “ciúme”, a “traição” e a “vingança”). Porém, a partir de diversos vetores que confluíram para sua consolidação no final dos anos 60 como uma vanguarda estética - principalmente, a influência jazzística na concepção harmônica de suas canções associada à sua originalidade rítmica e prosódica derivadas do samba -, como sintetiza o maestro tropicalista Rogério Duprat, ao nomear sua estética de “despojamento na complexidade”:

[...] Mas o susto maior foi numa festinha, quando puseram o 78 rotações do João, *Chega de Saudade*. Aquilo mudava o código: harmonizar, tocar e cantar daquele jeito era uma pernada na era boleiral. [...] Começou a surgir a expressão bossa nova pra caracterizar todo um comportamento novo (o que ocorreu mais tarde com a jovem guarda). Bossa nova queria dizer tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo. E o padrão ficou sendo os arranjos do Tom – aquelas coisas de flauta, trombone, piano -, que todos nós, outros

⁴ Do ponto de vista musical, a Bossa Nova é entendida atualmente como fruto de um abundante campo de forças rítmicas (uma “batida diferente”, patenteada ao violão de João Gilberto, associada a um samba bem sincopado e tocado mais lentamente); harmônicas (com fortes influências das dissonâncias jazzísticas e das harmonias impressionistas de Debussy, catalisadas, principalmente, pelo piano de Tom Jobim); e interpretativas (com uma dicção vocal bastante intimista através das interpretações de João Gilberto).

arranjadores, imitávamos descaradamente. [...]Lembro bem da expressão “despojamento na complexidade”, pra caracterizar o resultado simples, puro e enxuto, obtido com meios complexos, elaborados e aparentemente incomunicáveis (DUPRAT, 1977, p. 7).

Traços enxutos e modernos também encontrados na canção “Desafinado” (de Tom Jobim e Newton Mendonça): *Se você disser que eu desafino, amor / Saiba que isso em mim provoca imensa dor / Só privilegiados têm ouvido igual ao seu / Eu possuo apenas o que Deus me deu [...]*, que apontam para uma radical “mudança no código” da tradição da canção popular brasileira. Uma verdadeira revolução na estética da canção popular como afirmava Júlio Medaglia, em 1966, em um balanço pertinente sobre a novidade proposta pela Bossa Nova:

[...] Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e pela bossa nova em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem (MEDAGLIA, 1986, p. 38-9).

Ao se livrar do lirismo derramado das letras passionais do samba-canção, a poética da Bossa Nova incorporaria elementos de um despojamento apenas aparente. Aparente, pois em conformidade com sua temática cotidiana e coloquialidade, sua poética precisou de

uma elaboração complexa para poder “concentrar ao máximo” seus elementos formais. Sua estética musical, além de se pautar pela objetividade e por uma concisão plena, pode estar “afinada com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que caracteriza várias manifestações culturais do período, como a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer” (NAVES, 2000, p. 4). Ao comentar sobre as canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim na fase inicial da Bossa Nova, Eucanaã Ferraz explicita tal poética:

[...] na qual o lirismo se dá de modo concentrado, num jogo bem estruturado de anáforas e emprego de estruturas sintáticas semelhantes, rimas internas, paralelismos, metáforas renovadoras dos mecanismos líricos tradicionais, associações inesperadas, polissemias, tensão entre a intensidade afetiva e a recusa de seu transbordamento, daí resultando um perfeito equilíbrio entre uma atitude poética que articula a novidade e a tradição (FERRAZ, 2006, p. 57).

Nesta tensão dialética “entre a intensidade afetiva e a recusa de seu transbordamento”, a lírica das canções da Bossa Nova pode ser inicialmente entendida como “uma atitude poética que articula a novidade” do processo civilizatório nacional da metade do século XX, atualizando de certa forma nossa modernidade reflexa nos trópicos⁵.

Os gloriosos “50 anos em 5” do “Plano de Metas”, do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), promoveram uma aceleração da indústria nacional e incrementaram os mais variados bens de consumo enquanto os veículos de comunicação de massa (o rádio e, principalmente, a TV) invadiam os lares das principais

⁵ Esta dialética civilizatória pautada pelo conceito de “cultura reflexa” (SCHWARZ, 2005), será uma das “digressões objetivas” seminais desta pesquisa.

metrópoles do país⁶. Em um delicado processo de “secularização da cultura cotidiana” (CANCLINI, 2000, p. 86), impulsionado pela política desenvolvimentista dos anos 50, podemos também entender a Bossa Nova como um processo de modernização literária e musical da canção popular brasileira impulsionado por dois vetores estéticos: uma Bossa Nova caracterizada “como intervenção ‘intensa’ que durou por volta de 5 anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço tecnológico e de originalidade” e uma outra “Bossa Nova extensa que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p. 179). Valendo apontar que o *corpus* epistemológico desta pesquisa será constituído, principalmente, pela Bossa Nova “intensa”: as principais composições compostas no período de 1958 a 1963.

“Um cantinho, um violão...”

Enquanto a Bossa Nova vem despertando o interesse de diversos campos de estudos – históricos, sociais e, principalmente,

⁶ A antropologia urbana aponta para a desenfreada verticalização de Copacabana neste período: “Copacabana passou a ser um bairro de prédios, com o quase total desaparecimento de outros tipos de habitação. Já em 1969, 98,8% das moradias eram apartamentos. [...] A indústria de construção civil associa-se à nova imagem do bairro e promove grandes campanhas de lançamentos imobiliários, mantendo durante mais de 25 anos um intenso ritmo de obras. O período que vai do término da Segunda Grande Guerra até o final dos anos 60 é de grande desenvolvimento demográfico, acompanhando o crescimento físico-espacial. Sua população salta de meros 18 mil em 1920 para mais de 160 em 1960, chegando perto de 250 mil em 1970. [...] Nesse período a sociedade brasileira cresce, diferencia-se e complexifica-se em termos ocupacionais de atividades e de estilos de vida, sendo Copacabana o *locus* mais evidente dessas transformações” (VELHO, 2006, p. 13-15).

musicológicos - sua poética é ainda um terreno praticamente incógnito na produção crítica nacional da canção popular. Entretanto, alguns pesquisadores no exterior vêm se dedicando a esse campo de estudo cultural, encontrando em suas canções uma forma de “racionalidade ecológica” na qual os enunciadores e os ouvintes “convergem na direção de um equilíbrio de íntima comunhão e compreensão” (TREECE, 1997, p. 7), cujas letras possuem um padrão dialético “que se move tipicamente de um estado de conflito em direção a uma harmonização” (TREECE, 2008, p. 127-128). Como, por exemplo, na canção “Chega de saudade” (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) que se inicia com o lamento em tonalidade menor: *Vai minha tristeza / E diz pra ela / Que sem ela / Não pode ser [...]*, e conclui com versos promissores, em tom maior: *[...] Que é pra acabar com esse negócio / De você viver sem mim / Não quero mais esse negócio / De você longe de mim / Vamos deixar desse negócio / De você viver sem mim...*

Outro pesquisador, Christopher Dunn, entende a lírica da Bossa Nova pautada pela vida subjetiva e individual, ausente de referências à vida pública, onde as canções “apresentam um alto grau de integração lírica e musical, no qual os interesses existenciais do artista ou protagonista imaginário correspondem à lógica harmônica da composição” (DUNN, 2009, p. 47). Afinal, as canções da Bossa Nova são dotadas de uma “lógica harmônica” em sintonia plena com o despojamento aparente de seus versos, como o vocabulário coloquial e o lugar da intimidade nas canções individuais de Tom Jobim, como, por exemplo, “Fotografia” e “Corcovado”: *Um cantinho, um violão / Esse amor, essa canção / Prá fazer feliz a quem se ama // Muita calma prá pensar / E ter tempo prá sonhar / Da janela vê-se o Corcovado [...]*.

Um aspecto que colaborou intensamente para a consolidação da Bossa Nova como uma novidade estética foi o desenvolvimento simultâneo da indústria cultural brasileira (novas gravadoras e estações de rádio e TV) e de sua instituição musical como um bem

cultural de amplo consumo: um autêntico “biscoito fino” da cultura de massa nacional. Como nota Fredric Jameson ao atentar para o impacto da globalização nos países periféricos, observando que, no caso brasileiro, temos uma “exceção” cultural em perfeita sintonia com o processo de eclosão da Bossa Nova como um fenômeno da indústria cultural nacional:

[...] Nesses casos, então, a cultura de massa pareceria oferecer uma modalidade de resistência à absorção geral da produção local nacional na órbita das empresas transnacionais, ou, pelo menos no caso do Brasil, seria uma forma de cooptação e reversão desse movimento em favor da produção local nacional. Mas essa história peculiar de sucesso nacional não é regra, e sim a exceção, dado o fato de que a televisão em outros países (e não apenas no terceiro mundo) é quase que totalmente colonizada por shows americanos importados. Sem dúvida é pertinente, como método empírico, distinguir a dependência econômica da cultural (JAMESON, 2001, p. 64).

De modo que a “reversão” dos vetores de absorção da cultura americana nos anos dourados da Bossa Nova pode ser entendida como uma resistência cultural original à dependência econômica daquele período, como afirma o compositor Tom Zé sobre a eclosão desse movimento: “No início do ano de 58 o Brasil era um anônimo país exportador de matéria-prima. Num fenômeno jamais conhecido na história antiga ou na modernidade, terminou o ano exportando arte” (TOM ZÉ, 2003, p. 131). Como também afirma o compositor Roberto Menescal, sobre o processo de “exportação” da Bossa Nova: “Em 1960, a nossa música começou a sair do Brasil e influenciar o jazz, tanto que quando chegamos aos Estados Unidos pela primeira

vez, em 1962, todos os músicos bons de jazz tocavam – ou tentavam tocar – a Bossa Nova” (FONTE, 2010, p.28).

Em termos de mercado de consumo, a Bossa Nova distinguiu-se pelo predomínio do *LP* como veículo fonográfico e pela consolidação de uma faixa de público jovem, intelectualizado e de classe média, interessado em música brasileira moderna (GAVA, 2006, p. 18). Afinal, viviam-se momentos nos quais a indústria cultural nacional iniciava sua franca consolidação amparada pela dinamização da economia e pelo implemento técnico dos meios de comunicação promovidos pelo governo de Juscelino Kubitschek. Segundo André Midani, então gerente da gravadora multinacional *Phillips* no Brasil, à época do surgimento da Bossa Nova a música estrangeira representava cerca de 60% do mercado das vendas de discos e que, em menos de dez anos, este quadro se reverteu diminuindo a relevância dos importados (NAPOLITANO, 2001, p. 271). Ou seja, houve um processo de substituição de importações para suprir um incipiente mercado consumidor de discos, no caso, as camadas médias urbanas dos grandes centros nacionais. Uma juventude marcada pelas múltiplas experiências de “choque da modernidade” na antinomia entre o desenvolvimento acelerado da metrópole do Rio de Janeiro – no “asfalto” - e a fruição de sua natureza tropical – na “praia”. Assim, a modernidade da Bossa Nova pode estar relacionada ao sentimento coletivo de uma classe média urbana pautada, em certa medida, por uma “euforia civilizada”, afinal, ela;

[...] não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é também o momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso. Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de

qualquer hipótese futura. [...] Há algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas. Sua intuição é lírica (MAMMI, 1992, p. 64).

Na busca da “intuição lírica” deste notável movimento estético-musical, reconheceremos os possíveis dilemas e mascaramentos que irão nos ajudar a entender os atuais caminhos paradigmáticos de nossa cultura musical contemporânea. Um processo expressivo capaz de explicitar a razão de sua própria criação poética e musical, conforme afirmou Tom Jobim:

[...] Nós temos uma responsabilidade. Não posso fazer uma música que leve alguém à desgraça. A música tem que levar ao reflorestamento, ao amor aos bichos e à família. Aquele negócio que o Caetano Veloso disse sobre a Bossa Nova: “O Brasil tem que merecer a Bossa Nova”. [...] O conselho da Bossa Nova é de levar a pessoa à vida (SOUZA *et al.*, 1995, p. 35).

Deste modo, a cisão da experiência do sujeito lírico inserido no contexto estético da Bossa Nova será aqui pautada por sua problematização entendida simultaneamente como uma “promessa de felicidade”⁷ e como a assunção de uma “nova barbárie”⁸ na cultura brasileira da segunda metade do século XX.

⁷ O termo “promessa de felicidade”, cunhado pelo romancista francês Stendhal, traduz com perfeição o sentimento de modernização estética proposto pela Bossa Nova: “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade” (MAMMI, 1992, p. 70).

⁸ Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin anuncia a ruptura radical com o passado cultural como uma exigência da contemporaneidade e saúda o advento de uma “nova barbárie” (BENJAMIN, 1985). A apologia iconoclasta da ‘nova barbárie’ em Benjamin será retomada alegoricamente em seu texto sobre o “caráter destrutivo” (BENJAMIN, 1987, p. 237).

[...] O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. **Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento (grifo nosso)**. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o próximo que traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas (BENJAMIN, 1987, p. 237).

Não teria então na Bossa Nova um “caráter destrutivo” que se pôs a demolir de modo refinado uma arraigada tradição cultural que a antecedeu? Uma complexa forma poético-musical nascida na encruzilhada de diversos vetores artísticos e sociais entre os “muros” e as “montanhas” da Zona Sul carioca, como uma poderosa estética apolínea capaz de “visualizar novos caminhos” e “converter em ruínas” boa parte da tradição de nossa canção popular? Não seria a Bossa Nova o modo que uma determinada classe-média urbana assumiu na tentativa de traduzir a experiência de sua própria utopia modernizante?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas* – III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- _____. O caráter destrutivo. In: _____. *Obras escolhidas* - II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas* - I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Erwin Theodor Rosental. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- DUPRAT, Rogério. Uma mudança no código. In: *Nova história da música popular brasileira: Tom Jobim*. São Paulo: Abril Cultural, 1977 [fascículo acompanhando LP].
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- FONTE, Bruna. *O barquinho vai: Roberto Menescal e suas histórias*. São Paulo:
- GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JOBIM, Antonio Carlos, *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music: 2002.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos Estudos Cebrap, n.34*. São Paulo: CEBRAP, 1992.

- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MORAES, Vinícius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.15 n.43. São Paulo: ANPOCS, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2001.
- SCHWARZ, 2005. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Editora Conex, 2002.
- SOUZA, Tárík de. CEZIMBRA, Márcia. CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.
- TREECE, David. Animação suspensa: movimento e tempo na Bossa Nova. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, Jul. Dez. p. 121-141, 2008.
- _____. Guns and roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest 1958-1968. *Popular Music*, 16, n.1. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

O PROBLEMA DA IDENTIDADE NACIONAL NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA¹

Resumo

Esta comunicação de alguma maneira é um roteiro de apresentação do projeto de dissertação “Música popular: a invenção e contração do Brasil”. O objetivo é investigar a relação entre música popular, mais especificamente o samba, e a identidade nacional no período de 1910 a 1960. Ao longo da história da música popular brasileira alguns artistas como Carmen Miranda, Caetano Veloso e os músicos da Bossa Nova, dentre outros, foram acusados de “americanizados”, pouco autênticos, estranhos a uma concepção de identidade nacional que buscava se opor às influências estrangeiras. No interior dos processos de construção da identidade nacional a cultura estrangeira foi entendida por grupos mais conservadores da sociedade brasileira como um mal a se evitar, principalmente a cultura estadunidense. Nesta relação entre Brasil e Estados Unidos, o samba surge como símbolo maior da cultura brasileira, que precisa ser preservada em nome de ideias como as de “autenticidade” e “pureza”.

Palavras-chave: Identidades culturais; Música popular brasileira; Identidade nacional.

Abstract

This communication somehow is a presentation guide of the dissertation project “Popular music: Brazil’s invention and contravention.” The goal is to investigate the relationship between popular music, specifically the samba, and national identity in the period 1910 to 1960. Throughout the history of Brazilian popular music some artists like Carmen Miranda, Caetano Veloso and bossa nova musicians, among others, were accused of being “Americanized”, not authentic, strangers to a conception of national identity that sought to oppose foreign influences. Inside the processes of construction of national identity foreign culture was understood by more conservative groups of Brazilian society as an evil to be avoided, especially U.S.A culture. In this relationship between Brazil and the United States,

1 Gabriel Veppo de Lima. Mestrado. *Música Popular e Identidade Nacional: A Invenção e Contração do Brasil*. Textualidades Contemporâneas.

samba emerged as the major symbol of Brazilian culture, which must be preserved in the name of ideas such as “authenticity” and “purity.”

Keywords: Cultural identities; Brazillian popular music; National identity.

Desde a metade do século XIX a música de um país tem se tornado uma ideologia política por enfatizar características nacionais, manifestando-se como representante da nação e por toda parte confirmando o princípio nacional... No entanto, a música, mais do que qualquer outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional. (ADORNO apud. GILROY, 2001. p.157)

Hoje, já no começo do meu segundo semestre no curso de pós graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, apresento esta comunicação um tanto perdido com a ideia de como falar sobre a minha pesquisa sem inevitavelmente cair na armadilha de expor em um falatório sem fim as muitas dúvidas que tenho sobre meu projeto e principalmente sobre como explicar para meus colegas de universidade minhas ideias e motivações.

Em primeiro lugar se faz necessário, antes de apresentar esta comunicação, expor alguns conceitos e visões que perpassam a malha do tema que pesquiso.

Música popular.

A discussão deste conceito passa por uma opção de viés de leitura e de forma rudimentar elaborei uma lista dos três principais. Assim, é possível entender a música popular:

- A partir de seu alcance e disseminação através dos meios de comunicação em massa
- Enquanto toda pratica musical que se opõe à Música Erudita.
- Enquanto pratica cultural de um determinado estrato social.

Nação.

Para Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas; reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, as nações são comunidades imaginadas e são imaginadas por serem comunidades limitadas hereditária e geograficamente, pois suas fronteiras são finitas e soberanas.

É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão (ANDERSON, 2005, p.25)

Outra característica das nações é trazida a baila por Anderson através da seguinte citação “Ora, a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muita coisa em comum, e também pque todos tenham esquecido bastante coisas” (RENAN apud. ANDERSON, p.25).

Identidades culturais.

“Os aspectos de nossa identidade que surgem do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” (HALL, 2005, p.08)

Identidade nacional.

O sentimento de pertencimento a esta comunidade imaginada que é a

nação².

Intitulada “**Música popular e Identidade nacional: a invenção e contravenção do Brasil**” esta pesquisa surgiu como continuação do meu trabalho de conclusão de curso (A assombração mais conhecida como TCC) que defendi no segundo semestre de 2010. Como músico amador quando me mudei para Florianópolis tive contato com muitos músicos e por ter uma formação musical basicamente de música popular brasileira e estadunidense, muitas vezes me envolvi em inflamadas discussões com outros músicos sobre o que era música popular brasileira. A peleia, de forma resumida, poderia ser descrita assim: No discurso tradicionalista existe um ringue que tem de um lado (Os chorões e Sambistas) Pixinguinha, Noel Rosa, Ismael Silva, Dino 7 Cordas e muitos outros, todos com seus calções de listras verde amarelíssimas e luvas azuis com estrelas brancas. Do outro lado, roqueiros, bossa novistas e toda uma gama de estilos e fusões que não são considerados tão brasileiras assim por um discurso tradicionalista muito, mas muito comum mesmo. No centro destas discussões estão concepções de identidade nacional. O samba, pivô das discussões levantadas pela minha pesquisa, é um dos signos culturais intimamente ligados ao sentimento de identidade de cada brasileiro assim como o futebol, o hino nacional, a bandeira, o arroz com feijão, o axé baiano, o tecno brega do Pará e muitas outras coisas. A visão que orientou meu projeto de mestrado entende que tanto o clássico choro *Lamentos* de Pixinguinha quanto o sertanejo pop *O Meteoro da paixão* de Luan Santana estão inseridos na categoria de música popular brasileira independente do meu gosto musical. Todos os estilos musicais tocados por músicos brasileiro que tenham grande disseminação popular são música popular brasileira. Desse modo não existe nenhuma razão para um samba rock de Jorge Ben Jor seja menos

2 A partir de uma perspectiva do indivíduo.

brasileiro que um choro de Pixinguinha. No entanto ao longo da história muitos artistas se viram diante de críticas e acusações que questionavam sua condição de artista brasileiro e é neste ponto que a minha pesquisa se apoia para levantar uma discussão das relações entre música popular e identidade nacional.

Até onde se tem conhecimento o primeiro músico popular brasileiro coroado por sua alegada influência jazzística foi Pixinguinha, por meio de uma crítica que partiu do jornalista e crítico musical Cruz Cordeiro e foi publicada na revista *Phono Arte em 1928* e aqui resgatada através do livro *ABC do Cabral: um desfile de craques da M.P.B.* do Jornalista Sérgio Cabral. Na realidade Cruz Cordeiro escreve sobre o choro *Lamentos* de Pixinguinha e outro choro de Donga *Amigo do Povo*. A crítica era voltada para os arranjos, as orquestrações, do disco que segundo o próprio Cruz Cordeiro:

O quarto disco contém dois choros: um de Pixinguinha, “Lamentos”, outro de Donga, “Amigo do Povo”, sobre os quais não podemos deixar de notar que em suas músicas não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é, nesses dois choros, bem evidente. Este fato nos causou sérias surpresas porquanto sabemos que os compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional. É por esse motivo que julgamos esse disco o pior dos quatro que a Orquestra Pixinguinha-Donga ofereceu nesta quinzena (CABRAL, 1979, p.142)

Mais adiante em 1930 o autor volta a criticar Pixinguinha:

O disco 12.877 da Parlophon apresenta a Orquestra Pixinguinha-Donga. De um lado o maxixe de Peri, “Não diga não”. Excelente música, muito típica, sentimental, bem ritmada

e dançada. No complemento, vamos encontrar um choro de Pixinguinha, “Carinhoso”. Parece que o nosso popular compositor anda muito influenciado pelo ritmo e pela melodia da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo, mais de uma vez. Nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trot, apresenta em seu decorrer combinações da música popular yankee. Não nos agradou (CABRAL, 1979, p.142)

Aqui o problema maior parece ser o rompimento com uma tradição, uma descontinuidade daquilo que era visto como típico. Um caso interessantíssimo que problematiza a questão de uma possível brasilidade musical é uma declaração de Lúcio Alves em entrevista a Sérgio Cabral. Ao ser questionado sobre o fato de que ele e Dick Farney foram acusados de americanizados, Lúcio Alves responde:

Isso foi uma besteira que inventaram. É claro que sofri alguma influência, mas não copiava nada. Os finais que faço em minhas músicas, geralmente inesperados, são influência de Billy Eckstine. Quer ver um cara que **tem balanço de jazz** quando canta? Paulinho da Viola. E é **brasileiríssimo**. Vê o João Nogueira, **esse é outro**. (CABRAL, 1979, p.104) (grifo meu)

Outro momento emblemático da história da música popular brasileira em que a questão da identidade nacional se exacerba é o caso do show de Carmen Miranda no cassino da Urca 1940. Na Biografia *Carmen*, Ruy Castro conta que depois de um ano em temporada nos Estados Unidos, o espetáculo no Cassino da Urca foi a primeira apresentação da artista no Brasil. O show era um evento beneficente organizado pela primeira-dama e na primeira fila de mesas estavam sentados nomes importantes do governo Vargas:

Presentes, além da primeira dama, dona Darcy

Vargas, (...) sua filha Alzirinha e o marido desta, Ernani do Amaral Peixoto, interventor do estado do Rio; general Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra; general Góes Monteiro, chefe do Estado-Maior do Exército; Francisco Campos, ministro da Justiça; Waldemar Cromwell Falcão, ministro do Trabalho; Gustavo Capanema, ministro da Educação; vice-almirante Aristides Guilhem, ministro da Marinha; coronel Cordeiro de Faria, interventor do Rio Grande do Sul; capitão Filinto Müller, chefe de polícia do Distrito Federal; capitão Batista Teixeira, do Departamento de Segurança Política e Social; “coronel” Bejo Vargas, bon-vivant, lobista e primeiro-irmão; Lourival Fontes, chefe do DIP; Júlio Barata, diretor da Divisão de Rádio do DIP; Assis Figueiredo, diretor da Divisão de Turismo do DIP; e o radialista Felício Mastrangelo (CASTRO, 2005, p. 250)

No dia seguinte ao show, por conta da fria recepção da plateia que fez a cantora deixar o palco chorando depois de apresentar apenas cinco canções, Carmen Miranda convocou uma reunião com os músicos do cassino e ali ficou acordado que Vicente Paiva e Luiz Peixoto se encarregariam de compor novos sambas para a artista:

“Vicente, sabes que não agradei”, disse Carmen para Vicente Paiva. “Não gostaram de nada que cantei. Preciso de um pouco dos seus molhos.” Ali se decidiu que Vicente Paiva e Luiz Peixoto se internariam na casa de um ou de outro e produziram material inédito para Carmen - três ou quatro sambas, pelo menos. (CASTRO, 2005, p.252)

Dos sambas compostos pela dupla Paiva e Peixoto, *Disseram que eu voltei americanizada* é uma resposta direta a todas as acusações feitas contra Carmen Miranda, vamos dar uma olhada:

Disseram Que Eu Voltei Americanizada

(Luis Peixoto e Vicente Paiva)

Me disseram que eu voltei americanizada.
Com o burro do dinheiro.
Que estou muito rica.
Que não suporto mais o breque do pandeiro.
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca.
Disseram que com as mãos.
Estou preocupada.
E corre por aí.
Que eu sei certo zum zum.
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada.

E dos balangandans já "nem" existe mais nenhum.

Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno.
Eu posso lá ficar americanizada.
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno.
Topando a noite inteira a velha batucada.
Nas rodas de malandro minhas preferidas.
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca I love you.
Enquanto houver Brasil.
Na hora da comida.
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu.

A letra da canção é uma resposta direta às acusações de que Carmen Miranda havia voltado americanizada, sua brasilidade teria sido degenerada, contaminada pela influência de uma cultura estranha. Em todos os casos de questionamento da “brasilidade” de artistas populares a influência vista como negativa era a cultura estadunidense.

Abaixo gostaria de compartilhar algumas acepções do dicionário Eletrônico Houaiss para alguns adjetivos usados para qualificar a música popular brasileira na visão tradicionalista purista no sentido de evidenciar o discurso próprio desta visão de música popular e de algum modo dar potência ao problema desta pesquisa. Atualmente é muito comum o uso do termo “de raiz” em expressões como samba de raiz, choro de raiz. Este termo é herdeiro direto de termos como “autenticamente”, “genuinamente”, “legitimamente brasileiro”. As acepções destacadas em negrito interessam particularmente à discussão que pretendo levantar em minha dissertação.

Autêntico

n adjetivo

- 1 **cuja origem (época, fabricação, localidade) é comprovada**
Ex.: uma a. porcelana Ming
- 2 **cuja autoria é atestada**
Ex.: <um a. Pancetti> <o corpus a. da lírica de Camões>
- 3 **reconhecido como legítimo; fidedigno (diz-se de documento, escrito etc.)**
- 4 **em conformidade com os fatos; cujo detalhamento reflete a realidade**
Ex.: uma descrição a. da situação
- 5 **não imitativo; verdadeiro**
Ex.: um a. sotaque britânico
- 6 em que não há falsidade; espontâneo, real
Ex.: uma a. demonstração de carinho
- 7 **que tem autoridade; válido**
Ex.: razões a.
- 8 **que constitui uma cópia ou imitação fiel de um original**
Ex.: <o traslado a. de um antigo tratado> <uma a. casa colonial portuguesa>
- 8.1 **feito da mesma forma que o original**
Ex.: uma a. feijoadá
- 9 Regionalismo: Brasil.
diz-se do indivíduo que se assume tal qual é, que não se apresenta aos outros de modo idealizado
- 10 Rubrica: filosofia.
em Heidegger (1889-1976), diz-se da existência que assume plenamente sua inarredável condição mortal, aceitando em decorrência a angústia que só poderia ser dissimulada através da banalidade cotidiana (inautenticidade)
- 11 Rubrica: termo jurídico.
a que se pode dar fé; que está dentro das formalidades legais e é tido como legítimo e verdadeiro
- 12 Rubrica: música.
diz-se de cada um dos quatro *modos eclesiásticos* de caráter expansivo e cujo âmbito está entre a final e a oitava superior [Criados por santo Ambrósio (339-397), bispo de Milão, a partir da escala pitagórica dos gregos.]
Obs.: cf. *plagal*

n substantivo masculino

13 m.q. *autêntica* ('carta ou certidão')

Legítimo

n adjetivo

- 1 **que é conforme ao direito positivo, que está fundado e amparado em lei; legal**
Ex.: <autoridade l.> <poder l.>
- 2 ditado, justificado, explicado pelo bom senso, pela razão; justo, razoável
Ex.: <desejo l.> <motivos l.>
- 3 concebido no matrimônio (diz-se de filho)
- 4 Derivação: por extensão de sentido.
cuja autenticidade é comprovada; não adulterado; genuíno, lídimo, verdadeiro
Ex.: <prata l.> <um l. perfume francês> <um l. quadro de El Greco>
- 5 Derivação: por extensão de sentido.
que procede, que tem lógica; fundamentado
Ex.: uma l. conclusão

Puro

n adjetivo

- 1 **sem mistura; não alterado pela presença ou inclusão de elementos estranhos**
Ex.: <ferro p.> <ouro p.> <uísque p.> <seda p.> <tecido de p. lã>
- 2 sem acompanhamento; sozinho
Ex.: de manhã ela come queijo p.
- 3 **não contaminado; descontaminado, incontaminado**
Ex.: <alimento p.> <água p.> <vinho p.>
- 4 **não turvado; límpido, claro, transparente**
Ex.: <água p.> <diamante p.> <o ar p. das montanhas>
- 5 **sem mancha ou nódoa; imaculado, limpo**
Ex.: a tez mais p. do que o linho
- 6 não conspurcado pelo pecado, pelo mal (diz-se de indivíduo); virtuoso, reto
- 7 sem malícia ou maldade; cândido, inocente
Ex.: ela é muito p. de coração e não vê maldade nos outros
- 8 bondoso, honesto, generoso
Ex.: os intuitos deles são p., eles só querem ajudar
- 9 que desconhece as coisas ligadas ao sexo; virginal, casto, inocente

- 10 **que não se pode pôr em dúvida ou em questão; genuíno, incontestável, autêntico**
Ex.: ele revela o p. dom do artista
- 11 que expressa apenas o que pensa e sente; sincero, franco, verdadeiro
- 12 **que apresenta correção e esmero, sem elementos estranhos (diz-se de escritor, texto etc.); correto, castiço, vernáculo**
Ex.: <linguagem p.> <estilo p.>
- 13 que transmite paz, enlevo, sublimidade; tranqüilo, suave, mavioso
Ex.: <sons p. de um noturno> <o trinado p. de um rouxinol>
- 14 **a que não falta nada para ser completo; total, cabal, absoluto**
Ex.: <uma noite de p. deslumbramento> <o que lhe contaram é p. mentira>
- 15 Rubrica: tauromaquia.
diz-se do touro que ainda não foi corrido

A visão de que a música popular brasileira precisa ser mantida pura, imaculada descreve o mesmo movimento, embora a partir de uma posição oposta, da visão purista do Brasil pós-abolição em que a mestiçagem era tida como um enfraquecimento. Se a elite se voltava para a Europa e via como abominável a mistura com índios e descendentes da antiga escravatura, o discurso tradicionalista da música popular entende que a influência da música estrangeira é uma degeneração de uma identidade cultural “legitimamente” brasileira. As duas visões são baseadas em identidades culturais, sejam elas idealizadas ou desejadas, mas sempre uma resultante da questão “o que é brasileiro?”.

O intuito original do meu projeto de pesquisa era armar uma discussão sobre as representações de identidade nacional no âmbito música popular brasileira através da leitura de textos diversos, letras de canções, publicações em jornais e revistas e textos críticos sobre o tema abordado. No entanto, neste momento este projeto passa por uma fase de reelaboração uma vez que a participação nas disciplinas da pós-graduação interferem diretamente no plano inicial modificando, ampliando perspectivas e objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas; reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Ed. Edições 70, 2005.
- CABRAL, Sérgio. *ABC do Cabral: um desfile de craques da M.P.B.* Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Univ. Candido Mendes; Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Mesa 14

PERIODISMO CULTURAL

DAS PÁGINAS DA REVISTA ORPHEU AOS PROJETOS LITERÁRIOS DE FERNANDO PESSOA E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO¹

Resumo

Além de contribuírem com textos de suas próprias autorias e de delinearem os ideais da *Revista Orpheu* — marco do Modernismo português —, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro aprofundaram alguns aspectos de seus projetos literários na Revista. Nesse sentido, este trabalho propõe-se a analisar o modo como Pessoa e Sá-Carneiro, na tentativa de impulsionar a literatura portuguesa do início do século XX ao idealizarem o periódico, queriam acompanhar o momento de ebulição artístico-literário advindo dos movimentos vanguardistas por meio de novas práticas literárias. É nas páginas da *Orpheu* que o criador dos heterônimos lança, através da publicação de *O marinheiro*, o tema do “mistério do ser” e que explorará incansavelmente. Sá-Carneiro, por sua vez, provocou grande frisson com uma linguagem composta de sintaxe pouco usual e metáforas absurdas, que evocam o princípio das correspondências de Baudelaire.

Palavras-chave: Modernismo Português; Revista Orpheu; Fernando Pessoa; Mário de Sá-Carneiro.

Resumen

Además de la contribución con textos de sus propias autorías y de delinearen los ideales de la *Revista Orpheu* — marco del Modernismo portugués —, Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro profundizaron algunos aspectos de sus proyectos literarios en la Revista. En ese sentido, este trabajo propone analizar el modo como Pessoa y Sá-Carneiro, en el intento de incitar la literatura portuguesa del inicio del siglo XX al idealizaren el periódico, querían seguir el momento de ebullición artístico-literario advenido de los movimientos de vanguardia por medio de nuevas prácticas literarias. Es en las páginas de *Orpheu* que el creador de los heterónimos lanza, a través de la publicación de *O Marinheiro*, el tema del

¹ Jair Zandoná, Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC. Título do projeto de tese: *Da Poética do Deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-carneiro e Bernardo Soares*. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade.

“misterio del ser” y que explorará incansablemente. Sá-Carneiro, por su turno, provocó gran frisión con un lenguaje compuesto de sintaxis poco usual y metáforas absurdas, que evocan el principio de correspondencias de Baudelaire.

Palabras clave: Modernismo Portugués; Revista Orpheu; Fernando Pessoa; Mário de Sá-Carneiro.

O cenário português do início do século XX é peculiarmente delineado por profundas mudanças políticas e sociais. As tensões da 1ª Grande Guerra, com a proclamação da República em 1910 e vinte anos antes o *Ultimatum*² britânico, o qual exigia a retirada das tropas portuguesas das colônias de Moçambique e Angola — o que foi visto como uma humilhação nacional —, colaboraram para que os movimentos de mudança se propagassem também em território luso. Sintomaticamente, novas ideias de renovação são disseminadas nas artes e literaturas nacionais. Se o Manifesto Futurista de 1909, de Filippo Tommaso Marinetti³, é considerado marco simbólico do modernismo (SARAIVA, 2004, p. 23), a publicação da *Revista*

² Esse acontecimento é retomado por Álvaro de Campos, ao escrever um poema homônimo, publicado em 1917 no único número de *Portugal futurista*, mas não chegou a circular porque foi apreendido pela polícia, deixando apenas alguns números com os organizadores. Conforme Pessoa, a “tendência da obra é bastante clara – a insatisfação diante da incapacidade construtiva que caracteriza a nossa era, em que nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, ou mesmo, bem consideradas todas as coisas, nem um grande general surgiu. Falando a respeito do ‘*Ultimatum*’, disse Álvaro de Campos certa vez a mim: ‘Essa guerra é a guerra dos pigmeus menores contra os pigmeus maiores. O tempo mostrará (isto foi dito em janeiro de 1918) quais são os maiores e quais os menores, mas de um ou de outro modo todos são pigmeus.’” (PESSOA, 1998, p. 161-162)

³ Para a literatura, o Manifesto mais significativo foi publicado em 1912, *Manifesto técnico da literatura futurista*, o qual trata dos aspectos expressivos da produção literária futurista. Com exemplos portugueses pode-se citar *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro, e *Manifesto anti-Dantas*, de José de Almada Negreiros.

Orpheu, em 1915, assinala o do modernismo português. Com apenas dois números editados — o terceiro ficou no prelo, tendo sua efetiva publicação apenas em 1983 a partir das provas tipográficas que estavam em posse de Casais Monteiro e Alberto Serpa, poetas da *Presença*⁴ — a *Revista* reúne as vozes mais jovens e revolucionárias do meio artístico e literário de Portugal. Do grupo, destacam-se especialmente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Santa Rita Pintor e Armando Côrtes-Rodrigues. Participaram da publicação da primeira edição os brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães⁵, os quais não se encontram na relação de colaboradores da edição seguinte.

Poucos anos antes, em 1912, Fernando Pessoa publicou uma série de três textos em *A Águia* referindo-se à então poesia portuguesa contemporânea — *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada, Reincidindo...* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto sociológico* (PESSOA, 1998, p. 361-397) —, nos quais discute o nascente movimento literário da nova geração de poetas. Em seu artigo, Pessoa aponta que uma parte do público, a com mais de trinta anos, não recebeu com bons olhos as novas publicações. Afirma ainda que o novo movimento poético é embrionário quanto às tendências e as suas ideias ainda não estão definidas ou coesamente elaboradas. Ao recuperar elementos historiográficos literários em que elabora uma espécie de cadeia evolutiva na produção literária, Pessoa (1998, p. 367) observa que “a

⁴ A *Presença* foi lançada em março de 1927 sob a direção de José Régio, Branquinho da Fonseca e Gaspar Simões e marcou o cenário literário português do final da década de 1920 e de 1930, tendo 54 números editados entre 1927 a 1938. Entre 1939 e 1940 teve mais dois números editados.

⁵ Arnaldo Saraiva (2004) faz um importante estudo comparativo sobre a relação entre os Modernismos português e brasileiro. Entre outras investigações mapeia as publicações dos modernos além-mar em terras brasileiras e vice-versa a fim de rebater a ideia generalizada de que as relações artístico-culturais entre os dois países foram interrompidas nesse período.

atual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, *das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha.*” Segundo ele, essa nova corrente poderia estimular o aparecimento de um supra-Camões.

Vale lembrar que os textos foram publicados entre abril e dezembro de 1912, quando o Futurismo e o Cubismo estavam em plena força produtiva.⁶ Assim, não por acaso Pessoa considera a atual poesia portuguesa como o princípio de uma grande corrente literária — será pouco mais de um ano depois, em 1914, que o grupo de jovens literatos e artistas começa a planejar o surgimento da *Orpheu*.⁷ Em seu segundo artigo, *Reincidindo...*, nomeia Antônio Nobre, Eugênio de Castro, Jaime Cortesão, Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoais como pertencentes à atual corrente literária, tendo como precursor Antero de Quental, pertencente à geração de 70.

Em *A nova poesia portuguesa no seu aspecto sociológico*, Pessoa pondera sobre os elementos que devem ser considerados ao estudar qualquer fenômeno literário relacionando os aspectos psicológicos, sociológicos e literários:

⁶ Em uma nota biográfica de Pessoa (2006, p. 150) acerca de suas influências, escreve o poeta: “1905-1908 (fim) – Edgar Poe (já na poesia), Baudelaire, Rollinat, Antero, Junqueiro (na parte anticlerical), Cesário Verde, José Duro, Henrique Rosa. § 1908-1909 (fim) – Garrett, Antônio Correia de Oliveira, Antônio Nobre. § 1909-1911 – Os simbolistas franceses, Camilo Pessanha. § 1912-1913 – 1) O saudosismo; 2) Os futuristas.”

⁷ Escreve Pessoa (1998, p. 378): “Conservemo-nos, por enquanto, absolutamente portugueses, rigidamente republicanos, intransigentemente inimigos do republicanismo atual. Brevemente começará a raiar nas nossas almas a intuição política do nosso futuro. Talvez o supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora.”

1. °, em si, directamente como produto de alma ou de almas; 2. °, nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como produto literário; 3. °, na sua significação como produto social, como fato que se dá adentro de, e por, uma sociedade, explicado por ela e explicando-a, tido, pois, como indicador sociológico. (PESSOA, 1998, p. 378)

Esses três elementos remontam ao que o autor de *Mensagem* considera da literatura, como sendo interconectada à noção do mundo, da arte e da vida, relacionando-se à metafísica, a partir do conceito do universo e das coisas subjacentes à escrita literária; à estética, que se relaciona ao modo literário de uma corrente; e, por fim, à sociologia, porque para Pessoa a corrente literária relaciona-se directamente ao social. Ou, retomando suas palavras a “alma de uma época está em todos os seus poetas e filósofos, e em nenhum” (1998, p. 381), o que significa dizer que nenhum poeta ou filósofo seja capaz de representar integralmente uma época, mas a produção de diferentes artistas proporciona um entendimento muito mais amplo, fragmentário e diverso, refratando diferentes ângulos de uma época.

Nesse sentido, Pessoa (1998, p. 383) sugere, a partir das produções de Mário Beirão e Teixeira de Pascoais, que a poesia atual esteja voltada para a vida interior, “uma poesia de alma, uma poesia subjetiva”, capaz de ir muito além do Simbolismo por ser mais espiritualmente complexa, traduzindo-se, por exemplo, no transcendentalismo panteísta — proposta estreitamente discutida por Pessoa ao elaborar os conceitos sobre o Sensacionismo⁸.

A repercussão desses textos torna Fernando Pessoa conhecido no meio literário português; sua estreia acontece

⁸ Em *O sensacionismo, uma nova cosmovisão*, Pessoa escreve sobre os panteístas transcendentalistas. Para ele, são essencialmente poetas da Natureza e os sensacionistas “devem” aos panteístas portugueses o fato de que na sua poesia “espírito e matéria são interpenetrados e intertranscendidos” (PESSOA, 1998, p. 431).

efetivamente a partir da crítica⁹. Sua produção ficcional só é publicada a partir de 1915 — lembremos que em 1914 teve *O Marinheiro: drama estático em um quadro* rejeitado pelo editor Álvaro Pinto d'A *Águia* para publicar na revista, o que serviu de pretexto para que rompesse com o Saudosismo, vindo ao conhecimento do público apenas em 1915 no primeiro número da *Orpheu*, já com profundas alterações no texto submetido anteriormente¹⁰. Entretanto, o que se percebe é a preocupação do poeta em estabelecer um panorama da poesia substancialmente voltada para o contexto da época. Além disso, sua previsão de que a *Renascença* efetivamente alavancaria um novo movimento literário é totalmente coerente. De 1912 — ano em que Pessoa e Sá-Carneiro se conheceram — a 1915, o Modernismo em terras lusas toma corpo. Outrossim, nesse período, alguns dos colaboradores da *Orpheu* tiveram contato direto com as “novidades” de Paris. Sá-Carneiro e Santa-Rita — filiado ao Futurismo — retornaram da cidade luz no segundo semestre de 1914, quando as reuniões para a elaboração do primeiro número foram realizadas. Notadamente, Paris e Lisboa contrastavam de modo significativo. Ainda sobre o embate referente às produções dos jovens escritores, no caso de Sá-Carneiro, *A Águia* publicou opinião radical contra *A confissão de Lúcio* que havia sido publicado simultaneamente ao livro de poemas *Dispersão* em 1913. Por sua vez, Raul Leal e Alfredo Guisado foram considerados doentes pelo mesmo periódico (MARTINS, 1994, p. 17 e 48-50).

A *Revista Orpheu* teve grande repercussão. Quando da publicação do número 1, seus colaboradores eram taxados de “doidos com juízo” e sua publicação de “literatura de manicômio”

⁹ Com relação a esses artigos, Pessoa escreveu, a fim de rebater críticas negativas, uma carta endereçada ao Sr. Boavida Portugal, redator do Jornal República (PESSOA, 1998, p. 397-403)

¹⁰ Conforme escreve Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues em carta de 4 de março de 1915, na qual trata da composição do primeiro número da *Revista Orpheu* (PESSOA, 1999, p. 156-159)

(BERARDINELLI, 2004, p. 60), ou, conforme anotações do próprio Pessoa (2006, p. 153): “Falei com A.[ntônio] Ferro a respeito da revista. Ele citou várias opiniões, quase todas adversas; J. Rocha Peixoto disse-lhe que uma ‘alta individualidade’ da nossa terra lhe tinha declarado que a revista era uma revista de malucos, o ‘órgão dos malucos’”.

O primeiro número foi dirigido por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho¹¹; o segundo, por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, tendo como editor António Ferro. Manuela Parreira da Silva (MARTINS, 2010, p. 564-566) sintetiza que a “ideia de uma revista que acolha os novos movimentos literários radica, em grande medida, na decepção que o saudosismo-renascente de *A Águia*” constitui tanto para Pessoa quanto para Sá-Carneiro, pois, para ambos era premente haver “um pouco de Europa na alma” portuguesa. Aliás, Europa era um dos nomes cogitados para a revista.

A Revista, efetivamente, ficará às voltas de seus idealizadores — Pessoa e Sá-Carneiro — no segundo número e seus ilustres colaboradores somarão forças para desestabilizar e escandalizar a sociedade lisboeta. O número 1 teve seus exemplares esgotados e o número 2 vendeu mais de 600 exemplares.

O público, adormecido por um gosto literário fora de moda, repele instintivamente a novidade, a revista dos “engraçadinhos” da Brasileira e do Martinho é recebida nos jornais com risota e dichotes. [...] Maria Aliete Galhoz

¹¹ Pessoa escreve para Côrtes-Rodrigues em 19 de fevereiro de 1915: “Vai entrar imediatamente no prelo a nossa revista, *Orpheu*, de que é diretor em Portugal um poeta, Luís de Montalvor, amigo íntimo de Sá-Carneiro, e meu amigo também, e no Brasil um dos mais interessantes e *nostros* dos poetas brasileiros de hoje, Ronald de Carvalho. Vai entrar *amanhã mesmo* no prelo. Deve ter perto de 80 páginas, e é trimestral. *Se você mandar colaboração para chegar aqui no vapor do princípio do mês que vem era ótimo. Não nos falte.* Seria para nós um grande desgosto que a revista aparecesse sem v. colaborar.” (PESSOA, 1999, p. 150)

faz um historial do movimento e lembra dois cadernos escolares, existentes no Espólio pessoano, onde Sá-Carneiro colou todos os recortes com as referências à revista, tendo sido registrados 89 artigos e alusões, com especial incidência do campo político-social mais do que do literário. São particularmente atacadas as supostas intenções conspiratórias dos poetas “monárquicos” e gozado o “desvio linguístico e lógico” das suas composições. (MARTINS, 2010, p. 566)

Embora toda essa repercussão da Revista, o número três ficou no prelo. O pai de Sá-Carneiro, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, se recusou a financiar a edição, conforme aconteceu com as anteriores. Mesmo com a curta duração, os pilares do modernismo em Portugal foram estabelecidos com a inovadora proposta da Geração da Orpheu. Desestabilizou de tal modo os “lepidópteros”¹² que Pessoa, assinando como Álvaro de Campos, rebateu algumas menções à revista que a nomeassem futurista, como ocorre com a correspondência enviada ao diretor do *Diário de Notícias*:

O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do 1.º n.º *Orpheu*, quer a propósito do livro do Sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaría o *Orpheu*. O *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário. (PESSOA, 1999a, p. 165-166)

¹² Termo recorrentemente usado por Mário de Sá-Carneiro (2004, p. 272) para designar o acanhado e estagnado público/leitor português.

Quando Sá-Carneiro retorna para Paris depois de uma curta estada em Portugal devido aos acontecimentos relativos à 1ª Guerra, o contato com Pessoa é realizado por cartas. Quanto ao conteúdo, transita entre a discussão e projeto poético, elaboração da *Orpheu*, além de conteúdos ordinariamente epistolares etc. Assim, quando Sá-Carneiro escreve a seu amigo em 23 de agosto de 1915, retomando a repercussão da Revista, escreve o poeta que:

— Pelas coisas que me diz terem saído vejo que se lavou bastante do *Orpheu* — muito sintomático do sucesso a venda pública — logo: como “negócio” — dum panfleto sobre o caso. Embora sem interesse gostava de o ver. Decerto você o arquivou no entretanto. Peço-lhe muito que não descure o sempre. Achei graça ao “Pablo Perez futurista-electricista”. O Mourão deve ter publicado um artigo sobre o *Orpheu 2* no *Jornal de Estremoz*. Era conveniente pedir-lho quando o encontrasse bem como o jornal em que ele publicou um artigo sobre o meu livro que chegou a mostrar. Peço a você que, da minha parte, o requisite. Você cortará e colará no caderno do meu arquivo pessoal que está também em seu poder. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 272)¹³

Em sua carta o poeta observa bastante coerentemente a repercussão da Revista como sendo sintomática às inovações propostas pelas duas edições. Aliás, como escreveu em uma correspondência anterior, de 10 de agosto de 1915, sobre a possibilidade de criar uma propaganda “europeia” da *Orpheu* com alguns trechos traduzidos, especialmente das Odes e de *Manucure*.

¹³ Pelos registros, o panfleto a que se refere Sá-Carneiro é uma paródia à revista publicada em folha avulsa, com o título *Orpheu afina a lira*, em *O jornal*. O *Século cósmico*, suplemento humorístico de *Século*, publicou entre abril e julho várias paródias e comentários em verso assinados por Pablo Perez. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 443)

Parece que Sá-Carneiro almeja circular a novidade por espaços além-portugueses, como pede ao amigo para enviar exemplares da Revista número 2 para o movimento futurista e também para a revista *Poesia*, dirigida por Marinetti (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 267).

É interessante que, como observa Fernando Cabral Martins (1994, p. 22-24), após sua morte, Mário de Sá-Carneiro torna-se referência como “poeta de Paris”. A partir de 1917, a seção literária *Gente nova* — pertencente ao semanário de *O Heraldo* — publica por mais de seis meses textos que remontam o Futurismo sá-carneiriano de *Manucure*, além de publicar nesse período poemas de *Dispersão*. Em 1916, Silva Tavares e Augusto de Santa-Rita dedicam poemas à sua memória. E que o primeiro número da *Contemporanea*, de 1922, também o conecta ao simbolismo francês. Isso é tão significativo que nesta publicação o título do poema **Abrigo** é substituído por “Poemas de Paris”. O mesmo ocorre com o nº 2 da segunda série da *Contemporanea*, de 1926, com o poema **Cinco horas**. Ambos foram escritos em Paris e fazem parte de *Indícios de Ouro*, sendo que a substituição dos títulos possibilita retomar os poemas em prosa de Baudelaire, *Spleen de Paris*. De temática diversa, há em comum entre os dois textos a descrição do movimento, do trânsito, o desejo de possuir, literariamente, a cidade: “Nos Cafês espero a vida / Que nunca vem ter comigo: / — Não me faz nenhum castigo, / Que o tempo passa em corrida.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 110)

O que nos interessa neste momento transita pelo sentido imbuído à cidade de Paris — crescimento, modernização, *flânerie* — do qual Baudelaire de *Flores do Mal* e *Spleen de Paris* é o grande mestre e de quem Sá-Carneiro e os de sua geração são também herdeiros. Exclama a personagem Ricardo de Loureiro em *A confissão de Lúcio*: “De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 370). Amor que Lúcio e Ricardo, ambos

portugueses, compartilhavam fervorosamente, contrastando com as “ruas tristonhas de Lisboa do Sul”. Ricardo prossegue nesse mesmo sentido dizendo: “Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à atividade febril contemporânea! [...] Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 371)

Essa ressonância — se recuperarmos análise feita por Benjamin (2000, p. 166) entre *Flores do Mal* e a cidade — retomam ainda o conceito de correspondências e sua “florestas de símbolos”, que evoca a correspondência de imagens (sons, odores, visões), aguça as sinestésias, analogias, tal qual escreve Baudelaire em seu poema:

Como longos ecos que de longe se confundem
numa tenebrosa e profunda unidade,
vasta como a noite e como a claridade,
os perfumes, as cores e os sons se
correspondem. (BAUDELAIRE *apud* TELLES,
2009, p. 61)

Esses elementos, reunidos, compõem o cenário a que o primeiro modernismo português promulga. Não por acaso, o poema **16** de Mário de Sá-Carneiro é o que mais causa frisson entre os leitores da *Orpheu I* por investir contra a razão uma vez que, para a crítica da época, foi elaborado com “metáforas absurdas, [...] impressões justapostas, [...] frases de sintaxe pouco usual.” (BRÉCHON, 1999, p. 272)

Entretanto, o que se estabelece nesse cenário é uma outra estratégia usada pelos poetas para se relacionarem com a matéria, a partir do uso ou do intercâmbio com o imaginário. Aliás, imaginário e “real” têm suas fronteiras esboroadas. Exemplo disso é a peça *O Marinheiro* que, como já dito, teve sua publicação recusada em *A Águia*.

Caio Gagliardi (2010, p. 9) relaciona a peça como pertencente ao Teatro do Êxtase, expressão usada por Pessoa em algumas de suas anotações para designar a dramaturgia cujas personagens parecem “encarnar a figura do sonhador visionário, que viaja, através de conjecturas, para além do real imediato, deixando-se absorver por um estado de consciência independente de qualquer ação externa.” E se levarmos em conta, ainda, o subtítulo da peça, *drama estático em um quadro*, a marca da realidade deslocada ficará muito mais perceptível, pois se trata de um drama sem ação, cujas personagens permanecem imóveis, sem caracterização e que falam em um cenário e tempo indefinidos.

O drama transcorre à noite. Em cena há três donzelas velando outra, vestida de branco. As três veladoras, a que tudo indica, desejam respeitar o ritmo da noite, massificar o silêncio, permanecer imóveis, evitar qualquer espécie de arroubo:

PRIMEIRA: [...] As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?... (PESSOA, 2010, p. 52)

É então que as três divagam sobre a necessidade de falar, em recordar o passado, uma vez que não são capazes de capturar o presente, sua infância, onde viveram outrora: “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui” (PESSOA, 2010, p. 58). Nesse momento, a Segunda veladora sugere que contem histórias umas às outras. Conta-lhes o sonho que teve com o Marinheiro:

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que,

naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. [PESSOA, 2010, p. 61-62]

Ao contar sobre o sonho, o clímax se desencadeia. À medida que a Segunda veladora conta sobre a perda da memória do Marinheiro e o modo como perdeu a capacidade de recuperar suas lembranças, as únicas que lhe restaram foram as construídas imageticamente naquela ilha, as veladoras enchem-se de pavor ao cogitar serem um sonho deste. Um sonho dentro de outro sonho. A noção de sentido se esvai, não há por que — nem como — diferenciar essa gradação. O mesmo ocorre com as próprias personagens. No decorrer da peça, suas vozes se [con]fundem. Escreve José Augusto Seabra (1991, p. 29), “só aparentemente são personagens distintas. As suas falas retomam-se umas às outras ao longo do drama, numa espécie de solilóquio obsessivo, reduzindo-se a três vozes que entre si se ecoam, até que a sua própria identidade se dissolve”. Se percebe nesta análise o que Seabra chama de poemodrama e poetodrama: desintegração da linguagem a favor de uma pluralidade de linguagens do sujeito que, por sua vez, igualmente se pluraliza.

É em *O Marinheiro* que Pessoa lança o tema que explorará incansavelmente: o mistério do ser. Nele, “traça o processo de desprendimento do eu e de si mesmo, como uma consciência

boiando sobre a sensação, e das sensações sentindo, portanto, a sós, apostasiadas, desvinculadas de uma mente, e de um corpo” (MARTINS, 2010, p. 441), o que será ampliado, mais tarde, pela engenhosa estrutura heteronímica.

É justamente nas questões de desdobramento do sujeito que nos propomos delinear uma *Poética do Deslocamento* elaborada nos projetos poéticos de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro. Para esta discussão tomamos como ponto de partida *O Marinheiro* e *A Confissão de Lúcio*, como sendo textos inicialmente estruturantes dessa proposta e que permeará toda a produção dos dois poetas. Assim, eu/outro, desdobramento, fragmentação, espelhamento, exílio, são elementos que norteiam e compõem o que chamamos de *Poética do Deslocamento*: “Eu-próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!...*”, escreveu Mário de Sá-Carneiro em novembro de 1913 (2007, p. 179).

Nos casos de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, se considerarmos o modo como articulam em suas produções o desdobramento do sujeito, por exemplo, podemos retomar o caso das veladoras em que se consideram um sonho dentro de outro sonho; em Lúcio o isolamento físico imputado pela condenação de assassinato remete ao banimento judiciário-social, ao exílio edipeano, ao descontrole causado pelo [ir]real que se intensifica com o outramento.

Para o sujeito, o deslocamento não ocorre apenas no espaço, por não se reconhecer em lugar algum, mas também pelo modo como ele percebe o que o cerca. Está aí uma constante explorada por ambos os poetas tanto nas páginas da Orpheu quanto nas suas demais produções. Os dois se sentiam estrangeiros em si mesmos (MOISÉS, 2009, p. 46). Não é por acaso que um se munia de uma voz que tenta de todos os modos se anular, enquanto o outro se fez tantos que não se reconhecia em um único sujeito: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, É com saudades de mim” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. [2ª reimpressão] São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FERRAZ, Heitor. *O poeta do exílio*. Disponível on-line em <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/fpessoa/fpessoa.html>>. Acesso em 25 jan. 2011.
- GAGLIARDI, Caio. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Teatro do Êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.
- GIL, José. *Fernando Pessoa o a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- _____. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e sua poética*. Porto: Lello Editores, 1999.
- GUILLÉN, Claudio. *O sol dos desterrados: literatura e exílio*. Trad. Maria Fernanda Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 2005.
- MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escritoras Editora, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3. Ed. [revista e ampliada]. São Paulo: Cultrix, 2009.
- ORPHEU. - A. 1, nº 1 (Jan. 1915)- nº 2 (Jun. 1915). Disponível on-line em: <http://purl.pt/12089>. Acesso em: 10 de jan. de 2010. [Biblioteca Nacional Digital de Portugal]

- PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [Organização de Manuela Pereira da Silva]
- _____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Trad. Manuela Rocha. São Paulo: A Girafa Editora, 2006. [Ed. e posf. de Richard Zenith; colab. de Manuela Pereira da Silva].
- _____. *Obras em prosa*. [9ª reimp.] Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Obra poética*. 3.ed. [20ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- _____. *Teatro do Êxtase*. Introdução e organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SARAIVA, António José; ÓSCAR, Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 17.ed. [corrigida e atualizada]. Porto: Porto Editora, 2001.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19.ed. revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Mesa 15

LITERATURA E ARTES ARGENTINAS

PERSPECTIVISMO LITERÁRIO E NEOTENIA: UMA APROXIMAÇÃO AO AXOLOTL DE CORTÁZAR¹

Resumo

Este trabalho propõe ler o conto “Axolotl”, de Julio Cortázar, como um conto perspectivista, ou seja, como um texto sobre o ponto de vista do outro. Mais do que qualquer perseverança no ser ou fixação de identidade, o que interessa aqui é o olhar do outro, a transmutação de perspectivas, a instabilidade, o contato, o contágio, o devir. Como larva perene, o axolotl é um ser incompleto, sempre prestes à metamorfose, sempre a ponto de se tornar um outro ser; e é essa in-finitude que nos permite entender porque, para Cortázar, este simpático monstrinho, aparentemente tão distante de nós, diz muito mais sobre o homem do que qualquer outro animal. Afinal, como muitos cientistas repararam, a neotenia destas pequenas salamandras pode ser entendida como uma nova chave para entender a evolução humana. Aceitar essa aproximação entre as duas espécies implica colocar em questão nosso antropocentrismo, mas também nosso individualismo. Ao assumirmos a incompletude do homem, admitimos o ser-com que somos e nos permitimos ver o eu como um devir entre multiplicidades, um limiar onde o mesmo e o outro não se delimitam, mas se abrem ao mundo.

Palavras-chave: Cortázar, perspectivismo, neotenia, axolotl, ser-com.

Abstract

The proposal of this study is to read Julio Cortázar’s “Axolotl” as a perspectivist tale, a text about the other’s point of view. More than identity or perseverance of Being, what calls attention here is the look of the other at me, a transmutation of perspectives, the instability, the contact, the becoming other. As perennial larvae, the axolotl is an incomplete being, always fail to undergo metamorphosis, always ready to turn into something else; this in-finity allow us to understand why, to Cortázar, this little monster says much more about the man than any other animal. As many scientists noted, the neoteny of this small salamanders is a new key to understand human evolution. To accept this approximation between two

¹ Ana Carolina Cernicchiaro (Doutorado em Literatura). Projeto de tese: *Perspectivismo literário e neotenia: uma aproximação ao axolotl de Cortázar*. Linha de pesquisa: Teoria da modernidade.

species imply to call to question our anthropocentrism and our individualism, as well. To assume the incompleteness of the man is to admit the being-with that we are and to consider the self as a becoming between multiplicities, a boundary where the self and the other don't limit themselves, but open themselves to the world.

Keywords: Cortázar, perspectivism, neoteny, axolotl, being-with.

Considerando que, como diz Maurice Blanchot, escrever é renunciar a estar no comando de si mesmo (1995, p. 121) e que o sujeito implicado na literatura caminha ao ilegível de sua própria existência, a um abandono de si, podemos pensar este cancelamento do eu como uma abertura em direção a outros pontos de vista, a outros devires, pois somente onde não há fixação de uma identidade é que se abre espaço para a alteridade, somente onde não há mesmidade é que emerge a voz do outro. Esta abertura ao outro constitui a singularidade e heterogeneidade da literatura, uma ética da alteridade que nos permite aproximá-la do perspectivismo ameríndio, este aspecto do pensamento dito selvagem que, contra nossas identidades domesticadas, apresenta a porosidade dos limiares, a tenuidade das fronteiras; contra nossas classificações estáticas e irredutíveis, propõe singularidades e pluralidades, sugere metamorfoses, seres em constante transformação, troca, relação.

Desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro a partir da concepção indígena de que “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347), o perspectivismo multinaturalista supõe a cultura como universal e a natureza como forma do particular, ou seja, a unidade do espírito e a diversidade dos corpos. Neste pensamento, a forma manifesta de cada animal seria um envoltório, uma roupa, que esconde a forma interna humana (uma alma capaz de

um ponto de vista), visível apenas aos olhos da própria espécie ou “de certos seres transespecíficos, como os xamãs” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

A proposta deste estudo é justamente aproximar estas duas máquinas de guerra (no sentido deleuze-guattariano do termo): a experiência xamânica, ou melhor, perspectivista (que seria a ontologia ou a ética que motiva esta prática) e a escritura. Se o xamanismo é, como determina Viveiros de Castro, “uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (2006, p. 320), também o são aqueles que entram no espaço literário, porque ali - como xamãs - escritores e leitores se tornam múltiplos, indiscerníveis, entram em constante devir, transmutando perspectivas, passando a olhar pelos olhos do outro.

Em “Axolotl”, um pequeno conto publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Buenos Aires Literaria* e depois reunido no livro *Final del Juego*, de 1956, Julio Cortázar leva às últimas conseqüências esse processo de abandono de si da literatura, da perda do nome, do fracasso do eu, numa abertura ao outro que busca implodir as muralhas basais de nossas dicotomias. Assim como no perspectivismo ameríndio, ali, mais do que qualquer perseverança no ser ou fixação de identidade, o que interessa é justamente a instabilidade, a desterritorialização, o contato, o contágio.

O que acompanhamos nestas poucas páginas é um devir-salamandra, devir-larva, devir-animal, devir-axolotl do narrador: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (CORTÁZAR, 2007, p. 161). Ao invés de nomear o animal, de representá-lo ou descrevê-lo, o texto devém ele mesmo axolotl. Tal devir se realiza na própria volubilidade da escritura, na inconstância de pontos de vista, na freqüente instabilidade da voz narrativa, que passa do “eu” humano ao “eu” da

salamandra, e na flexibilidade dos pronomes: a 1ª pessoa do singular se torna 1ª pessoa do plural, para, por fim, se transformar numa 3ª pessoa do singular que é o próprio narrador e numa 1ª pessoa do singular que é o narrador transformado em axolotl, ou, para sermos mais exatos, em um devir-axolotl do homem e em um devir-homem do axolotl; afinal, como nos ensinam Deleuze e Guattari, o devir produz apenas a si próprio (1997, p. 39).

Como um xamã, o narrador cruza as barreiras corporais e adota a perspectiva de uma outra subjetividade não-humana. Desta maneira, ele não apenas tensiona a ordem do real e do ficcional, mas principalmente rompe com a lógica evolutiva, questiona nossas separações entre mundos, nossos conceitos estáticos e estabelecidos, nossas dicotomias identitárias, erguendo as bases de uma outra ontologia, onde o outro inumano é pensado como alguém capaz de intencionalidade, como alguém que tem um ponto de vista sobre mim.

Como um canibal, o narrador devora a perspectiva do outro, e os axolotl, como agentes conscientes, devoram o olhar do narrador. “‘Usted se los come con los ojos’, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de lo que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro”. (CORTÁZAR, 2007, p. 165). Conforme explica Viveiros de Castro, o ritual antropofágico pressupõe uma “transmutação de perspectivas”, pois o matador apreende-se como sujeito apenas no momento em que vê a si mesmo pelos olhos de sua vítima, de maneira que a “interiorização do Outro é inseparável da exteriorização do Eu”. O que se assimila da vítima é sua alteridade, “e o que se visa é essa alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu” - “ponto de vista que é talvez, o ângulo ideal de visão de si mesmo”, nos lembra o antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 281).

Pensar um perspectivismo poético (anterior a qualquer distinção do tipo prosa-poesia, artes plásticas-literatura e etc) é pensar a escritura como este lugar ritualístico, antropofágico, onde o autor e o leitor, assim como o matador canibal, é objetivado, tornado estrangeiro, inumanizado, em nome de um outro, que é, este sim, subjetivado e humanizado. Desta maneira, o perspectivismo ameríndio se apresenta um conceito filosófico, um operador teórico capaz de gerar um pensamento outro (menos etnocêntrico e menos viciado pelo nosso racionalismo ocidental) sobre a literatura e sobre nossas dicotomias ontológicas, colocando nosso antropocentrismo e nosso individualismo em questão, desestabilizando as fronteiras entre sujeito e objeto, mesmidade e alteridade, natureza e cultura, homem e animal.

Múltiplas Fronteiras

Partindo da fluidez entre homem e animal que o conto de Cortázar sugere e da contigüidade entre as espécies dos mitos ameríndios, que ainda hoje reverbera no perspectivismo, proponho pensar de que forma o pensamento sobre o animal é um pensamento sobre a alteridade em sua diferença irreduzível, em sua estranheza indomesticável; um pensamento que coloca em jogo minha individualidade e meu antropocentrismo, trazendo à luz os limites do homem, seus limiares, suas fronteiras. Afinal, como nos ensina Jacques Derrida (2002, p. 18), não apenas é ao outro (humano ou inumano) que se deve fazer a pergunta sobre quem é este que eu sou, como também é a partir do outro-inumano que o eu-humano se coloca como categoria. O animal possui um rosto, uma expressividade, uma vulnerabilidade que nos desperta com-paixão, não no sentido de piedade, altruísmo ou identificação, mas no sentido que Nancy dá ao termo, ou seja, a brutal contigüidade entre os seres (NANCY, 2006, p. 12). E é esta contigüidade que coloca meus

modos de existência em questão e que é capaz de iniciar algo como um encontro ético.

A tese defendida aqui não é a de um apagamento das distinções entre humanos e inumanos, mas de uma remarcação das diferenças que foram apagadas ou negadas, pois não há limite como conceito estanque, absoluto ou fixo, mas limiares, fronteiras múltiplas, uma pluralidade irredutível que impossibilita a clara distinção entre humano e animal, entre natureza e cultura. Colocar um limite opositor único trai a singularidade da relação ética e dos seres singulares que estão em relação (CALARCO, 2008, p. 142). A dicotomia significa por si só um apagamento da singular pluralidade e da singularidade plural, uma homogeneização dos seres, uma exclusão do diferente, uma retirada do inumano do espaço ético e político. Inverter este processo significa se abrir ao inumano (animal ou humano animalizado), oferecer-lhe hospitalidade, aceitar o encontro e os traços deixados por este outro, tomar esta decisão como uma decisão ética.

Pensar o inumano é, portanto, uma questão ética, visto que a ética é o reconhecimento do outro - um reconhecimento anterior à ontologia; mas também uma questão do político, uma vez que a questão do político é a que nos vem do outro, a que é significada a partir do lugar do outro; e do estético, já que esta voz do outro é sempre outra, sempre nova e que uma ética sem política e sem estética deixa de ser uma ética para se tornar uma moral, consensual, jurídica, homogênea e, portanto, da exclusão do diferente.

Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento do animal, como o lugar do outro: outro-animal, outro-planta, outro-inumano, outro-homem, a arte nos lembra da necessidade de tomar esta decisão ética, política e estética. Nela, os animais são pensados em sua singularidade plural (*animaux*) e em sua escritura (*ani-mot*). Acolher estes *animots*, escrever sobre, sob e pelo olhar do animal, sentir este olhar e deixá-lo falar no texto é falar de si mesmo, desse

eu que não existe como identidade, mas que pergunta quem é ao outro.

Não se trata de uma negação da humanidade, como se esta fosse uma prisão às instituições, à norma, à lei, à cultura, mas da afirmação de uma outra humanidade, de “um humanismo do outro homem”, de uma humanidade que, segundo a teoria perspectivista, é anterior à diferença das espécies. Neste sentido, não é preciso que os humanos se reconheçam como animais para se tornarem humanos, pois isto correria o risco de animalizar o homem, transformá-lo em vida nua, que é o que a máquina antropológica (AGAMBEN, 2006) faz ao fundar a biopolítica; mas de olhar pelo olhar do animal e do outro humano tornado inumano, perceber ali uma “humanidade” que impede as classificações, a objetivação.

O homem neotênico

O texto de Cortázar é um conto mitológico, não apenas por falar desta indiscernibilidade das espécies - o mito é “uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (LÉVI-STRAUSS apud VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323) -, mas também porque, biologicamente falando, a estranheza do axolotl propicia especulações míticas. O axolotl (*Ambystoma mexicanum*), que tem como habitat natural os lagos próximos da Cidade do México², é uma espécie de salamandra que não se desenvolve da fase de larva, uma vez que conserva durante toda a vida brânquias externas e barbatanas que vão da cabeça à ponta do rabo, características típicas do estado larval das salamandras. Raramente (quase nunca na natureza) o axolotl sofre metamorfose para se tornar adulto, mesmo assim é totalmente capaz de se reproduzir e de transmitir essa forma juvenil a sua prole, se desdobrando numa nova espécie.

² “que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas” (CORTÁZAR, 2007, p. 161)

É como se o axolotl estivesse sempre em devir, sempre a ponto de se tornar uma outra coisa. Como larva perene, ele nunca se completa, sua forma é a forma do inacabável, não tem origem ou destino, uma condição fantasmática. Cabe lembrar que larva vem do latim *lārva*, que, por sua vez, aponta o *Dictionaire Étymologique de la Langue Latine*, significa fantasma, espectro, máscara (ERNOUT; MEILLET, 1985). O próprio Cortázar destaca essa característica fantasmagórica do axolotl: “Eran larvas, pero larva quiere decir también máscara y también fantasmas. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable ¿qué imagen esperaba su hora?” (CORTÁZAR, 2007, p. 165). A imagem que espera sua hora é a imagem de um fantasma, de uma aparição incontrolável que desafia a lógica da identidade, de um ser em trânsito entre vivos e mortos:

Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior. Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendidura rasgaba apenas la piedra sin vida. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrescencia vegetal, las branquias, supongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse (CORTÁZAR, 2007, p. 163).

Talvez por essa sua fantasmagoria, ou por seu incrível poder de regeneração³, o axolotl pode ser pensado como a forma aquática do deus asteca Xolotl⁴. No *Dicionário das Mitologias Americanas*, lemos que Xolotl é o deus da cabeça de cão - muitas vezes um disfarce do grande deus Quetzalcoatl -, que baixou ao centro da terra, ao inferno, Mictlan, onde recolheu as ossadas secas dos mortos de muitas gerações para com elas criar novos homens e povoar o México asteca (HERNÂNI, 1973). Lévi-Strauss também destaca a relação de identidade ou de filiação, talvez até de gemelaridade, entre o deus Xolotl e o grande deus Quetzalcoatl, cujo nome pode ser interpretado ao mesmo tempo como “Serpente Emplumada” ou “Gêmeo Magnífico”, justamente porque representava o planeta Vênus (gêmeo sob seus dois aspectos de estrela vespertina e matutina). E o que mais espanta nessa gemelaridade é que o deus Xolotl aparece sob “avatares tais como uma espiga de milho dupla ou uma planta de maguey desdobrada, e que fosse preposto ao nascimento de gêmeos” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p 202).

Trata-se, portanto, de uma gemelaridade propensa à metamorfose, instável, que não permanece, justamente porque a identidade não é fixa, mas provisória; porque a transformação é constante e não se estabelece. Conforme aponta a antropóloga Aparecida Vilaça, Lévi-Strauss nos mostra que, enquanto na mitologia indo-européia os gêmeos são caracterizados por sua identidade, mesmo que sejam de pais diferentes, os mitos ameríndios exacerbam a diferença, “atribuindo à identidade um valor claramente negativo” (VILAÇA, 2010, p. 34). Nas palavras do próprio Lévi-Strauss, “a identidade constitui um estado revogável ou provisório;

³ Os axolotl podem regenerar tecidos na sua totalidade, incluindo membros e órgãos como o coração ou o cérebro.

⁴ Lembremos que o próprio nome axolotl remete à língua asteca nauatl e significa deus ou gêmeo (*xolotl*) da água (*atl*).

não pode durar” (1993, p 208). Segundo ele, no pensamento ameríndio, há uma espécie de inclinação filosófica “para que em todo e qualquer setor do cosmos ou da sociedade as coisas não permaneçam em seu estado inicial e que, de um dualismo instável em qualquer nível que se o apreenda, sempre resulte um outro dualismo instável” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p 209).

Só dessa maneira é que o próprio axolotl pode ser visto como um gêmeo, um duplo sempre diferente de si mesmo, uma espécie de entre, de um ser entre dois mundos. Não esqueçamos que o axolotl é um animal em transição entre uma forma aquática e outra terrestre, meio peixe, meio salamandra (mais uma coincidência entre ele e os mitos ameríndios, onde animais e humanos possuem, muitas vezes, natureza dupla). E se, como determina Deleuze em seu famoso *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, há metamorfose porque “todo animal é duplo, mas de modo heterogêneo, de modo heteromórfico, como a borboleta dobrada na lagarta e que se desdobra” (DELEUZE, 2007, p. 23), o axolotl é um animal ainda mais propício a essas dobras, uma vez que ele é sempre este ser-para-a-metamorfose, um ser que nunca se completa, cuja forma é a forma do inacabável, um ser que nunca chega a ser borboleta, ou melhor, salamandra.

O axolotl é um duplo, porém (ou portanto), incompleto, sempre a ponto de se tornar uma outra coisa, sempre em devir. E é, neste sentido, que a escolha do axolotl como protagonista do conto é decisiva. Como bem reparou o narrador de Cortázar, este simpático monstinho, aparentemente tão distante de nós, diz muito mais sobre a incompletude do homem do que qualquer outro animal: “Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. (...) No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo” (CORTÁZAR, 2007, p. 165).

Este algo que os axolotl testemunham é sua infância perene, sua neotenia. Importante reparar, neste sentido, que este fenômeno

biológico que se refere à retenção de características infantis na maturidade, foi pensado muito além do axolotl e da própria zoologia. Já na década de 20, o anatomista holandês Louis Bolck pensou o homem como “um feto de primata que amadureceu sexualmente” (apud GOULD, 1999, p. 59), um ser prematuro incapaz de se desfazer dos sinais fetais, mesmo assim apto à reprodução e à transmissão desses caracteres juvenis. Esta neotenia explicaria o longo tempo que os seres humanos levam para completar o desenvolvimento de alguns atributos que possuem apenas em potência no momento que nascem. Entre estes atributos, um dos mais determinantes seria a linguagem, visto que, diferente dos outros animais, o homem não é desde sempre falante (AGAMBEN, 1999, p. 91).

Daí Dany-Robert Dufour (1999) defender a idéia de que o homem é um axolotl que se ignora, já que, como o axolotl, o ser humano é um animal que não conseguiu ser animal verdadeiramente, ou seja, não se tornou um animal adulto, acabado, consumado, finalizado. É isso, analisa o filósofo francês, que o narrador de Cortázar quer dizer quando afirma que os axolotl não são animais⁵. Segundo Dufour, esse inacabamento do homem é suprido com uma experiência decisiva no processo de formação do indivíduo, afetando o campo da subjetividade e da intersubjetividade. Para ele, estaria aí a razão para o estágio do espelho de que fala Lacan. Este estágio seria o último ato de maturidade natural e, ao mesmo tempo, o

⁵ “Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. (...) Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*” (CORTÁZAR, 2007, p. 164).

primeiro ato cultural que precipita decisivamente o sujeito no mundo humano.

Uma vez que precisamos absorver do outro aquilo que nos falta, ou seja, uma vez que é o outro quem tem a base da existência biológica, o desenvolvimento do eu se dá ao custo de uma perda da identidade que é a ascensão do outro na base da minha subjetividade. Neste sentido é que a subjetividade não é um para si, mas um para o outro desde seu início (LÉVINAS, 2007, p. 80). Como nos lembra Emmanuel Lévinas, “a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelo outro” (2009, p. 105). Responsabilidade essa que dilacera toda a essência, pois a própria identidade do eu humano é definida a partir dela: “Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável”, conclui Lévinas (2007, p. 84). Essa responsabilidade significa, antes de mais nada, a deposição do eu soberano na consciência de si e na relação com outrem. Daí que, para o autor de *Humanismo do outro homem*, a ética é o espaço onde se dá o próprio nó do subjetivo (LÉVINAS, 2007, p. 79). Afinal, só chegamos a uma consciência de nós mesmos através de outros seres viventes (humanos ou animais), através de nossa responsabilidade por eles, através do embate ético que essa relação propicia. Está aí a base do eu e de sua relação com o mundo.

Mas essa partilha não significa consenso, pelo contrário, no contato, no estar-junto, não há fusão, apenas turbulência. O axolotl não se torna um homem e nem o homem se torna axolotl; enquanto existentes, homem e axolotl co-existem, porquanto existir é sempre co-existir, ex-istir, existir para fora, para o outro. Na perspicaz análise de Nancy (1996, p. 34), a essência da existência humana está no *ex* (Heidegger a escreve “ek-sistence”), como exílio do eu na exterioridade, na alteridade e na alteração. O eu como abertura e saída para o outro. E se, como afirma Aristóteles, “existir significa, de fato, sentir e pensar” (apud AGAMBEN, 2009, p. 87) é porque esse existir, co-existir, é sempre co-sentir e co-pensar. É pensar

junto, é partilhar um pensamento ou um sentimento, é, portanto, nos mostra Agamben, fazer política.

Na medida em que, como o axolotl, o ser humano não é ser completo, mas larva perene, um entre, cuja forma é a forma do inacabável, sem origem ou destino, é que é capaz de devir. Como ser-com, ou seja, como ser que circula no *com* e como o *com* desta “co-existencia singularmente plural” (NANCY, 2006, p. 19), o homem precisa assumir sua neotenia, sua incompletude, questionando a si mesmo como coisa separada, formada, isolada. Precisa de uma nova ontologia, uma ontologia do ser-com, que mantenha juntas as esferas da natureza e da história, do humano e do não-humano, uma ontologia que nos permita ver o eu como um “devir entre multiplicidades”, uma porta, um limiar onde o mesmo e o outro não se delimitam, mas se abrem ao mundo. Portanto, uma ontologia de seres abertos ao mundo, seres com, no e pelo mundo. Essa é a tarefa neotênica do homem. A tarefa que o axolotl nos ensina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *Lo abierto*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

CALARCO, Matthew. *Zoographies - The question of the animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008.

- CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. 2ª ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DUFOUR, Dany-Robert. *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*. Paris: Calmann-Lévy, 1999.
- ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine - histoire de mots*. Paris: Klincksieck, 1985.
- GOULD, Stephen Jay. *Darwin e os grandes enigmas da vida*. Trad. Maria Elizabeth Martinez. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. In *Archipiélago*, nº 26-27, Barcelona: 1996, pp. 34-39.
- _____. *Ser singular plural*. Trad. Antonio T. Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: *Cadernos de Campo*. nº 14/15, 2006.
- _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FERREIRA, FERRARI: FICÇÕES DO EXÍLIO¹

Resumo

Há sobre o pensamento do exílio várias projeções possíveis. Duas delas (assumindo aqui uma polarização meramente esquemática e seu risco) parecem confrontar-se pelo que correspondem a concepções diferentes do mundo ou da existência, ou ainda a concepções teóricas ou filosóficas diferentes. A primeira projeção, talvez imediata, é aquela movida por uma espécie de “empatia” pela pessoa exilada: é a possibilidade de identificação de um indivíduo – em relação a si mesmo, oposto ao outro e em relação a um território ou uma comunidade a que ele pertence e que por isso lhe é “própria” – que rege tal concepção do exílio, que se estrutura assim como experiência da perda, do trauma e do dilema: a possibilidade/impossibilidade do retorno, do reapropriar(-se). Mas há outra projeção sobre o exílio, mais radical, em que se suspende o movimento dialético e essas noções dominantes (identidade, interioridade, propriedade etc.), preservadas por meio de sua naturalização. Trata-se agora da existência como exílio, como propõe Jean-Luc Nancy. E, diante dessas projeções, trata-se de pensar o trabalho de Ferreira Gullar (exilado de 1971 a 1977, parte desse período cumprido em Santiago, Lima e Buenos Aires) com o do artista argentino León Ferrari (exilado em São Paulo entre 1976 e 1984).

Palavras-chave: Ferreira Gullar. León Ferrari. Exílio.

Abstract

There are several possible projections about the thought of exile. Two of them (adopting here a merely schematic polarization, and its risk) seem to confront each other, corresponding to different conceptions of the world, existence, or even to different theoretic or philosophic conceptions. The first projection, which may be an immediate one, is moved by a kind of “empathy” for the person exiled. The possibility of identifying an individual – in relation to oneself, opposite to another and in relation to a territory or community to which this one belongs and, because of that, it is “proper” for this individual – rules this conception of exile. In this case, exile is an

¹ Artur de Vargas Giorgi, doutorando em Teoria Literária. Título da tese: *Ferreira, Ferrari: ficções do exílio*. Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade.

experience of loss, trauma and this acts a dilemma: the possibility/impossibility of coming back and reintegrating oneself. Nevertheless, there is another projection about exile, more radical, that suspends the dialectic movement and these dominant notions (identity, interiority, propriety etc.), sustained by their naturalization. It is about thinking of existence as exile, as Jean-Luc Nancy suggests. Hence, in the face of these projections, it is about thinking the work of Ferreira Gullar (exiled from 1971 to 1977, part of this period in Santiago, Lima and Buenos Aires) with the work of the Argentinean artist León Ferrari (exiled in São Paulo between 1976 and 1984).

Keywords: Ferreira Gullar. León Ferrari. Exile.

Este *I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC* foi proposto para favorecer a conversa, a reflexão e a socialização das pesquisas que aqui se realizam, e desse modo cada aluno interessado em participar deveria de alguma maneira apresentar ou trazer como tema a própria pesquisa que desenvolve em sua tese ou dissertação.

Confesso desde já que me encontro em uma situação equívoca: ao mesmo tempo em que acatei por completo a proposta do seminário, já que é das mais interessantes e se apresenta de fato como ótima oportunidade para que nós, alunos, possamos lidar de maneira mais criativa com o silêncio e a distância que muitas vezes predominam entre nós mesmos, no dia-a-dia de um espaço que, exceto por esses nossos afetos, é sonâmbulo, fechado e institucionalizante, ao mesmo tempo em que aceitei essa proposta, digo, sinto que, sobre o tema de minha pesquisa, pouco, efetivamente, eu tenho de relevante a dizer. Explico melhor: estando no primeiro ano do Doutorado (que parte de um interesse totalmente diverso do meu trabalho de mestrado²), e ainda cursando disciplinas,

² GIORGI, Artur de Vargas. *Anestesia e contato* [dissertação]: reprodutibilidade técnica e singularidade na modernidade brasileira.

tenho no momento apenas um projeto com umas tantas perguntas, uma imensa bibliografia a percorrer e, é claro, uma hipótese a ser testada. De modo que é mais ou menos tal condição rasteira que me proponho a apresentar, a fim de, com essa conversa, quem sabe fazer ecoar o projeto que escrevi, e arejá-lo.

* * *

Ferreira, Ferrari: ficções do exílio é o título que acredito que minha tese deverá ter. Parece ser um bom nome. Já me perguntaram, inclusive, se eu tinha optado pelos dois artistas só para poder dar à tese esse título bacana. Mas não foi por isso não, ele apareceu com o percurso do projeto. E afinal o trabalho poderia ter outros nomes. Ele poderia se chamar também, por exemplo, *Exílios cruzados: Ferreira Gullar e León Ferrari*, é certo que com mais objetividade, mas também menos força. Isso porque, a meu ver, no título escolhido está colocada de maneira concisa a minha aposta de leitura: em “Ferreira, Ferrari” projeta-se um horizonte de indecidibilidade e deslocamento (entre territórios, formas de arte, significantes, sonoridades, significados, existências), horizonte este que é ampliado com o suplemento “ficções do exílio” referindo-se a dois artistas que de fato viveram exilados de seus países durante o período das ditaduras militares no Brasil e na Argentina (Gullar passou por vários países, incluindo a Argentina, entre 1971 e 1977; Ferrari esteve no Brasil de 1976 a 1984). Além de considerar as idiossincrasias de cada processo ditatorial em questão, eu poderia dizer que a leitura cruzada dos deslocamentos dos artistas deve constituir-se pela busca de dois fantasmas, isto é, trata-se de questionar os *vestígios* deixados pelos artistas, principalmente nos seus trabalhos “artísticos”, mas sem negligenciar outros registros

realizados por eles durante o exílio, que poderão ser acessados³; procedimento este que faz surgir não os indivíduos Ferreira Gullar e León Ferrari, mas, de outro modo, suas imagens, várias figuras possíveis. Em outras palavras: a leitura que proponho, embora fortemente sustentada na biografia dos artistas e na historiografia do período, é voltada, exatamente, para o que constitui toda *grafia*: é a leitura de um traço, do resto de um contato, de uma marca; é a leitura de um significante que fica após a partida de um outro corpo, e que assim não permite a restauração de totalidades – de verdades, de significados unívocos, de qualquer condição ideal –, enquanto, ao mesmo tempo, é, este significante, tudo o que há, tudo o que permite e dispara a leitura. É nesse sentido, em suma, que posso afirmar: pela marca que a *biografia* deixa escapar a própria vida; em cada registro da *historiografia* ausenta-se a história; de modo que resta, potente, a ausência que a ficção apresenta.

Agora, como sabemos, no Cone Sul, golpes de Estado e ditaduras militares marcaram os anos 60, 70 e 80 do século XX⁴. E apesar das especificidades dos cenários locais em que esses golpes foram engendrados, um contexto mais amplo de enfretamento pode ser delineado se nos lembramos dos desdobramentos da Guerra Fria e das influências que tanto a Guerra do Vietnã (1959-1975) quanto o sucesso da Revolução Cubana (1959) exerceram sobre a intelectualidade de esquerda desses países⁵. O que por sua vez

³ Gullar escreveu poesia, ensaio, textos para revistas e jornais (*O Pasquim*, *Visão*, etc.), fez palestra, deu entrevista (em *Crisis*), gravou fita de áudio; Ferrari, por sua vez, construiu boa rede de relacionamentos, trabalhou em conjunto com outros artistas, expôs, também escreveu textos para jornais, livros etc.

⁴ No Brasil (1964), na Argentina (1966 e 1976), no Chile (1973)...

⁵ Diz Oscar Terán em *Cultura, intelectuales y política en los 60*: “En cuanto a la Revolución Cubana, difícilmente podría exagerarse su gravitación sobre la intelectualidad tanto en la Argentina como en toda Latinoamérica. Nacida como otro eslabón de la cadena antidictatorial latinoamericana de esos años, sus redefiniciones la iban a colocar en el marco del torrente descolonizador

explica o fato de o imperialismo norteamericano ter enxergado nas ditaduras militares uma boa alternativa para a perda de sua popularidade sobre a América Latina. Afinal, se esta ficava mais “receptiva” ao apelo comunista e seus ideais, Estados de moldes totalitários, controlados por militares, poderiam servir de contenção ao avanço esquerdista⁶.

y antiimperialista que recorría el mundo desde Argelia hasta Vietnam, mientras en el interior de los países desarrollados la emergencia de los nuevos movimientos sociales étnicos, etarios y de género alimentaban el mismo imaginario libertario.

“Desde Latinoamérica, la Revolución Cubana será leída como la demostración evidente de que un emprendimiento de transformación radical podía resultar triunfante a partir de un núcleo de militantes decididos a pocos kilómetros del territorio del imperialismo yanqui. Esta emergencia de un Estado latinoamericano revolucionario obligó a los intelectuales a definirse sin ambages, y esta definición iba a estar sujeta a notables presiones, no sólo desde la isla sino además desde el interior del propio y novedoso campo intelectual latinoamericano constituido en torno del proceso cubano y de la actividad de su Casa de las Américas, que sobre la base de la legitimidad revolucionaria resultó altamente exitosa en su capacidad para reclutar adhesiones de intelectuales, artistas y escritores” (2007, p. 273-274).

⁶ Andrea Giunta afirma que “En 1965 las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado: la invasión norteamericana a Bahía Cochinos (1961) y a Santo Domingo (1965) eran hechos que mostraban la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba dicha alianza. Junto a esto, los golpes de Estado en Brasil (1964) y, un poco después, en la Argentina (1966) [dos vários golpes que aconteceram no país ao longo do século, este foi o último antes de 1976], demostraban que la era de las democracias modernizadoras en Latinoamérica estaba llegando a su fin. En 1964, Thomas Mann, secretario adjunto de asuntos latinoamericanos de los Estados Unidos, anunciaba una rectificación de la política norteamericana hacia América Latina: más importante que establecer la democracia representativa en la región, era contar con aliados seguros. Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y los golpes militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista en el continente” (2008, p. 261).

Esse contexto situou em grande medida as manifestações artísticas do período, havendo uma urgência em oferecer respostas que dessem conta da tensão entre vanguardas, instituições e a própria ação política. Como conciliar essas esferas? Ou ainda: a resposta deveria passar por uma conciliação? Enfim, era preciso elaborar localmente uma expressão artística que estivesse à altura dessas exigências que extravasavam os espaços nacionais, ao mesmo tempo em que levavam os ideais de modernização da sociedade ao esgotamento e exauriam os padrões autonomistas de avaliação da arte e da cultura.

Gullar passou pelo concretismo, o neoconcretismo e, no começo dos anos 60, lançou-se em trabalhos que visavam a uma ação direta sobre a sociedade, com o intuito de favorecer, tanto quanto possível, as classes desfavorecidas. Nesse momento, escreveu poemas de cordel e até presidiu, em 1964, no momento do golpe, o Centro Popular de Cultura (CPC), criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE)⁷ em 1961. Chegou a ser detido, em 1968, quando foi assinado o Ato Institucional nº 5 e a repressão à esquerda tornou-se mais intensa. No exílio, foi parar em Moscou; depois em Santiago, Lima e, em 1975, Buenos Aires, onde escreveu seu trabalho mais conhecido, o *Poema sujo*, que seria publicado no Brasil em 1976, com o poeta ausente⁸. Ferrari, por sua vez, em meados dos anos 50, na Itália, trabalhou cerâmicas e cimento, seguindo essa linha que é

⁷ Para informações a respeito da relação de Ferreira Gullar com o CPC da UNE, bem como para um breve panorama das atividades desenvolvidas pelo Centro, de 1961 a 1964, conferir a entrevista concedida a Carla Siqueira, em 03 de novembro de 2004, disponível em arquivo no site *Memória do Movimento Estudantil* (www.mme.org.br/) através da página “Depoimentos”. Acesso: 08 set. 2010.

⁸ Antes da publicação do livro, fitas com a voz de Gullar lendo o longo poema circularam no Rio de Janeiro. Estas fitas, copiadas de uma primeira, trazida de Buenos Aires por Vinicius de Moraes, geraram, como diz o poeta em *Rabo de foguete* (1998), uma grande expectativa em torno da edição do poema, que foi, contudo, recebido com elogios da crítica.

dita mais “formal” ou “abstrata” até 1963, quando então realizou uma série de manuscritos, *Carta a um general*⁹, em que vemos surgir uma outra inclinação, de sentido que pode ser dito “político”. Sentido este que, daí em diante, até 1975, predominaria em suas obras, sendo que os momentos mais marcantes desse período podem ser encontrados na polêmica que envolveu a peça *A civilização ocidental e cristã*¹⁰, em 1965, no Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di

⁹ Desenhos nos quais confronta uma espécie de escrita deformada, ilegível, com o título explícito.

¹⁰ “En lugar de mezclar sus abstracciones con alusiones a la realidad, de introducirla en forma enmascarada, simulada entre los enredos de la línea y del alambre, Ferrari decidió trabajar con la realidad misma. La estrategia compositiva sobre la que tramó la operación central de su obra se arraigaba en una práctica intensamente transitada por el surrealismo y el dadaísmo: la aproximación de dos realidades en una misma y nueva situación; un procedimiento del que, a esta altura, el arte de Buenos Aires ofrecía ejemplos que ya habían logrado establecer una tradición local. El recurso se basaba en el montaje y en la confrontación de dos realidades, en principio, ajenas: sobre la réplica en escala reducida de un avión FH 107, colocaba la imagen de un Cristo de santería; ambos estaban, a su vez, suspendidos, definiendo, con su posición absolutamente vertical, el sentido de una amenazante caída. Una crucifixión contemporánea que tenía un referente inmediato en la guerra de Vietnam, un conflicto lejano y en apariencia ajeno que, con su cotidiana presencia en los medios periodísticos, se haría ineludible para cualquier habitante de Buenos Aires. La frase que le servía de título (‘La civilización occidental y cristiana’) también iba, en poco tiempo, a implicar activamente la trama de acontecimientos locales: la defensa de la civilización occidental y cristiana, con la que se justificaba la escalada militar norteamericana en el territorio asiático, funcionó también como lema legitimador para decisiones en el terreno de la cultura nacional. La guerra de Vietnam, por otra parte, reactualizaba temas que se expresaban ante cada avance por quebrar su derecho de autodeterminación: las acciones norteamericanas en Cuba (1961), Panamá (1964) y Santo Domingo (1965) hacían necesario el rechazo de toda forma de incursión. El otro elemento sobre el que se sustentaba el discurso de esta obra radicaba en la conflictiva relación que el artista señalaba en la frase breve que acompañaba su reproducción en el catálogo: ‘El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política’. El repertorio al que recurría Ferrari abrevaba en un

Tella (organizado por Romero Brest, que vetou a exibição da obra), e a coletiva *Tucumán arde*, em Rosário, em 1968. Em seus anos paulistas, León Ferrari retomou a linha especulativa anterior, distanciando-se das polêmicas que envolviam abertamente a política e a religião. É o caso do retorno aos desenhos, às escrituras (“legíveis”/“ilegíveis”), às esculturas de arame e aço inox. E é sobretudo o caso da experimentação de novas técnicas, novos suportes¹¹.

Diante desse panorama (aqui meramente esboçado), o objetivo é compreender as implicações do exílio nos trabalhos dos dois artistas. Pretendo analisar os registros em dupla-chave, ou seja, como eles se situam no contexto político-cultural da época, respondendo aos dilemas nacionais/internacionais entre arte *ou* política, autonomia *ou* participação, particular *ou* universal etc.; e como, ao mesmo tempo, eles podem ser lidos para além dessas categorias, desses espaços dados *a priori*, suspendendo a síntese entre os opostos ou a escolha entre eles excludente. A hipótese é que haja em ambos, como escreve Andrea Giunta sobre os trabalhos de León Ferrari, uma *terceira zona*¹², habitada por rugosidades, camuflagens, tensões e

conjunto de materiales y estrategias disponibles que él recogía en una combinación insostenible, tanto por los elementos que agitaba –la vanguardia con la política y con la religión– como por el espacio institucional en el que quería colocarla” (GIUNTA, 2008, p. 275-276).

¹¹ Conferir Aracy Amaral, *León Ferrari: os anos paulistas (1976-1984)*, in GIUNTA, Andrea. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006* (2006).

¹² No ensaio *Perturbadora beleza*: “Existe uma margem, uma fronteira sutil pela qual o artista navega. Não estão implícitas nela somente as alternativas entre a ética e a estética, possível de identificar em sua arte, mas também uma *terceira zona*, habitada pelas rugosidades e pelas camuflagens, na qual já não se faz necessário optar. Um registro que se situa entre a sedução e uma violência escondida ou flagrante. Esse dispositivo semi-oculto, expressão da tensão entre a beleza e a perturbação, ativa a inesgotável força renovadora de sua obra” (2006, p. 29). Essa expressão é também utilizada pela autora em *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (2008).

desejo, onde as forças em jogo coincidem de modo inapropriável, não sendo necessário optar entre elas. Neste caso, os vestígios deixados por Ferreira Gullar e León Ferrari poderiam ser lidos, simultaneamente, tanto no sentido de uma tentativa de determinação das funções da arte e do artista na sociedade (isto é, um posicionamento ou uma estratégia a respeito de como deve ser colocado em obra o compromisso do artista – com a própria arte/com o meio onde vive –, sua responsabilidade – diante do seu fazer/diante do seu tempo –, seu papel público) quanto no sentido de um deslocamento inapreensível, de uma fruição dispendiosa e sem projeto incapaz de ser cooptada por categorias autônomas, sejam elas “estéticas” ou “políticas” (isto é, uma manifestação singular do desejo indomesticável, que torna não-funcionais as noções ascendentes e conciliatórias dos fenômenos da cultura). Decorre dessa primeira hipótese que a leitura dos registros dos artistas deverá considerar esta espécie de zona de risco, de trânsito ou de contato entre *a estética e a ética*, sendo que o que se entende por ética, aqui, certamente não é o necessário cumprimento da lei moral¹³.

* * *

¹³ Em *O autor como gesto*, Giorgio Agamben retoma a divisão feita por Foucault entre o indivíduo autor e a sua função para enfatizar que é na ausência do autor como indivíduo que está a possibilidade de uma vida ética enquanto forma-de-vida. “Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral”, diz o italiano, “mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (2007, p. 61). E para indicar como essa vida ética e seus gestos tocam a ausência do autor: “Se chamármos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Se uma subjetividade testemunha uma forma-de-vida ética, ela o faz apenas ao retirar-se do que apresenta, pela recusa em se reduzir ao dispositivo discursivo que, depois de criado, inscreve e nomeia essa subjetividade.

Essa tentativa de abertura, de desnaturalização da leitura que arma correspondências inequívocas entre o contexto histórico e a produção artística (como se o artista fosse uma espécie de cronista) passa também pelo próprio entendimento do exílio. Pois há sobre o pensamento do exílio várias projeções possíveis. Duas delas (assumindo aqui uma polarização meramente esquemática e seu risco) parecem confrontar-se pelo que correspondem a concepções diferentes do mundo ou da existência, ou ainda a concepções teóricas ou filosóficas diferentes. A primeira projeção, talvez imediata, é aquela movida por uma espécie de “empatia” pela pessoa exilada, empatia que obedece à necessidade de autopreservação e a um regime identitário: é a possibilidade de identificação de um indivíduo – em relação a si mesmo, oposto ao outro e em relação a um território ou uma comunidade a que ele pertence e que por isso lhe é “própria” – que rege tal concepção do exílio, que se estrutura assim como experiência da perda, do trauma e do dilema: a possibilidade/impossibilidade do retorno, do reapropriar(-se). É pela proximidade com essa demarcação identitária que leio, por exemplo, as palavras com que Edward Said¹⁴ inicia suas *Reflexões sobre o exílio*:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar

¹⁴ Ele mesmo um exemplo, espécie de exilado. Edward/Said: de origem palestina, foi educado no Cairo, em escolas inglesas, e posteriormente em Nova Iorque. Sua carreira de professor e crítico foi construída nos Estados Unidos, e um de seus trabalhos de maior repercussão é *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*.

a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (2003, p. 46).

Nesse sentido, a visão de Edward Said se aproxima das palavras que Davi Arrigucci Jr. emprega em sua resenha *Tudo é exílio*, escrita em 1998 por ocasião da publicação de *Rabo de foguete*, livro de memórias de Ferreira Gullar que abrange seus anos fora do Brasil. Nessa resenha, o autor diz que a clandestinidade é uma situação “em que se procura anular a própria identidade física para que o íntimo da pessoa consiga sobreviver num dia-a-dia muito diminuído” (1998, s/p). Para Arrigucci Jr. parece haver uma fronteira bem marcada entre o interior e o exterior do corpo, do território, com o que se pode intuir, conseqüentemente, que toda relação que implique o homem corra o risco de restar simplificada numa oposição forçada entre o dentro *ou* o fora (lógica que se estenderia, ainda, em oposições como sujeito *ou* objeto, próprio *ou* impróprio, direita *ou* esquerda, democracia *ou* totalitarismo etc.), anulando assim a complexidade dos contatos que constituem a indecidibilidade contemporânea, *bipolítica*¹⁵, e qualquer possibilidade de leitura do *abandono*¹⁶.

¹⁵ “Somente em um horizonte biopolítico, de fato, será possível decidir se as categorias sobre cujas oposições fundou-se a política moderna (direita/esquerda; privado/público; absolutismo/democracia etc.), e que se foram progressivamente esfumando a ponto de entrarem hoje numa verdadeira e própria zona de indiscernibilidade, deverão ser definitivamente abandonadas ou poderão eventualmente reencontrar o significado que naquele próprio horizonte haviam perdido” (AGAMBEN, 2002, p. 12).

¹⁶ “Retomando uma sugestão de Jean-Luc Nancy, chamemos de *bando* (do antigo termo germânico que designa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano) a esta potência (no sentido próprio da *dýnamis* aristotélica, que é sempre também *dýnamis mè energeîn*, potência de não passar ao ato) da lei de manter-se na própria privação, de aplicar-se desaplicando-se. A relação de exceção é uma relação de *bando*. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a

Arrigucci Jr. ainda se refere ao exilado nas palavras que seguem. Ele vê nas condições históricas da contemporaneidade a possibilidade de o mundo converter-se em inferno. E lamenta-se da dissolução do ser frente ao infinito:

O resumo do essencial se torna um meio artístico para dar com o cerne duro da experiência histórica, feito no caso de dor, solidão e desespero, na própria intimidade do ser à parte que é o exilado. Na verdade, o exílio chama a atenção para a condição histórica do homem contemporâneo, sujeito ao desgarramento num inferno em que pode de repente virar o mundo todo. Aumentam os espaços e cresce a desolação do ser, dissolvendo-se frente ao infinito (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p).

Entretanto, e talvez como Edward Said, que afirma que “Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições” (2003, p. 59)¹⁷, Arrigucci Jr. parece ver um aspecto “positivo” ou “redentor” na experiência relatada por Gullar. “Na verdade”, diz ele, “o mais substancial é a interioridade atravessada pela experiência histórica” (1998, s/p), ou seja, a maneira como o autor, em suas memórias, “dialética os conflitos ideológicos”, representando a si

esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento [...]” (AGAMBEN, 2002, p. 35).

¹⁷ Said continua: “Ver ‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*” (2003, p. 59).

mesmo “em contato dialógico com a realidade de que trata” (ARRIGUCCI JR., 1998, s/p).

Mas esta *composição* teórica aqui apresentada com os textos de Said e Arrigucci Jr. pode ser *contraposta*, instância que nos leva à segunda projeção sobre o pensamento do exílio, esta, por sua vez, mais radical, por assim dizer, no sentido que suspende a dialética – com a qual o exílio aparece como causador de uma alienação que, todavia, torna-se indispensável para a redenção do ser, para o significado da existência – e desconstrói essas noções dominantes, preservadas por meio de sua naturalização: a identidade, a interioridade, a propriedade etc. Devemos muito dessa desconstrução a Derrida. Mas, em sua continuidade, penso aqui em Jean-Luc Nancy, especificamente em seu texto *A existência exilada*, onde o filósofo apresenta o pensamento de uma deportação sem retorno, e sem pesar:

Quem sabe nos é dado pensar – dom difícil, obscuro, como tudo que é possível pensar – algo de um exílio que seja ele mesmo o próprio, sem dialetização [...]. Com efeito, a existência como exílio, mas não como movimento fora de algo próprio, ao que se regressaria ou ainda, ao contrário, ao que seria impossível regressar: um exílio que seria a constituição mesma da existência, e portanto, reciprocamente, a existência que seria a consistência do exílio. Assim pois é o *ex*, esse mesmo *ex* do exílio e da existência, o que seria ou o que faria o próprio, a propriedade do próprio. Não uma existência exilada (e, portanto, tampouco um exílio existencial), senão uma propriedade enquanto *ex*. É esta estranha propriedade – esta propriedade de [ex?]estranhamento, haveria que dizer – o que constitui o fundo do primeiro pensamento de Heidegger e, mais além, o que inquieta e mobiliza o essencial do pensamento contemporâneo. Trata-se então de pensar o

exílio, não como algo que sobrevém ao próprio, nem em relação com o próprio – como um afastamento com vistas a um regresso ou sobre o fundo de um regresso impossível –, senão como a dimensão mesma do próprio. Daí que não se trate de estar “em exílio no interior de si mesmo”, senão ser si mesmo um exílio: o *eu* como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um eu, senão eu que é a saída mesma. E se o “a si” adota a forma de um “retorno” em si, se trata de uma forma enganosa: porque “eu” só tem lugar “depois” da saída, depois do *ex*, se é que se pode dizer assim. Contudo, não há “depois”: o *ex* é contemporâneo de todo “eu” enquanto tal (1996, p. 37-38. Tradução minha, como as que seguem).

Tais palavras sem dúvida já bastariam para uma nova aproximação. Contudo, ainda é preciso diferenciá-las. Continuo citando Nancy:

Se o próprio é exílio, sua dimensão de propriedade poderia denominar-se quem sabe “asilo”. O campo de concentração é o contrário do asilo. O campo é o exílio como desapropriação. Contudo, o asilo é o exílio como próprio: o asilo da hospitalidade, por exemplo, de que falava Cacciari. O asilo é o lugar de quem não pode ser apanhado (é o sentido de grego *ásylos*: aquele que não pode converter-se em presa, em saque). Pensar o exílio como asilo – e não como campo de deportação –, é justamente pensar o exílio como constituindo por si mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está abrigado, não pode ser expropriado de seu exílio (1996, p. 38).

Desse modo o exílio está no corpo, “exterioridade na qual a ‘interioridade’ se vê, acima de tudo e de modo essencial, exposta:

apresentada fora, apresentada como fora” (NANCY, 1996, p. 38). Que o exílio então não esteja em outra parte senão com cada corpo (imagem, texto), “que o corpo é o exílio e o asilo em que algo assim como um ‘eu’ vem a ficar exposto, ou seja, a ser” (NANCY, 1996, p. 38-39). Uma forma-de-vida possível no pensamento que nos cabe, hoje, talvez quase como impensável, mas que exatamente por isso deve ser pensado: nascer no exílio; ou nascer, o exílio.

* * *

Acredito que esse apanhado rasteiro pode ser minimamente suficiente para a apresentação das questões que me assombrarão durante o doutorado. Como pensar Ferreira Gullar e León Ferrari, seus tempos, suas existências, seus exílios e asilos? Como ler esses fantasmas respeitando sua irreduzível singularidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AMARAL, Aracy A. León Ferrari: os anos paulistas (1976-1984). In: GIUNTA, Andrea. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006, p. 51-60.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Tudo é exílio*. Folha de São Paulo, Jornal de Resenhas, São Paulo, 14 nov. 1998, s/p. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/tudo_e_exilio.shtml?biobiblio#topo>. Acesso em: 08 set. 2010.
- GIUNTA, Andrea. Perturbadora beleza. In: _____ (Ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

GULLAR, Ferreira. Entrevista a Carla Siqueira. *Memória do Movimento Estudantil*. Disponível em: <www.mme.org.br/> [página “Depoimentos”]. Acesso: 08 set. 2010.

_____. *Rabo de foguete: Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *La existencia exiliada*. Traducción: Juan Gabriel López Guix. Revista Archipiélago, Barcelona, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

TERÁN, Oscar. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007, p. 270-283.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O JOGO ARLTIANO: A PROPÓSITO DE *EL JUGUETE RABIOSO* DE ROBERTO ARLT.¹

Resumo

A proposta desta pesquisa sobre a obra *El Juguete rabioso* (1926) do escritor argentino Roberto Arlt está fundamentada na sustentação da ideia de uma maquinaria literária arltiana construída na confluência de três conceitos, quais sejam: desejo/invenção/traição. Com a leitura, a análise, a desmontagem e a recombinação desses três conceitos centrais do romance, a obra inverte-se dentro do seu próprio paradigma e opera uma nova inquietude. Ora o desejo, ora a invenção — a escrita mesma — intransitiviza-se revelando um contra-senso enriquecedor. Propomos que o texto arltiano, que irrompe, na época, como uma obra que descentra o cânone literário do Rio da Prata, coloca em causa leituras da tradição crítica que o lêem como um *corpus* arquetípico do tormento e do fracasso. Esta proposta trabalha a tentativa de ler o escritor argentino sem as marcas de tons negativos tão exploradas pela crítica de modo geral.

Palavras-chave: Roberto Arlt; Literatura rio-platense; Teoria literária; Jogo.

Abstract

This research about *El Juguete rabioso* (1926) by the Argentine writer Roberto Arlt is based on the idea of a literary machinery built at the confluence of three concepts: desire / invention / betrayal. With the reading, analysis, disassembly and recombination of these three central elements of the novel, the book reverses itself within its own paradigm and operates a new concern. But the desire, sometimes the invention - the writing itself - revealing an enriching nonsense. We propose that the Arltian text, which erupts at the time as a work that decentralized the Buenos Aires literary canon of the 20's, calls into question readings of the critical tradition that reads like an archetypal corpus of torment and failure. This proposal works to attempt to read the Argentine writer without the negative tone so exploited by critics in general.

¹ Gastón Cosentino desenvolve seu Mestrado em Literatura na UFSC, sob orientação da Prof^a. Dra. Liliana Reales. O título do trabalho de dissertação é: *Desejo/Invenção/Traição: uma (re)leitura de El juguete rabioso de Roberto Arlt*. Linhas de pesquisa: Textualidades Contemporâneas; Literatura e Filosofia.

Keywords: Roberto Arlt; Buenos Aires literature, literary theory, game theory.

O romance de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, é considerado por grande parte da crítica latino-americana o que “*abre la novelística urbana moderna*”²; uma obra que, como coloca Noé Jitrik, é “literatura com projeção universal”, assim como, também, para muitos outros críticos, é julgada como “o ponto de partida de toda a narrativa moderna latino-americana”³.

Com a obra arltiana, estamos em presença de uma escrita intrusa que colocou em cena de discussão, quarenta anos após de sua publicação, um debate que ainda hoje continua atualizando-se: noções de centro e periferia, conteúdo e forma, estética, escrita, poder; até as insistentes tentações de circunscrevê-lo em algum círculo literário (*Boedo* ou *Florida*⁴), ainda estão animadas.

Estas literaturas periféricas, em relação ao cânone, estavam sentenciadas ao esquecimento na Buenos Aires dos anos de 1920 e 1930, por permanecerem, entre outros aspectos, fora da norma culta de escrita (pensemos em autores como Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Bioy Casares, Victoria Ocampo, Silvina Bullrich). Ou

² In AMÍCOLA, José. Elogio de la razón y la locura. In: Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. 2000. p. 666/686.

³ Ibid.

⁴ Florida e Boedo eram os nomes de dois importantes círculos literários de Buenos Aires da década de ‘20, para muitos, cindidos e enfrentados a partir de seus pressupostos estéticos e ideológicos. Alguns escritores que formaram parte do *Grupo Florida*: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes. Por parte do *Grupo Boedo*: Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Elías Castelnuovo, Lorenzo Stanchina, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Raúl González Tuñón, Alberto Pinetta César Tiempo. É destacável que Roberto Arlt muitas vezes é incluído no Grupo Boedo (ele nunca aderiu abertamente).

seja, a literatura de Roberto Arlt em relação a este paradigma era considerada mal escrita, inculta, imperfeita, descuidada, sem estilo.

Não obstante, a escrita arltiana abrir-se-ia seu próprio caminho e atingiria com sua influência a numerosos escritores, por exemplo, ao célebre escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, quem professou sua grande admiração por Roberto Arlt em um prólogo – já quase lendário– à edição de *El juguete rabioso*: “*Seguimos profunda, definitivamente, convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt*”(ONETTI, 1979, p.15).

Por outra parte, George Bataille, num ensaio de 1936, na revista *Acéphale*⁵, dez anos após a publicação de *El juguete rabioso*, professa: “Se não é livre, a existência converte-se em vazia ou neutra, e se é livre é um jogo”. Estas associações animam nossa percepção de que o jogo é um fio fundamental que cruza a trama do desejo do sujeito literário arltiano. Desejo, que em seus limites e sua liberdade, traz com ele aparelhado elementos do complexo que tentamos “pôr em jogo”, a saber, a invenção e a traição.

Em sintonia com este pensamento, o jogo não é só possibilidade de comoção da ordem ou a lógica proposta, é também parte fundamental de sua própria condição: “*la palabra juego designa no solo la actividad específica que nombra, sino también la totalidad de las figuras de los símbolos o de los instrumentos necesarios a esa actividad o al funcionamiento de ese conjunto complejo*” (CAILLOIS, 1986, p. 9). O jogo precisa espaço para se movimentar –pensemos numa roda e seu eixo–; isso também é denominado jogo. Além disso, o “pau na roda” formaria parte de outro território lúdico: abre-se passo à transgressão ao próprio jogo. Encontramos que esta lógica é extensível ao trabalho com a literatura

⁵ Bataille, George. La conjuración sagrada. In *Acéphale: ensayos 1936-1939*. George Bataille; Pierre Klossowski; Roger Caillois; Trad: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja negra, 2005.

que faz Roberto Arlt na obra proposta. A sua vez, esta movimentação trafega em harmonia com nossa idéia de análise que enlaça com o pressuposto de Roger Caillois (1986) quando coloca que o jogo só precisa do jogo mesmo para acontecer.

O esboço que delineamos do esquema de *El juguete rabioso* poderia ser o seguinte: O sujeito literário arltiano –neste caso Silvio Astier– põe seu desejo em jogo⁶, joga seu desejo, espalha sua rede desejante sobre a proposta que lhe faz a vida cotidiana (outro jogo possível?), mas não procura levá-la a termo. Isso excederia a fronteira que expõe os limites dum outro território. Para interferir, Silvio Astier constrói um tecido que aborda a vida desde uma dimensão lúdica. Acaso seja uma das poucas possibilidades de ter um rol ativo nesse espaço de aversão chamado cidade. O personagem arltiano expõe seu desejo quando escolhe fazer sua intromissão na vida, jogá-la, expor-la a sorte, oferecer uma nova partida a partir do quebre das leis (ação que será adotada pela traição), na proposta dum novo jogo (espaço da invenção).

Em princípio, escolhemos o jogo por seu poder ultrapassador dos limites (HUZINGA, 2008), sua pulsão associada à vontade de liberação, num sentido de propor incessantemente outras regras; inventar para recriar o jogo. Assim, vemos como amostra, algumas incrustações que na obra de Roberto Arlt são constantes infiltrações do jogo:

*“Desde afuera oíase el canto triste de una
rueda de niños:
La torre en guardia.
La torre en guardia.*

⁶ Através da lógica das “caixas chinesas” poderíamos extremar nosso esquema e expandi-lo até uma posta em jogo que não só conviria ao protagonista, senão uma caixa que conteria ao mesmíssimo Roberto Arlt, que a sua vez contém ao narrador da obra, que a sua vez contém ao protagonista e, por último, a caixa contentora do próprio leitor.

*La quiero conquistar*⁷.”(1993, p.77)

Essas implicações lúdicas têm ressonâncias em Charles Baudelaire, quem no ensaio *Morale du joujou*⁸, publicado em *Le*

⁷ Graciela Korolik, em sua investigação sobre os jogos tradicionais argentinos, e que, sugestivamente, delimita entre o começo do século XX e os anos 1940, diz a respeito desse tempo que é uma data na qual o jogo experimenta uma mudança muito importante, provocada pelo desenvolvimento e o crescimento da indústria do brinquedo: o passo desde o brinquedo artesanal ao brinquedo mecânico ou eletrônico. Neste sentido, a referencia lúdica que propõe Roberto Arlt poder-se-ia explicar a partir do que propõe Korolik, quem coloca: “[...] La Torre en guardia (tiene) una coreografía y reglas algo más complicadas. Se elegían para jugarla al Rey, a los soldados y a dos niñas, que cumplían el papel de "torre", colocadas frente a frente y con las manos enlazadas. Una niña giraba alrededor de ellas y se suscitaba este diálogo cantado:

Niña: La Torre en guardia,/ la torre en guardia,/ la vengo a destruir.

Torre: Pues yo no temo,/ pues yo no temo,/ ni a ti ni a tus soldados.

Niña: Me voy a quejar,/ me voy a quejar,/ al gran Rey de Borgoña.

Torre: Pues vete a quejar,/ pues vete a quejar,/ al gran Rey de Borgoña.

Al recibir esta respuesta la niña se dirigía al Rey, que se encontraba con sus soldados y solicitaba ayuda:

Niña: Mi Rey, mi Príncipe,/ mi Rey, mi Príncipe,/ te vengo a suplicar.

Rey: Mi capitán, mi coronel,/ ¿qué es lo que me pides?

Niña: Lo que te pido, lo que te pido,/ es parte de tu guardia.

Rey: Pues vaya mi guardia,/ pues vaya mi guardia,/ la torre a destruir.

Los "Soldados" se lanzaban sobre la "torre" y trataban de destruirla separándole las manos, para lo cual se dividían a su vez en dos bandos que forcejeaban tomados de la cintura.” In: KOROLIK, Graciela. *Historia de Juegos Tradicionales de Argentina*. Retablo de los juegos infantiles: Disponível em: <http://www.acanomas.com/Historia-Juegos-Tradicionales-de-Argentina/1348/Retablo-de-los-juegos-infantiles.htm> Acesso em: 24 maio 2011.

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Morale du joujou*. In: *Oeuvres Complètes (III) L'Art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères libraries éditeurs, 1868.

Monde littéraire o 17 de abril de 1853, adverte, entre outras coisas pertinentes, uma íntima conexão entre o sujeito que brinca e seu brinquedo:

Todas as crianças falam com os seus brinquedos, os brinquedos tornam-se atores no grande drama da vida, reduzida pelo quarto escuro do seu cérebro pequeno. Crianças apresentam seus jogos por sua grande capacidade de abstração e sua elevada potência imaginativa. Eles jogam sem brinquedos. (BAUDELAIRE, 1868, ps.141-142)⁹

Nesta perspectiva, pareceria que as alusões ao jogo na obra arltiana só aparecem manifestadas por meio destas incrustações específicas, por exemplificar, cantos de crianças; mas, esse sujeito que brinca, o jogador, respira através do texto mesmo. Do mesmo modo, há uma coisa muito interessante que coloca ao passar Baudelaire na passagem citada, a saber, que os brinquedos devem atores ou agentes dentro do grande drama da vida (BAUDELAIRE, 1868, p. 141); como uma espécie de extensão metamorfoseada do sujeito que brinca. Acaso o personagem arltiano, Silvio Astier, poderia ser considerado, ao mesmo tempo, como uma extensão do seu próprio jogo?; ora, simplesmente, a transformação experimentada do seu jogo, o sujeito que devem brinquedo (raivoso), um pau na roda da engrenagem da vida cotidiana.

A inquietude de analisar a obra desde esta perspectiva sustenta-se, além do mais, na possibilidade de prover seu próprio conjunto de ferramentas para indagar o texto. Entrar no escrito e ler-lo na manipulação do próprio “brinquedo raivoso”, experimentar suas mutações; conhecer o prazer de jogar a ser outro.

O périplo do protagonista de *El juguete rabioso* percorre o escrito em sintonia com uma oferenda lúdica não alinhada com a alternativa. Ele não trabalha com o resto que os acontecimentos

⁹ Minha tradução do texto original em francês: “

deparam-lhe. O caminho de Silvio Astier não é paralelo ao que padece. Ele defasa o jogo mesmo, como um sujeito que interfere com sua obra o motor dessa alternância. A possibilidade de ter e não ter, ausência e presença, ganhar e perder, é a mecânica elementar do jogo. Nada de buscas frenéticas de realização, senão intermitências.

Huizinga, em outra passagem de seu texto, coloca alguns julgamentos que podem funcionar como enlace entre o desejo –como complexo– e o jogo. De alguma maneira a necessidade é ultrapassada pela entidade do jogo:

No jogo existe alguma coisa “em jogo” que trasciende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. [...] Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência. [...] O jogo se acha ligado a alguma coisa que não é o próprio jogo. (HUIZINGA, 2008, p. 3-4)

De igual modo que David Viñas propõe que na escrita de Roberto Arlt “*robar y escribir se superponen, [...] son análogos*”(2004, p.73), nós propomos que desejo, invenção, traição –urdidos pelo jogo– operam em constelação, de modo semelhante, bosquejando um mapa imaginável de leitura.

É suscetível de fracassar, por outra parte, a leitura que pretendesse resolver com as regras ou leis da vida cotidiana aquilo que simplesmente é posto em jogo na literatura. Posto que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2004, p. 11).

Em *El juguete rabioso* o desejo não se esgotaria no encontro de um emprego, num assalto bem sucedido ou com a premiação de um bilhete de loteria. O desejo opera em conjunto. Não aponta: (des)envolve e movimenta-se. Escreveram-se rios de tinta

sublinhando o caráter de literatura do fracasso¹⁰, em referência à obra arltiana. Pensar em termos de fracasso é entender a obra, mais uma vez, num sentido de anormalidade; como a frustração dum plano projetado; como a disfunção de um órgão a que é preciso dar cura. Porém, o que está *em jogo* é o desejo em todo seu esplendor maquinal. Desejo que em Arlt nunca se satisfaz e que, em nossa perspectiva de análise, não entendemos como fracasso e sim como um jogo que se auto e retro-alimenta. Por outra parte, é verdade que as necessidades fervem no universo arltiano, mas se foram estas as que dariam forma à atividade dos personagens, e, conseqüentemente à literatura arltiana, então, não existiria um dos elementos nodais da literatura de Roberto Arlt: a traição.

A operação do sujeito traidor, a qual não deixa de formar parte de uma re-invenção constante do percurso do protagonista e, mais uma vez, da maquinaria literária, possibilita a abolição do jogo presente e que a trama continue numa outra oportunidade. O corte, na obra arltiana, é o que dá continuidade. Como uma sorte de *escorpião literário*¹¹, reduzido em forças¹², não obstante, potente em

¹⁰ O termo “fracasso” é muito mais potente revisado em sua etimologia. Antigamente tinha, entre outras acepções, o sentido de “destroçar”; “quebrar estrepitosamente”. Derivado do antiquado “cassare”> romper (do lat. Quassare) In: Dicionário Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1973.

¹¹ A ideia desta metáfora crítica, a escrita escorpiônica, vem da lenda que diz que o escorpião é o único animal que, além do homem, pode tirar a sua vida em situações específicas. Além disso, uma das acepções que enriquecem a metáfora crítica proposta é a que se relaciona figuradamente com certas pessoas. O Dicionário de la Real Academia Española diz:

alacrán. Del ár. al-‘aqrab, el escorpión.

1. m. escorpión.

2. fig. Persona malintencionada, especialmente al hablar de los demás.

3. p. us. Cada una de las asillas con que se traban los botones de metal y otras cosas.

4. Pieza del freno de los caballos, a manera de gancho retorcido, que sirve para sujetar la barbada al bocado.

¹² Em relação com o impacto da Modernidade no sujeito.

sua vontade de picada. A ideia é que a escrita de Roberto Arlt funciona como um escorpião. Uma escritura venenosa, não envenenada como sugeriria a crítica que se amparou na ideia de escritor fracassado=universo literário fracassado; em um sentido de passividade, conformismo trágico que signa ao sujeito e que deve aceitar irremissivelmente as proposições da vida cotidiana. Na nossa análise já não se trataria do escritor torturado (em tal caso, seria alguém que torturou ou atormentou o sistema literário de sua época); se for uma escrita envenenada, seria por seu próprio impulso. Pulso da escrita, não do escritor. Em síntese, uma ação que corta a situação presente e, de tal modo, difere o recinto sossegado de um sujeito satisfeito¹³. Frente ao paredão da satisfação ou do prazer aparente só ficam duas possibilidades: morrer nele fuzilado ou pulá-lo. As personagens de Roberto Arlt decidiram nos esperar ao outro lado do muro de nossas expectativas leitoras.

Desta maneira –isto será motivo de um estúdio aparte que envolverá toda a obra arltiana– todo indício de resolução resulta presa daquela *escrita escorpiônica* que abre seu caminho, fechando seu próprio impulso, sua própria vida: um *panne*¹⁴, uma interrupção, um corte acidental e produtivo¹⁵.

¹³ Satisfação, do latim, *satis* (bastante, suficiente) e *facere* (fazer). Segundo o *Dicionário Houaiss*, satisfação: prazer advindo da realização do que se espera, do que se deseja.

¹⁴ Interessa-nos o devir desta palavra francesa ao português, cujo significado no *Dicionário Houaiss* aporta o seguinte: 1. falha no funcionamento do motor de automóvel, avião etc., que ger. provoca uma parada. 2. Uso: informal. Esquecimento momentâneo; branco, claro.

¹⁵ “Es sabido que un escorpión rodeado de fuego se quita la vida clavándose el aguijón que tiene al extremo de la cola. A este acto se lo podría llamar suicidio, pero otro punto de vista más analítico es que, al verse en peligro, el pánico le hace contraer su cola de rosario al punto de clavarse su mortal aguijón en la espalda. El escorpión no decide matarse, sino que sufre un accidente”. In: Muntada, Eduard. El pánico del Escorpión.

Para finalizar, um dos aportes mais atraentes do pensamento de Georges Bataille (2009) é a idéia de que o sujeito produz mais energia da que necessita para viver. Esse excedente de energia, segundo o filósofo, se não é dissipado de alguma maneira –a proposta dele, entre outras, é pela via do excesso e a dilapidação– essa mesma potencia acabará destruindo ao sujeito. Coloca nesta perspectiva o pensador francês:

“[...] No tenemos la fuerza de destruir nosotros mismos la energía excedente, ella no puede ser reutilizada. Y, como un animal salvaje que no podemos domesticar, es ella quien nos destruye, somos nosotros mismos quienes padecemos las consecuencias de la explosión inevitable.” (BATAILLE, 2009, P. 36)

Consonante com esse pensamento, o sujeito arltiano, em vez de “padecer”, delibera “operar” em forma de traição, se abrindo passo à destruição do jogo fundado e destinado a sua existência. A traição de Astier funciona como uma dilapidação decidida da possibilidade de triunfar num mundo regido por uma lógica obsoleta. Daí, então, a ação de trair em lugar da procura dum recurso que busque a coroação do jogo. Laurear –nesse espaço e nesse jogo– significaria a destruição do sujeito enquanto possibilidade, o padecimento das regras que impõe o jogo do progresso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÍCOLA, José. *Elogio de la razón y la locura*. In: Los siete locos – Los lanzallamas: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. 2000. p. 666/686.

- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Colección Austral. Biblioteca de Literatura Hispanoamericana. Edición de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- BATAILLE, Georges. *Acéphale: ensayos 1936-1939*. George Bataille; Pierre Klossowski; Roger Caillois; Tradução: Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja negra, 2005.
- _____. *La parte maldita*. Tradução: Lucía Ana Belloro e Julián Manuel Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Morale du joujou*. In: Oeuvres Complètes (III) L'Art Romantique. Paris: Michel Lévy Frères libraries éditeurs, 1868.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- VIÑAS, David. *Arlt: robar y salir corriendo*. AAVV. Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas. Compilación del Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA. Buenos Aires, Norma, 2004, p.73-77.
- KOROLIK, Graciela. *Historia de Juegos Tradicionales de Argentina*. Retablo de los juegos infantiles: Disponível em: <http://www.acanomas.com/Historia-Juegos-Tradicionales-de-Argentina/1348/Retablo-de-los-juegos-infantiles.htm> Acesso em: 24 maio 2011.
- ONETTI, Juan Carlos. *Prefacio*. In: Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Barcelona: Bruguera, 1979.

Mesa 16

MEMÓRIA E INVENTÁRIO

SAUDADE DO QUANDO: NO TEMPO DAS “MEMÓRIAS INVENTADAS”¹

Resumo

Manoel de Barros, em sua trilogia “Memórias inventadas”, põem memória e imaginação lado a lado. Na “Primeira infância”, o poeta fala que tem saudade do que não foi. A saudade, sabemos, é um sentimento avivado por uma lembrança. A lembrança, por sua vez, é da memória. Então, como o poeta pode sentir saudade do não-acontecido? Na “Segunda infância”, o poeta escreve que sua data é o **quando**. É pelo **quando** que ele pode ser árvore, ser pedra, ser água. O **quando** é o tempo das possibilidades. Sem marcar passado, presente ou futuro, o **quando** é o tempo que está fora do tempo. Com efeito, ao falar do tempo, falamos da faculdade que diretamente o apreende. A memória é íntima do tempo. Como fica, então, a típica saudade sentida pelo poeta, a saudade do não-acontecido? Diríamos que é uma saudade que está na memória do **quando**. Por essa via, proporemos uma leitura da memória e do tempo em “Memórias inventadas”. Aquela como **saudade do não-acontecido** e este como **quando**. O que já queremos insinuar: a memória para Manoel de Barros é uma **saudade do quando**.

Palavras-chave: Manoel de Barros; “Memórias inventadas”; Tempo; Infância.

Abstract

In his trilogy “Memórias inventadas”, Manoel de Barros put memory and imagination side by side. In “Primeira infância”, the poet says that he misses what he wasn’t. Missing something is a feeling revived by some memory. Thereby, how can the poet miss what didn’t happen? In “Segunda infância”, Manoel de Barros writes that his date is **when**. Through the **when**, he can be a tree, a stone or the water. The **when** is the time of possibilities. Therefore, when we talk about the time, we also talk about the memory, that is, the memory is close to the time. In that case, which kind of

¹ Adris André de Almeida, mestrando em Literatura Brasileira, vinculado à linha de pesquisa Literatura e Memória com o projeto de dissertação: *Por uma arqueopoesia: imbricações da memória e da imaginação na poesia de Manoel de Barros*.

missing does the poet feel? We could say that, in Manoel de Barros' poetry, the nostalgia is in the memory of **when**. From this standpoint, we would like to propose a reading about memory and time in "Memórias inventadas". Memory as **nostalgia for what didn't happen** and time as **when**. Hence we can suggest: for Manoel de Barros, memory is a **nostalgia of when**.

Keywords: Manoel de Barros; "Memórias inventadas"; Time; Childhood.

Em "Memórias inventadas: a infância", Manoel de Barros escreve:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. ("Manoel por Manoel", 2008, p. 11)

A última frase, "Agora tenho saudade do que não fui", soa um tanto estranha. Sendo a saudade um sentimento nostálgico proporcionado por alguma lembrança, ou seja, por algo que aconteceu no passado e que gostaríamos de vivê-lo novamente, como ter saudade do que não aconteceu? Como ter saudade do não ter sido? Do que exatamente o poeta sente saudade? Voltemos à frase anterior, recapitulando o pensamento: "Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui". Em uma primeira leitura, entendemos que o poeta sente saudade de não ter sido um menino peralta. No entanto, olhando de novo para as duas frases, hesitamos em até pensar que o poeta sente saudade justamente do que ele foi, um menino quieto, já que dizer que sente saudade de não ter sido um menino peralta é o mesmo que dizer que sente saudade de ter sido não-peralta, pois **não-ter-sido-peralta** é o mesmo que **ter-sido-não-peralta**, ou seja, **ter-sido-quieto**. Que brincadeira com a lógica! Em todo caso, é uma saudade negativa; o poeta sente saudade de uma ausência que já estava no passado e permanece no presente. "Agora tenho saudade do que não fui" quer

dizer que o poeta sente saudade de algo que nunca ocorreu. Esse tipo de saudade do não-acontecido poderia ser traduzido por uma saudade do que poderia ter acontecido. Em outras palavras, estamos falando de uma saudade da potência, da possibilidade de ser.

Em “Memórias inventadas: segunda infância”, Manoel de Barros fala de um tempo repleto de potencialidade, o qual é invocado pelo advérbio **quando**. Assim o poeta escreve:

Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o *quando*. O *quando* mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou *quando* uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou: tem hora que eu sou *quando* uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou *quando* um rio. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes. Hoje eu sou *quando* infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinhava, lavava e costurava para nós. O pai passava o seu dia passando arame nos postes de cerca. A gente brincava no terreiro de cangar sapo, capar gafanhoto e fazer morrinhos de areia. Às vezes aparecia na beira do mato com a sua língua fininha um lagarto. E ali ficava nos cubando. Por barulho de nossa fala o lagarto sumia no mato, folhava. A mãe jogava lenha nos quatis e nos bugios que queriam roubar nossa comida. Nesse tempo a gente era *quando* crianças. Quem é *quando* criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com as suas águas, com o olho azul do céu. Por tudo isso que eu não gostasse de botar

data na existência. Por que o tempo não anda para trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte. (“Tempo”, 2008, p. 113)

O que significa **ser quando** uma pedra, uma árvore ou um rio? Talvez possamos dizer que o **ser quando** é o mesmo que representar, ou seja, trazer ao presente, atuar. Desse modo, o **ser quando** seria entendido como um **estar**: estar uma pedra, uma árvore, um rio. Interessante notar que o **quando** não tem um tempo definido, não se refere a nenhuma data. Assim como os pronomes e alguns outros advérbios, o **quando** só pode ter um referente se estiver inserido num discurso. Desse modo, podendo ter significado apenas dentro do discurso, o **quando** só pode também estar no tempo quando atualizado na fala. Em si, o **quando** é potência, um tempo uno, indivisível. Por isso ele pode significar o passado, em: **quando eu era criança**; ou o futuro, em: **quando eu for velho**. Por causa dessa característica, entendemos por que esse advérbio serve para encher o tempo, nas palavras de Manoel de Barros. É que o **quando** parece, num instante presente, carregar todo o tempo consigo; todas as possibilidades de **ser quando** algo. Por essa característica atemporal, o **quando** permite ao poeta **ser quando criança**; e permite à criança **ser quando rio, ser quando pedra**.

O **quando**, isolado do discurso, é a potência do tempo, ou seja, não está atualizado, marcado cronologicamente. E como ele aparece em Manoel de Barros? “Por que o tempo não anda para trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte” (“Tempo”, 2008, p. 113). Nesse sentido, o **quando** parece ser uma máquina do tempo que transporta o poeta para o passado, uma palavra que serve de veículo de memória. Mas para que data precisamente o **quando** o transporta? Para Manoel de Barros, não caberia ao **quando** fixar data na existência. À primeira vista, podemos pensar que o **quando** leva a uma lembrança, com seu passado, com sua memória. Mas em que passado memorável se é

quando uma árvore, um rio ou uma pedra? Manoel de Barros usa esse advérbio justamente para não fixar nenhuma data. Na volta ao passado pelo **quando**, a poesia extrapola a memória. Por essa via de interpretação, poderíamos falar que ela nos dá uma lembrança pré-histórica. Desse modo, a memória apoiada no **quando** permitiria voltar ao passado não em busca de uma memória, mas ir à pré-história em busca de uma imagem. Assim, pelo **quando**, o poeta teria não uma lembrança, com seu tempo marcado, mas uma imagem, com seu tempo aberto. O **quando**, palavra sem tempo e suporte do tempo, levaria o poeta tanto para as profundezas do passado quanto para as profundezas do futuro.

Segundo Paul Ricoeur, “a noção de distância temporal é inerente à essência da memória”. Para o filósofo, essa própria noção de tempo que é dada pela memória “assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação” (2008, p. 38). A distinção entre memória e imaginação, nesse caso, repousaria em que a primeira, por meio das lembranças, está marcada no tempo e pode ser recuperada pela recordação, enquanto a segunda, com suas imagens, não está fixada em tempo algum. Por esse seu caráter atemporal, a imagem não pode ser buscada pela memória, já que esta é essencialmente temporal. Assim, de um fato imaginado, não caberia perguntar seu **quando** no sentido de um tempo marcado. A própria imaginação tem algo de um **quando** puro, não inserido num contexto, não atualizado no tempo.

Sartre lembra que as crianças, “quando desenham uma pessoa de perfil, põem dois olhos no rosto” desenhado (1996, p. 127). Essa atitude infantil estaria ligada a uma característica da imagem: a de ser uma síntese da realidade percebida. A criança, ao tentar desenhar uma pessoa de perfil, não consegue imaginá-la sob um único aspecto. A pessoa a ser desenhada, que antes disso é lembrada como imagem, não apresenta apenas seu lado direito ou esquerdo, e sim todos seus pontos simultaneamente. Isso porque, segundo Sartre, “o que tentamos reencontrar na imagem não é este

ou aquele aspecto de uma pessoa, mas sim a própria pessoa, como síntese de todos os seus aspectos” (ibid.). O **quando** partilharia dessa mesma característica da imagem. Ele também é uma síntese de tempo, apresentando-se como o desenho da criança, com o passado e o futuro em sua face.

A saudade do **não-ter-sido** extrapola a memória, pois não é pela memória que o poeta pode sentir saudade do que não aconteceu no seu passado. O possível, não pertencendo ao tempo cronológico, quer dizer, nunca atualizado, não pode ser rememorado. Ou melhor, só pode ser rememorado, de acordo com a visão de Manoel de Barros, pela negação da memória como retentora do passado. Desse modo, à memória caberia também recordar do possível, da potência, da pré-história, da **pré-coisa**, para usarmos uma palavra ao gosto do poeta. Por isso Manoel de Barros dirá que sua visão oblíqua das coisas vem de ele “ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela” (“Manoel por Manoel”, 2008, p. 11). Para voltar a esse lugar imemorial das **pré-coisas**, só colocando o **quando** de suporte.

“Hoje eu sou *quando* infante” e “Agora tenho saudade do que não fui” são contra-sensos encontrados em um livro não menos paradoxal, a começar pelo seu título: “Memórias inventadas”. Nesse livro – na realidade três livros, que na verdade não são bem livros, mas caixas que lembram esses lugares dentro dos quais guardamos lembranças –, Manoel de Barros de início adverte: “Tudo o que não invento é falso”. Com esses paradoxos, é fácil notar que o poeta não pretende dar ao leitor um livro de memórias restrito, mas um livro de poesia. Contudo, menos difícil notar que o poeta se vale de suas memórias, principalmente dos lugares onde passou a infância. De toda forma, são memórias inventadas. O que não quer dizer que sejam puras mentiras. Para Manoel de Barros a verdade da poesia passa pela invenção, pelo lúdico. Então, nada mais verdadeiro que uma poesia que não descreve, mas que **trans-escreve** a realidade. Pois assim escreve Manoel de Barros em “Livro sobre nada”:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo. (“As lições de R.Q.”, 2010, p. 350)

Numa recolha que auxilia esse nosso estudo, podemos dizer que a **transvisão** do mundo, em parte no que concerne à memória, é alcançada por Manoel de Barros pelas duas ideias que viemos perfazendo: a **saudade do não** e o **tempo do quando**. Pela **saudade do que não foi**, o poeta transgride o conceito corrente de saudade: a de ser um sentimento de falta por algo um dia tido. Por sua vez, com a ajuda do **quando** como suporte temporal, o poeta transpassa o tempo cronológico, em direção ao atemporal.

Para Manoel de Barros, a lembrança revê ao passo que a imaginação transvê. Ao se tratar de poesia, a imaginação será dominante. Assim, a lembrança revista deverá ser **transvista** para dar poesia. O fato ocorrido, dominado pela memória, terá um algo de não-ocorrido por enxertos da imaginação. Por isso, em “Menino do Mato”, o poeta afirma:

Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.
 (“Caderno de aprendiz”, 2010, p. 458)

Dito isso, em base de nossa compreensão da saudade e do tempo na poesia de Manoel de Barros, somos levados a afirmar que a recordação para o poeta não deve ser apenas revista pela memória, mas já como que ultrapassada pela imaginação, **transvista**. Ao extrapolar os conceitos de tempo e saudade – pelo **quando** e pela **saudade do não**, respectivamente –, Manoel de Barros excede os limites da memória, a qual não estaria mais presa ao fato ocorrido; sequer estaria fixada no passado, como algo imóvel e inflexível.

É fácil recolher em Manoel de Barros vizinhanças, contaminações, transmutações entre seres e coisas. Diríamos que há,

em sua poesia, uma procura incessante pelo **deslimite**, para nos valermos de outra palavra ao seu gosto. Em “Memórias inventadas” não é diferente: ela está no **deslimite** da memória; ela é **saudade do quando**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. 1ª reimpressão. São Paulo: Unicamp, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

A ESCRITURA DE UM COMPILADOR¹

Resumo

A presente comunicação tem por objetivo traçar os caminhos iniciais de uma tese doutoral, em que tratara da forma de escritura de um autor, Augusto Roa Bastos, que se autodenominava “compilador” e que desenvolveu uma retórica particular que denominou como a “poética das variações”. Pensando nestes gestos, tendo a escritura como “pharmakón” com base nos princípios derridianos, sem deixar de pensar no autor com base em teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault.

Palavras chaves: compilador, autor, escritura.

Resumen

La presente ponencia procura el comienzo del camino de una tesis doctoral, que abordara la escritura de un autor, Augusto Roa Bastos, que auto-nombravase “compilador” y desarrollou una retórica propia y la llamó de la “poética de las variaciones”. Al pensar en su quehacer, tendo la escritura como “pharmakón” según los principios derridianos, además de pensar en el autor por medio de teóricos como Roland Barthes y Michel Foucault.

Palabras llaves: compilador, autor, escritura.

¹ Raquel Cardoso de Faria e Custódio. Doutorado: Teoria da Literatura. Título provisório do projeto: *As venturas e desventuras de um compilador: Augusto Roa Bastos*. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade.

Quando Roa Bastos se posiciona como um compilador já nos dá um indicio de que o resultado desse novo posicionamento; em resultado , sua escritura, toma um caráter transgressivo em seus livros ,assim como em ensaios e artigos científicos .

Em um de seus contos “Contar un cuento” do livro El baldío (1991), Roa Bastos utiliza cebola como metáfora da realidade, as capas representam as etapas da vida mas mantendo sua composição única; seu forte odor e sabor picante também carrega a função de condimentar os alimentos da mesma forma que as venturas da vida. Por conseguinte o texto roabastiano apresenta , assim como a cebola, particularidades que o difere entre os autores, não só de seu tempo como posterior a ele. Os recursos que “condimentam” seus textos são utilizados de forma a realçar sua proposta textual. Para Eric Courthès os textos roabastianos englobam inúmeros recursos², entretanto de modo ímpar os utiliza. Assim sendo, há uma exigência de um novo sentido que transcende as fronteiras textuais de forma indeterminável; e as múltiplas possibilidades de leitura oferecidas não só ao leitor como ao autor, ou melhor dizendo o compilador que engendra sua obra. (COURTHÉS, 2006, p.10)

Ao falar em engendrar quero remeter a ideia da escritura como *pharmákon*, Derrida afirma

“que o *phármakon* seria uma substancia, com tudo o que esta palavra possa conotar no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia... reconhecendo-a como a própria anti-substância: excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe ,

² Courthès em “Lo Transtextual em Roa Bastos”, um ensaio, trata as relações textuais com base em Gérard Genette e são as cinco categorias transtextuais mencionadas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade

por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo...Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais.”(DERRIDA,2005,p.14)

Com a comparação feita originalmente por Sócrates, Derrida abre uma perspectiva significativa, acredito ser uma possibilidade para tentar delinear a escritura robastiana que se destaca em não encerrar a escritura na mão de ferro do escritor, e cria um laboratório para “alquimia” em que inúmeras substâncias são utilizadas e reutilizadas, sobras de algumas ou mesmo o conteúdo inteiro de outra, e a busca pela “pedra filosofal” ou a “panacéia para todos os males” fica a disposição daquele que se dispõe a manejar o texto. Em verdade a obra robastiana ultrapassa os limites do infinito, em relação aos personagens, temas, ambiente enfim, seu ofício escritural se mostra transfinito, chegando ao ponto de criar uma forma particular para escrever por meio de uma nova retórica : a “poética das variações”.O autor toma as rédeas de uma ação contínua, levada a últimas consequências alcançando uma reflexão madura, que se converte em exercício teórico, refletido no decorrer de sua obra. Inequívoca reflexão, por se tratar de um processo consciente.

A poética das variações, por sua vez, envolve todo o projeto literário robastiano, inclusive é coerente com a posição de compilador. As discussões se centram mais especificamente em torno de suas obras mestras como *Hijo de Hombre* (1960) y *Yo el supremo* (1974) não poderei deixar tais obras de lado para dar sustentação a pesquisa, todavia *Contravida* (1995) assim como as narrativas breves serão o centro de minha investigação ,posto que estas narrativas podem fornecer o fio condutor para o descaminho que o *phármakon* produz, sendo “as falas diferidas, reservadas, envolvidas, enroladas”, repetidas, que encantam e fascinam e ainda na mesma poção é possível sublevar, rebelar, revoltar e destruir .

Afirmo que desde seu primeiro relato, “*Lucha hasta el Alba*, demonstra esta postura pois subverte ,de certa forma , o texto bíblico e expandi o contexto incluindo a autobiografia, mesclando a mitologia indígena e sua imaginação infantil influenciada por sua mãe, com isso inicia a prática de seu novo recurso, aprimorado no decorrer do tempo .O próprio Roa Bastos admite que esse texto foi um antecedente de Yo el Supremo, como afirma Rufinelli, o que se torna uma prática com grande parte de suas narrativas breves. (RUFINELLI, 1986, p. 147). Por essa razão o texto para Roa Bastos , é possível concluir, que não é só vivo, mas também possui a capacidade de se refazer, renascer de si mesmo, a descrição feita do Gordo de “*Contar un cuento*” permite essa afirmação , visto que nunca se sabia quando concluía um conto e começava outro, tirando-o do anterior como se estivesse descascando a cebola, como autor não despreza o já escrito, mas o transforma devido a vivacidade conferida ao ato escritural .(BASTOS, 1991, p.14) Assim define sua “poética das variações” :

“Esta ‘poética de las variaciones’, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprendible. Solo se puede variar-reinventar- lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos.”(BASTOS, 2006, p.10,11)

Essa definição acrescenta um novo olhar sobre o texto, e cria um embate ao que Barthes chama de “concepção clássica, institucional e corrente sobre o texto”, pois para essa o “texto é o

nome da obra, como algo habitado por um e um só sentido, um sentido verdadeiro, um sentido definitivo; ele é o “instrumento” que define autoritariamente as regras de uma leitura eterna”, a verdade está aqui aprisionada ao texto, o dito e visto são fixos, imutáveis em suma finitos. Nada mais contrário a proposta robastiana, o variar ,reinventar e compilar , converte-se em exigência para o novo, assim poderá a seguir ter sua característica transubstanciada em um entrecruzar não só do autor como do leitor que também não mais está preso a “verdade” do texto e sim é seduzido, “o phármakon faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais.”(DERRIDA,2005,p.14) Este descaminho passa a ser a regra e se acerca a Barthes quando este define algumas características do texto:

“O texto não deve entender-se como um objeto computável. [...] O texto é plural. Isto não quer apenas dizer que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível. O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; [...] uma explosão, de uma disseminação [...] (BARTHES, 1984, p.56-5

Quando Barthes afirma a impossibilidade de computar o texto nos leva a etimologia da palavra texto que se refere a tecido, entretanto no sentido de suas tramas, e não em sua totalidade. Há um entrecruzar de formas não computável, visto que a próxima sempre é uma nova tessitura, ainda que com o mesmo fio. Ou como diz Barthes, o texto se encontra “ na trama dos códigos , das fórmulas , dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz” fundamentando a proposição robastiana do “dito de outra maneira , de uma maneira de dizer que se diz pela maneira” na qual o autor reinventa e leitor elege sua “trilha”.Por essa razão a pluralidade destacada por Barthes, não assentada simplesmente na coexistência de sentidos e sim numa passagem ou travessia, permiti fundamentar

o que Roa Bastos chama de reinventar e variar o já dito. A travessia se dá para novos ângulos e com isso se dissemina, produzindo um espaço aberto para o que vimos anteriormente na definição roabastiana do “transfinito dos significados”.(BARTHES, 2004,p.277)

Augusto Roa Bastos , em certos casos, converte em “sementes” seus contos, que trazem em si particularidades, mas que permitem a reinvenção. Nascem em um ambiente alquímico e com um propósito, mas possuem uma vibração que propiciam um novo brotar por assim dizer, sem deixar suas características originais. Tal processo se multiplica em si mesmo, Courthès argumenta que existe uma desconstrução/reconstrução como se o texto estivesse em constante demolição, a cada reconstrução um novo material, um novo compartimento excluindo outros, com novos materiais reinventa um mesmo projeto. . (COURTHÈS, 2006, p.26) Esse posicionamento de Courthès pode ser referendado pela afirmação de Barthes acerca do texto, ao dizer que este tem a função de “redistribuir a língua”, entretanto é necessário para dita desconstrução-reconstrução:

“[...] permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele [...] outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...] todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, redistribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele.” (BARTHES 2004, p. 275, 276)

Ao observar *Contravida*, encontramos essa descrição feita por Barthes, percebemos as formas usadas, os retalhos de textos reconhecíveis e de fato trata-se de um novo texto. Como exemplo

temos cerca de dezessete relatos enxertados em *Contravida* (“El Baldío”, “Nonato”, “Lucha hasta el Alba”, “Carpincheros”, “Contar un cuento”, “El viejo señor Obispo”, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, “La tumba viva”, “Hogar”, “Bajo el puente”, “La Excavación”) além de passagens autobiográficas, que estão combinadas de forma a criar um texto inteiramente novo e que nos lança a uma nova instância, dando sentido a certas partes ou mesmo esclarecendo o que aparentemente estava obscuro. Não há intenção de dissimulação, existe a assunção desses digamos agregar partes, como no seguinte excerto de *Contravida*:

“Margaret Plexines, la Gretchen del relato Carpincheros, era hija de uno de estos extranjeros escapados de la derrota. Gretchen huyo con los hombres del río. Su historia se perdió en los rios del Alto Paraná. Su leyenda quedo viva en la memoria de la gente de Iturbe.”(BASTOS, 1995, p.75)

O narrador ao fazer menção direta do relato “Carpincheros”, resgata todo o ambiente, o argumento, os personagens, os conflitos do relato. Como se autenticasse o novo texto dentro de um universo pré existente e verossímil; com essa atitude força uma mudança de lugar tanto do autor que não mais é demiurgo, como do próprio texto que deixa de ser estanque e imutável tendo características farmacológicas.

Esta prática demonstra a dinâmica de sua obra, a vigia em que está assentada, parte indelével de um “projeto literário”, cujo objetivo não está simplesmente em refazer, mas fundamentar um portal para uma incursão sem limites, em que o homem se faz personagem insatisfeito, e busca incessantemente uma verdade absoluta, que aquiete suas insatisfações, por isso o Gordo de *Contar un cuento* retruca: “¿Como?... Claro, eso que la gente satisfecha llama la verdad de las cosas. ¡Ahí los quiero ver! ¿Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay de saber? ¿Y qué es lo que al

final le queda al que más sabe?” (BASTOS, 1991, p.11).Tal afirmação reitera o principio roabastiano de transfinito, transcender não só os significados como o texto. Compreendo assim que os textos roabastianos estão além de uma estética, corrente ou verdade, devido ao fato de não só o de compor um retrato, de sua realidade paraguaia ,mas sim o homem que em si mesmo já constitui um universo transfinito. Carmen Luna Sellés afirma que

[...] hay en Roa no solo un deseo de ser autor de ficciones esteticamente bellas sino,y sobre todo, de transmitir a través de ellas su compromiso con la realidad paraguaya y con el hombre en general...plasma(r) el compromiso ético com su pueblo se universaliza al presentar una realidade humana más compleja (SELLÉS, 1991, p. 84; 87).

Esse compromisso evidentemente evoca uma nova postura com respeito à posição do autor, por essa razão o posicionamento do escritor , autor muda surgindo assim o compilador no qual está incrustado em sua prática e escritura como aparece em *Contravida* (1995): “El público crea su propio libro sin necesidad de autores. (BASTOS, 1995, p. 86)

O narrador roabastiano de *Contravida* (1995) assume seu papel: evidenciar uma nova postura como autor. A partir desse relato temos um vislumbre da posição de Roa Bastos no que diz respeito ao exercício de escritor/autor. Ele tenta deixar seu lugar de autor, e considera a nova posição uma “utopia”, pelo fato que tal lugar até então seja considerado imprescindível.

Para Barthes, o Autor- Deus que determina os limites e fronteiras de um texto e suas significações, para assumir um papel extrínseco a de um determinismo autoral. Roa Bastos afirma não escrever para um público determinado , mas escreve para si mesmo para apreender a fugidia memória do presente. Outrossim, o próprio autor não pode enclausurar seu texto, segundo ele, visto que quando

retorna ao texto, a própria imaginação se encarrega de transformá-lo, digo que seria um processo que se assemelha ao que acontece com as plantas quando são enxertadas, carregam propriedades de duas partes e ainda assim converte-se em uma terceira nova e aberta para novas mutações. (BARTHES, 1984, p.52) A partir desse princípio Roa assume esse papel de compilador.

Barthes deu relevância à morte do autor, via a linguagem como quem fala, não como propriedade do autor, acaba suprimindo o autor a favor da escrita, enquanto a linguística também colabora com a morte do autor, pois a enunciação funciona por si mesma sem a necessidade imprescindível de um autor, esse converte-se simplesmente naquele que escreve, com isso acontece uma revolução no texto moderno, o autor não mais está presente, e como podemos observar Roa Bastos faz parte dessa geração que se distancia da posição do autor pai “aquele do bem(agathón). O logos representa isto ao que ele é devedor, o pai, que é também o chefe, um capital e um bem”, diria o pai tirânico, visto ser ele aquele que estabelece caminhos e impõe limites não permitindo um desviar, e fica evidente a posição de Roa Bastos quando notamos o narrador personagem de *Contravida*, em uma nota, esclarecer pontualmente o que seria o texto e a quem de fato pertenceria, ou melhor como o processo de disseminação da palavra escrita se daria e quem seria seu alvo, quando diz:

“El robo es lo mejor que le puede pasar a la palabra escrita porque siempre está abierta para que todos la usen a su talante. No es propiedad de ningún autor. Está ahí para eso, para que la tome el primero que pasa. Sin la palabra robada nadie habría podido comunicarse. No habría podido ser escrito ningún libro.”(ROA BASTOS, 1995, p. 87)

Observamos nessa nota uma posição muito próxima a Barthes quando dirige sua crítica: ao reino que “é tiranicamente

centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu [...]”. (BARTHES , 1984, p.53) A produtividade nesse momento diz respeito unicamente ao ato autoral de produzir e deslindar todos os nós cujo texto possa apresentar. A estrutura robastiana permite uma abertura que força o autor a descer de seu pedestal e tornar-se um a mais a passar pelo texto, ou melhor, a compilar partes que juntas, permitirão ao compilador e ao leitor não só compreender como construir outros textos. O princípio é claro, o texto é universal por que se encontra na palavra e esta não permite um aprisionamento: é livre. Pode ser capturada, roubada a quem bem lhe compraz. A relevância se concentra no leitor, o que rouba a palavra, o autor é destituído de seu império por que esse fecha à escrita dando-lhe um significado derradeiro, enquanto a escrita moderna segundo Barthes, não há nada que decifrar e sim deslindar. O decifrar denota uma tarefa árdua, pois é preciso descobrir o que está cifrado, escondido ou mesmo ininteligível , enquanto o deslindar se refere a uma ação que causa o prazer da descoberta ,da surpresa, do imprevisível e o próprio texto , ou espaço da escrita está o tempo todo fazendo sentido e recriando sentidos.(BARTHES, 1985, p.52) Devido a essa nova perspectiva em que o determinismo do autor não mais aprisiona a palavra a uma escrita cerrada Barthes atesta:

“[...] um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.”(BARTHES, 1985, 52)

O “compilador” dá o primeiro passo , os leitores abrem as portas autorizando a posse daquele momento que se expande, pois o

autor moderno “nasce no mesmo tempo que o seu texto”³ para Barthes, mas no meu ponto de vista nesse ponto especificamente tenho outra elaboração, visto que se ele nasce junto ao texto obrigatoriamente a simbiose se instala e com isso a escritura novamente se encerra a um autoritarismo . Acredito na postura do compilador com uma entidade externa a escritura , como o produto de um artesão, palavras de Roa, como assinala Foucault ao considerar o desaparecimento do autor que a partir de certo ponto a escritura

“esta sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai além de suas regras, e passa assim para fora. **Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever;** não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve **não pára de desaparecer.**”(FOUCAULT,1969,p. 269*grifo meu*)

Ele desaparece pelo simples fato de que a escritura toma rumo alheios ao seu produtor, e segundo Francisco Umbral tais direções se encontram na linguagem , no idioma, na palavra mesma e partir desta os cheiros, as cores, as sensações, vão brotando com vias de acesso a um mundo que passa a valer a pena, por sua beleza ou por sua fealdade , não importa , pois não mais se trata de um documento frio que é firmado e registrado simplesmente sem se conectar com aqueles que podem travar um diálogo remetendo a um

³ O narrador personagem de *Contravida* faz uma interessante descrição dessa concomitância de nascimentos entre autor e texto, quando diz:” Encontraba hermoso y terrible despegar las angustias ajenas en la letra escrita hasta que se convertían en las desgracias que uno mismo padece. Expresar el sufrimiento en el momento mismo de producirse.” (BASTOS, 1995, p.86)

aquém ,a própria oralidade também produz significados com as inúmeras saídas disponíveis.(UMBRAL, 1977, p.21) Dessa forma cria um entretecido como já vimos anteriormente com Angel Rama ao afirma que Roa Bastos é “Un compilador [...] El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana”, aquele que tece com vários fios procedentes de inúmeras origens, permitindo novas criações e novas leituras refletindo a fugacidade de nosso tempo, em que o fragmentário se torna mais expressivo da realidade

Os relatos curtos propiciam uma mobilidade maior, visto que a intensidade desses relatos, em sua maioria, abriga certo ar de insignificância, mas que permitem pontuar um instante que qualquer um que passe possa se apropriar e torná-lo novo. (BARTHES, 1984, p.50)

Não temos aqui simples teoria, mais que isso, uma prática para Roa a sua origem, a língua guaraní, os conflitos históricos, a violência, fazem parte de seu trabalho de artesão, tanto que expressa suas reflexões por inúmeros meios como bem destaca Carmen Luna Sellés ao considerar seu compromisso sendo que

“[...] a través de colaboraciones periodísticas, trabajos, conferencias, en las que Roa Bastos nos dejó reflexiones sobre su noción de literatura, de escritor, sobre su noción de Latinoamérica, de la aportación del pueblo indígena guaraní a la sociedad paraguaya. Roa defiende desde su campo de acción, que es la literatura[...].(SELLÉS, 2008)

Um campo de ação amplo, com matizes ímpares, os quais busca em uma fonte aparentemente inesgotável , ao permitir ir além como se a semente brotasse, essa fonte sem dúvida é o que ele chama de “o texto ausente” o qual tem seus fundamentos na oralidade pois“: la oralidad no sólo es un texto [...] La oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa.” (VICH e ZAVALA, 2004, p.11)Oralidade capítulo a parte

e um novo caminho a ser trilhado, para desbravar a escritura robastiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. *Inéditos*. volume I.1ª edição, Trad. Ivone Castillo Benedetti. São Paulo. Martins Fontes, 2004a.

_____. *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo. Martins Fontes, 2004b

_____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo. Cultrix, 1971

BARTHES, Roland *O rumor da Língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BASTOS, Augusto Roa *Aventuras y desventuras del autor como compilador*. In. Revista *Anthropos*, diciembre de 1990

BASTOS, Augusto Roa. *Contravida*. El Lector. Assunción. 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas . *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rounet. Editora Brasiliense. São Paulo. 1996.

BERNAL, César C. . *O conceito de autoria em Walter Benjamin*. Cadernos Walter Benjamin, Fortaleza, 30 dez. 2008.

COURTHÈS, Eric. *Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura*. Disponível em: <<http://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>>. Acesso em: 14/ set. 2006.

_____. *Lo transtextual en Roa Bastos*. Asunción, Paraguai: Imprenta Salesiana, 2006.

FOUCAULT, Michel. *El lenguaje AL infinito*. Trad. Antonio Ovideo. Argentina: Edições de Dianus, 1963.

SELLÉS, Carmen Luna. *La Narrativa breve de Augusto Roa Bastos*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Such Serra, 1993.

_____. *Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma lirismo y compromiso en Augusto Roa Bastos*. Disponível em <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso 15/11/2008.

VICH, Victor ; ZAVALA, Virginia. *Oralidad y poder*. Bogotá, Colombia. Grupo Editorial Norma, 2004.

UMBRAL, Francisco. *Prologo a teoria de Lola*. Barcelona, Destino, 1977.

Mesa 17

LITERATURA E CULTURA AFRICANAS

*NA MINHA CASA TODO MUNDO É BAMBA: POLIFONIA
DIASPÓRICA E ATLÂNTICO NEGRO NA OBRA DE
MARTINHO DA VILA (1969 – 2010)*¹

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo traçar um estudo da obra do escritor e compositor Martinho da Vila e a sua relação com alguns países africanos de língua portuguesa, com ênfase especial em Angola. A perspectiva epistemológica que baliza o trabalho são os estudos pós-coloniais. Busca-se neste sentido compreender sua obra a partir da triangulação Brasil, Angola e Portugal, como uma produção cultural híbrida e polifônica do chamado “Atlântico Negro”. Isto é, trata-se de um estudo que procura visualizar a obra de Martinho da Vila enquanto uma transitoriedade que circula na triangulação Brasil-Portugal-Angola, compondo, assim, um efeito que se desdobra em um processo de criação de uma literatura afro-brasileira voltada para a condição do negro nesta sociedade. Martinho da Vila configura, assim por meio de sua obra, o pensamento social representativo das relações raciais no Brasil e, tendo isso em vista, é preciso entendê-lo como produto e produtor da cultura de sua época. O tema pré-selecionado como enfoque principal foi a mestiçagem, nesse sentido, faz-se necessário compreender e revisitar temas que sustentam as discussões em torno das relações raciais, sobretudo no Brasil e Angola, e como essas concepções influenciam as produções culturais desses países.

Palavras-chave: Pós-colonial; Diáspora Africana; Literatura Afro-Brasileira.

Abstract

This paper aims to outline a study of the work of the writer and composer Martinho da Vila and his relationship with some Portuguese-speaking African countries, with special emphasis on Angola. The post-colonial studies are the epistemological perspectives that define the work. In this way, we aim to understand his work from the triangulation of Brazil,

¹Msc Edelu Kawahala, doutoranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da UFSC, Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Simone Pereira Schmidt.

Angola, and Portugal, as a hybrid and polyphonic cultural production of the so-called “Black Atlantic”. Hence, it is a study that seeks to show the work of Martinho da Vila as a transitoriness that circulates in the Brazil-Angola-Portugal triangulation, composing, thus, an effect that unfolds in a process of creation of a Afro-Brazilian literature focused on the African-American’s conditions in this society. Martinho da Vila configures, as well through his work, the representative social thought of racial relations in Brazil and, with this in mind, we must understand him as a product and producer of culture of his time. Miscegenation was the preselected topic as the main focus; therefore, we must comprehend and review issues that underpin and sustain the discussions about racial relations, especially in Brazil and Angola, and how these conceptions influence the cultural productions of these countries.

Keywords: Post-colonial studies; Diáspora Africana; Afro-Brazilian literature.

*Minha bisavó era purinha, bem limpinha
De Angola
O meu bisavô também purinho, bem limpinho
De Moçambique
Eu não sou branquinho, nem pretinho
A minha dona é moreninha
Eu tenho muitos mulatinhos
Salve! salve!
Salve a mulatada brasileira!
(Martinho da Vila)*

Qual a importância de um estudo literário sobre a obra de Martinho da Vila? Talvez a resposta a esta pergunta seja tão simples quanto complexa pois Martinho da Vila é uma voz da periferia; sendo ele negro, suburbano e sambista, configura-se como um importante representante da cultura popular brasileira. Estudar esta obra diaspórica e polifônica implica reconhecer a existência política de uma teoria literária voltada para a visibilidade daquilo que não emerge do centro, percorrendo, dessa maneira, essas produções culturais sem tratá-las como exóticas, mas como outras possibilidades de representações culturais da sociedade contemporânea. Nesse sentido, os estudos pós-coloniais apresentam-

se como a epistemologia adequada à compreensão dessas outras vozes.

Assim a obra de Martinho da Vila, configura-se como objeto de pesquisa em teoria literária, buscando compreendê-la como uma produção das relações estabelecidas pelos africanos na diáspora. Isto é, trata-se de empreender um estudo que visualize a obra de Martinho da Vila enquanto uma transitoriedade que circula na triangulação Brasil-Portugal-Angola, compondo, assim, um efeito que se desdobra em um processo de criação de uma literatura afro-brasileira voltada para a condição do negro nesta sociedade. Em outras palavras, Martinho da Vila configura, por meio de sua obra, o pensamento social representativo das relações raciais no Brasil e, tendo isso em vista, é preciso entendê-lo como produto e produtor da cultura de sua época.

Martinho José Ferreira nasceu em Duas Barras, município do estado do Rio de Janeiro, em 12 de fevereiro de 1938. Filho de lavradores da Fazenda do Cedro Grande, foi para o Rio de Janeiro aos quatro anos de idade, sendo criado na Serra dos Pretos Forros. Advindo das encostas do Rio de Janeiro, refúgio dos negros alforriados e libertos, cresce imerso nesta cultura e nas adversidades que o preconceito racial lhe impõe no Brasil. Mergulhando na sua negritude, Martinho da Vila constrói uma “experiência vivida do negro”, cujas ressonâncias estão explicitadas na sua obra. Essa experiência vivida equivale à produção de uma subjetividade que encontra sua semelhança nas denúncias feitas por Fanon (2008) em relação à situação do negro na sociedade pós-colonial. Essa subjetividade efetiva-se como uma consequência direta dos acontecimentos econômicos, políticos e sociais deste tempo, constituindo, dessa forma, uma estratégia de resistência da cultura negra – tanto a nível subjetivo quanto a nível objetivo – no intenso e arenoso campo das relações e das práticas sociais existentes na historicidade dos indivíduos e de seus respectivos modos de produção.

Já na década de 70, Martinho da Vila estabelece um contato constante com a cultura angolana. Considerado extra-oficialmente, o Embaixador Cultural de Angola no Brasil, organiza o projeto **Kalunga**, levando vários nomes da música popular brasileira para fazer shows naquele país. Três anos mais tarde, inverte o caminho e organiza o manifesto **Canto Livre de Angola**, quando traz para o Brasil nomes representativos da música angolana. Após essa experiência, Martinho da Vila estrutura o **Kizomba**, que consistiu na formação de um grupo de trabalho composto por artistas angolanos, estadunidenses e de outros países africanos. A elaboração desses projetos significou a potencialização de uma relação não só estética, mas também política no que diz respeito à produção de uma arte totalmente voltada para a realidade social de países periféricos, contribuindo, assim, para o alargamento do conceito de cultura equivalente ao “saber local” de Geertz (1998), isto é, uma forma de representação que procura dialogar abertamente com os aspectos cotidianos da população.

Por conta dessas aproximações culturais, torna-se imprescindível empreender um estudo analítico sobre a obra de Martinho da Vila, demarcando as representações culturais explícitas e implícitas no campo da teoria literária. Se Martinho da Vila colocasse, nos dias de hoje, como uma das múltiplas vozes da periferia, resta explorar neste meandro todos os conteúdos que estejam inseridos dentro da perspectiva dos estudos pós-coloniais. Em outras palavras, a questão é debruçar-se em torno dos processos que potencializam uma releitura de diversos conceitos e ferramentas pensadas pela crítica literária na contemporaneidade, como as relações raciais em tempos pós-coloniais, os estudos de gênero e os diversos olhares sobre a cultura.

Diante da heterogeneidade de discursos, estas questões enunciadas indicam a abertura de um novo processo intrínseco aos significados e representações marcados pela complexidade, exigindo um apurado olhar crítico.

Ao lançar-se um olhar sobre a história antropológica, constata-se, na formação dos países de língua portuguesa, fortes traços de miscigenação. Como sugere Abdala Junior (2004, p. 11), “A ênfase com que se discute a mestiçagem e o hibridismo cultural parece-nos vir da necessidade de se dar conta do grande processo de deslocamento e de justaposições que rompem com as concepções fixas sedentárias.” Fluidez, deslocamentos e justaposições seriam as características mais abrangentes da mestiçagem nos dias de hoje, a partir de um ponto de vista crítico, algo absolutamente diferente do que acontecia no início do século XX, quando a mestiçagem era representada como necessidade de “branqueamento racial” nos países periféricos de língua portuguesa. Ao recolocar o problema da mestiçagem na “ordem do dia”, os estudos pós-coloniais apontam para a necessidade de uma revisão sobre esta questão tão complexa, pensando-a tanto a partir dos significados e representações do corpo mestiço, como a mestiçagem cultural advinda dos trânsitos coloniais. Portanto, o desafio consiste em articular os aspectos transnacionais e transculturais pensando esses países como entrelaçados como afirma Schmidt (2006).

Se por um lado devemos pensar essas culturas como híbridas, sujas, e lambuzadas entre si, como diz Mia Couto, no documentário **Língua - Vidas em português**,² por outro lado, não podemos deixar de apontar que essas inter-relações não são pacíficas, mas repletas de tensões e negociações. Nesse sentido, pode-se pensar Martinho da Vila e sua estética afro-diaspórica como componente de um hibridismo singular que é sempre reinventado, seja sob forma de poesia, seja sob forma de prosa.

Gilroy (2001) aponta para a construção de um pensamento híbrido, ou seja, um saber que leva em conta as justaposições das

² *Língua - Vidas em Português*. Direção de Victor Lopes Roteiro, Ulysses Nadruz e Victor Lopes. Produção executiva: Renato Pereira e Suely Weller. Elenco: José Saramago, Martinho da Vila, João Ubaldo Ribeiro, Mia Couto, Grupo Madredeus e outros. Ano: 2004. Distribuição: TV Zero.

relações culturais provenientes do *Atlântico Negro*, compreendendo que não existe um isolamento cultural responsável por pensar a cultura apenas sob um ponto de vista, evitando as naturalizações e o essencialismo. Essa perspectiva evita a emergência do que Gilroy (2001) chama de um “pan-africanismo bruto”, ou seja, a retomada de ideais que estejam alocados na questão da *raça*, enquanto essência e no retorno dos povos negros a uma África utópica.

Ao cruzar o Atlântico em busca de suas raízes, Martinho da Vila opera um resgate da sua ancestralidade, contudo, tal resgate não se dá somente pelo retorno a origem, uma vez que ele constrói uma polifonia afro-diaspórica, buscando elementos da sua identidade étnica através de um percurso que está sempre em trânsito, forjando-se a partir das suas experiências nas manifestações culturais e populares neste espaço de triangulação chamado *Atlântico Negro*, que consiste em um sistema de trocas culturais.

Hall (2009, p. 326) fala sobre a “[...] necessidade de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica”, isto é, é preciso recusar a essencialização da representação cultural a partir de uma lógica binária, contribuindo para o fortalecimento da diversidade em detrimento a homogeneidade da identidade negra, articulando-a a outras especificidades como gênero e etnia. Portanto, o grande desafio é elaborar um senso analítico sobre as práticas discursivas que abranja estas pequenas articulações estruturadas na superfície das práticas sociais da experiência dos africanos na diáspora, observando-as como um fluxo transcultural de povos, linguagens, gestos e atitudes.

Logo, indicar a mestiçagem como uma ferramenta conceitual significa compreendê-la como um conceito plural, multifacetado e híbrido. Entretanto, retomar tal conceito implica atentar-se para as possíveis estruturas ideológicas conservadoras, as quais esteve atrelado ao longo da história, mediado pela questão do poder e utilizado para justificar o racismo e a diferença social/cultural nos países colonizados. Abdala Junior (2004) alerta para o risco de

reproduzir-se um efeito nocivo no qual a mestiçagem esteve associada à desvalorização da cultura negra.

A complexidade da mestiçagem está em retirar dela seu caráter essencialista e universal. No entanto, é preciso pensar o mestiço para além do biológico, como resultado histórico de relações de dominação colonial e de escravidão. Enquanto sujeito não pertencente, o mestiço ocupa o interstício de uma relação desigual entre colonizado/colonizador, escravo/senhor, podendo, portanto, supor-se capaz de flutuar entre esses dois lugares; crê-se quase um branco ou quase um negro, mas, de qualquer forma, sua identidade estará incondicionalmente marcada por esse “quase”, conforme afirma Fanon (2008, p. 45): “Ainda não branco, já não totalmente negro, era um maldito”.

Abordar a mestiçagem a partir de um ponto de vista crítico significa, conforme argumentam Costa e Ávila (2005), romper com as fronteiras entre tradição e modernidade. A fuga dos essencialismos permite a criação de uma abordagem que enxergue na mestiçagem todos os movimentos de resistência e práticas de liberdade. As autoras, com base no pensamento de Anzaldúa, propõem a efetivação de um olhar generificado sobre a mestiçagem, para situar a sujeição da mulher em relação ao homem branco, configurando-se como essencial para a compreensão das relações coloniais e, conseqüentemente, para a potencialização das estratégias de liberdade. É nesse sentido que se deve recorrer a uma leitura da mestiçagem a partir de uma perspectiva absolutamente concreta e histórica, solidificada nos labirintos da diferença, possibilitando, assim, uma recusa a toda e qualquer forma de reducionismo.

Revisitar a questão da mestiçagem, a partir desse pensamento, consiste num desafio de colocar-se diante de outras possibilidades epistemológicas que permitam a produção de conhecimento voltado para uma compreensão de uma sociedade complexa e fragmentada. Assim sendo, pretendo fazer uma revisão dos conceitos historicamente produzidos sobre mestiçagem e trazê-

los para um diálogo com as teorias dos estudos pós-coloniais, confrontando-os com as relações de poder apontados por esta perspectiva teórica.

Na obra de Martinho da Vila, essa transitoriedade é representada pela visibilidade de figuras como o malandro e a mulata. Por meio da lírica, Martinho da Vila intensifica a participação desses personagens infames, retratando-os em composições alegóricas, assim contribuindo para a efetivação do que se pode chamar de “poetização do subúrbio”, quando a periferia passa a enunciar vozes que deflagram movimentos de resistência através da valorização da cultura popular.

Esses personagens mestiços retratados por Martinho da Vila, embora apareçam como autênticos representantes da nação brasileira, ainda hoje são uma parcela da população que, colocada à margem da sociedade, não tem acesso às mínimas condições de subsistência, continuando a configurar como sujeitos de segunda classe. É preciso, portanto, refletir sobre este “não lugar” e perceber que também no Brasil, como diria Caetano Veloso, na canção Americanos, “Para os Americanos branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal)” (VELOSO, 2003, p.272).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- COSTA, Claudia de Lima e AVILA, Eliana. *Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença"*. Rev. Estud. Fem. [online]. 2005, vol.13, n.3,
- FRANTZ, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. Quem Precisa da Identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODMARD, Katharyn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SCHMIDT, Simone Pereira. *Navegando no Atlântico pardo ou a lusofonia reinventada*. Revista Crítica Cultural, v. 1, n. 2, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Letra só..* [S.l.]: Companhia das Letras, 2003.

Mesa 18

GUERRA E DITADURAS

MÁSCARAS, RECALQUES E MEMÓRIAS DE GUERRA¹

Resumo

Este texto pretende fazer operar uma força inversa à que origina aquilo que Freud chamaria, em seu ensaio de 1915, de *Verdrängung*, pensando esse conceito, no entanto, no âmbito da história da cultura. É no contraste entre o momento em que a memória falha e em que o passado é incapaz de emergir e a proeminência da escritura memorialística de Paulo Duarte que atualiza todo o tempo aquilo que já estaria soterrado pelas camadas do tempo que radica uma escritura que procura entender o porquê da necessidade de um mascaramento para tratar da passagem da Segunda Guerra Mundial por sua vida como exilado. Em outras palavras: o texto se propõe a ser um mapeamento ficcional, oscilante entre o arquivo, a hipótese e o registro de própria pena do autor, da passagem de Tietê Borba, máscara morto-viva de Paulo Duarte, pela Europa em guerra dos anos 40, registrada em *O espírito das catedrais*, o dito décimo volume das Memórias de Duarte. Quais as razões de, ao evocar a violência do passado, não apenas ter de montar a defesa por ter vivido, mas colocar o espírito na catedral atrás da máscara do rio?

Palavras-chave: Literatura; Autobiografia; Arquivo; Segunda Guerra Mundial; Paulo Duarte.

Abstract

This text pretends to operate as a force in opposition of that one that originates what Freud would call, in an essay wrote in 1915, *Verdrängung* (repression). I want to transpose this idea to the culture's history field. Contrasting the moment in which the memory fails and the past is unable to emerge with the great volume of memories that Paulo Duarte wrote (that actualizes everytime what should be buried by the time), my work is written trying to understand why does he need to wear a mask to talk about his life as a deportee during the Second World War. In other words: my text proposes himself to be a fictional map about Tietê Borba's (living-dead Paulo Duarte's mask) passage by the 40's Europe, registered in *O espírito das catedrais* (10th volume of Duarte's

¹ George França, Doutorando em Literatura (UFSC), orientado pelo Prof. Dr. Raúl Antelo. Linha de pesquisa: Teoria da Modernidade. Professor de Português do Colégio de Aplicação (CED/UFSC). Pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC).

memories), swinging between the archive, the hypothesis and the author's pen. Why, evocating the past's violence, Duarte not only has to defend himself for living, but wanted to put the cathedral's spirit between the river's mask?

Keywords: Literature; Autobiography; Archive; Second World War; Paulo Duarte.

“A guerra está em nós.”
(Marques Rebelo, *O espelho partido*)

*“O convívio prolongado com o homem da minha terra me ensinou a odiar os
homens. O convívio prolongado com o homem de Paris, creio que me faria
antropófago.”*
(Paulo Duarte, *O espírito das catedrais*)

Inoperar no campo dos estudos de literatura e cultura uma espécie de força reversa, uma tensão magmática, tectônica: eis uma tarefa possível para aquele que se aventura nesses nossos estudos. Não pura e simplesmente no que diz respeito ao oprimido, mas no âmbito de tantas ficções possíveis que foram reprimidas, ou das quais ainda não nos demos conta. Mesmo que ao apresentar o resumo deste texto, antes de saber que estaria numa mesa sobre Guerra e Ditaduras, tenha usado a palavra “recalque” no título do meu trabalho, não gostaria de deixar de levar em conta que, na recente tradução que Paulo César de Souza tem empreendido para os escritos de Freud, publicada pela Companhia das Letras, em seu volume 12 (que reúne os textos do autor datados de entre 1914 e 1916), o tradutor opta não fortuitamente por fazer uma substituição à clássica tradução de *Verdrängung* por “recalque”, empregando o vocábulo “repressão”. Deslocando-nos na fluidez dos campos com que hoje a teoria e a crítica literárias lidam, no desborde das disciplinas, eis que é possível radicar o trabalho com uma versão – ou com um fragmento, uma lasca de uma versão – não hegemônica de algo já tão revirado quanto o Modernismo no Brasil em uma versão não-hegemônica é justamente lidar com aquilo que torna a premer, que se

faz premente, que devolve magmaticamente sua força contra aquilo que a pressiona a ficar soterrada.

Essa imagem da escavação não é nem um pouco nova, nem minha: relembra, sim, Walter Benjamin e sua visão da história como catástrofe e as famosas teses *Sobre o conceito de história*. No entanto, gostaria de retomar, aqui, para começar, justamente a maior ressonância de violência que um termo como “repressão” tem, em uma mesa que trata do problema da guerra, ou ainda, das aparições da guerra nos textos que com ela convivem, que são seus contemporâneos.

Retomo: Freud publica, em 1915, seu ensaio sobre a repressão, definindo-a como as condições de resistência que procuram tornar inoperante um instinto, cuja satisfação seria sempre prazerosa; afirma, ainda, que se trata de um estágio preliminar da condenação. Trata-se, portanto, de rejeitar, de negar o acesso ao consciente de uma representante psíquica do instinto. Falamos em representante; não há, pois, deixar de ouvir aqui a possibilidade de que o que não deixamos emergir é um significante, uma imagem cuja repressão é necessariamente posta em ato por um conflito eterno, que, contudo, não deixa de ter seu “montante afetivo”. Os afetos, diz Deleuze buscando as três éticas de Spinoza, são efeitos, vestígios de corpos, marcas de devir, de passagem, de ascensão e queda.

Volto para a relação entre consciente e inconsciente, nos termos da repressão, para a relação que, a partir da leitura que Rosalind Krauss faz de Duchamp, na elaboração do conceito de inconsciente ótico a partir do desejo de cubificação de Buenos Aires por parte deste, Raúl Antelo traça entre o artista e esse espaço da criação ou da vida. A figura eleita para o contraste com Duchamp é Ortega y Gasset, diferenciados por Antelo nesses termos:

Duchamp não intervém na cena urbana modernizada nem para o registro (memória), nem para a formalização (representação) da experiência. Essa é a opção dos artistas territorializados, ou dos filósofos memoriosos

(Não esqueçamos que foi nesse mesmo cenário latino-americano que Ortega y Gasset desenvolveu sua prevenção às massas, em *El tema de nuestro tiempo*). Duchamp, pelo contrário, persegue o esquecimento e, para tanto, precisa abolir a dimensão sagrada e regrada do espaço urbano para nos propor, entretanto, uma primeira versão pós-literária da cidade ocidental, em particular, uma iconologia (ou, talvez, até mesmo uma iconologia) do intervalo euro-americano. (ANTELO, 2011)

Ora, a posição que assumo para a escrever, frente a esses conceitos, é fluida: trato do tempo em que as massas são admoestadas, de um escritor que se radica na ficção do registro, Paulo Duarte, escritor contumaz de *Memórias* (cujos 10 volumes são menos famosos que os de Lêdo Ivo), em sua talvez tentativa de dar lugar, formalizar, representar a experiência. No entanto, como *modus operandi* de leitura, pretendo, no último volume de suas *Memórias*, intitulado *O espírito das catedrais*, perseguir o que tem de esquecida ou de fingida, ou ainda, como precisa elaborar uma repressão do espírito e idealização da catedral, ou ainda, como, na emergência do “espírito” como domado, como “cultura”, depara-se com o êxtase no meio da catedral que faria a perda do poder repressor do consciente. Isso porque, e ora retomo Freud, “a repressão não impede a representante do instinto de prosseguir existindo no inconsciente, de continuar se organizando, formando e estabelecendo conexões.” (FREUD, 2010, p. 87) Ou ainda, realizar, no retorno desse reprimido, suas derivas, sua maneira singular de brotar em *derivados*, num derivado da identidade civil do autor, num outro de si, nova máscara de ficção. Com efeito, penso no fenômeno de que esse volume, incorporado às memórias posteriormente, mas lançado independentemente antes dos outros, quebra a práxis comum do gênero porque o escritor aparenta não falar de si mesmo, mas de um personagem que cria e que mata: Tietê Borba, máscara de rio que não pode ali se rir, que se incomoda com os que ostentam riqueza ou indiferença diante da experiência-limite da guerra e da morte rondantes

e do ameaçador avanço do nazismo por sobre a Europa, onde Duarte se radicara após o exílio imposto pela ditadura varguista, em 1938. Mesmo que fique fora do Brasil até 1945, ano do declínio do Estado Novo, Duarte não permanece o tempo todo da guerra na Europa. Se chegou, por um lado, não apenas à linha Maginot, como também à proximidade com exposições de arte dita “degenerada” organizadas pelos nazistas, por outro lado, teve também de fugir e encarar as contingências de uma Europa tomada em suas peripécias para sobreviver no período da guerra. É com esse volume de quem julga sua consciência importante o bastante para que consigne a memória para além do esquecimento (esquecendo que o esquecimento é justamente parte da memória) somado ao fato de que a repressão (operada por essa consciência de quem escreve, ou operada pela história em relação ao sintoma deixado por essa consciência) produz formações substitutivas, que, assim como sintomas, podem ser indícios do retorno do reprimido.

*

O projeto de lançar as memórias, cumprindo o fado dos modernistas de passar da trincheira (em seu caso, de guerra, efetiva – em 1924 e em 1932) à cristalização do passado como legado, como herança, foi elaborado por Paulo Duarte nos anos 70; o primeiro volume é, efetivamente, de 1976, ainda que a redação tenha começado nos anos 60. No entanto, talvez por ter reconhecido sua inaptidão para ficcionista, conforme diz Miguel Zioli em sua tese de doutoramento sobre *Paulo Duarte, um intelectual nas trincheiras da memória*, Duarte resolve reeditar em 1980 *O espírito das catedrais*, como décimo volume de sua memorialística. Ainda que sob o argumento de que a nova edição contaria “numerosos episódios importantíssimos que deixaram de ser contidos no nono volume” a respeito da passagem em exílio pela Europa durante a Segunda Guerra Mundial, não é desusado notar que, diferentemente da inflexão dada às demais partes da memorialística, narradas em primeira pessoa, em *O espírito das catedrais* os eventos sucedem a outra figura: Tietê Borba. Usando-se do velho expediente dos manuscritos deixados por alguém antes de morrer (tão antigo quando

Dom Quixote ou mais), Duarte radica os fatos narrados como pertencentes à vida e à pena dessa figura, Tietê Borba, cujo nome é montado com o rio Tietê, que caracteriza São Paulo e teria por vocação distanciar-se do mar, o qual viria, em seu nome primitivo, *Anhemi*, a ser a revista em que Duarte consignaria durante 12 anos a experiência, por um lado, de seus contatos modernistas e, por outro, de suas amizades de ultramar, fluindo para dentro do Brasil, e com o Borba bandeirante de Borba Gato, fazendo bandeira às avessas pela Europa. É curioso que se encontrem textos de Tietê Borba em *Anhemi* nos anos 50, sendo que Duarte opta por matá-lo em um bombardeio a Coventry em 1941, depois do derradeiro encontro entre ambos em Lisboa. Borba teria ido visitar uma catedral do século XI, atendendo ao fascínio que essas grandes construções medievais, com suas pervivências de passado, exercia sobre ele já ao longo de toda a narrativa do trânsito pela Europa em Guerra. Reims, Tours, os Jerônimos, todas são extremamente atrativas a Borba-Duarte. A respeito de Chartres, por exemplo, que visita justamente com uma misteriosa mulher chamada Geneviève, que o personagem diz ter conhecido no hotel em que se hospeda, a qual teria freqüentado os cursos do Louvre e a Escola de Belas Artes, dirá Borba, fazendo considerações pertinentes ao gótico – que Milliet julgava o apogeu da história da arte – e às tão amadas catedrais. Discutindo a pátina do tempo e a falta que existiria em uma catedral de concreto armado ou no mármore sintético, ou ainda, a questão da refacção atual de monumentos da antiguidade e o sem-sentido que representaria, Borba e Geneviève têm o seguinte diálogo:

- É outra beleza das catedrais. A grande maioria de seus arquitetos não se conhecem. São jóias anônimas. Eram muito mais artistas do que homens os plantadores de catedrais. Um artista sem vaidade é coisa divina, por isso fizeram obras divinas. [...]

- Você falou há pouco na lixa do tempo. Já pensei que cada século que passa modifica as figuras dessas pedras, dando-lhes um novo traço de

beleza ao mesmo tempo em que tira outros. Acho que, de cem em cem anos, se devia reproduzir fotograficamente cada pormenor das catedrais, para, depois, se fazer um estudo comparativo entre elas. Tenho para mim que essa feição que estamos vendo não é a mesma que viram aqueles que, como nós, aqui estiveram há cem, duzentos, trezentos e mais anos. (DUARTE, 1980)

Seria possível enxergar nessa conversa duas vertentes de apreciação. Por um lado, a da correspondência anônima e cega das sobrevivências anacrônicas da paisagem, que dependem justamente da perda da vaidade, de uma não-*vanitas*, de algo que não pode esvaecer, ainda que tenha sido *plantado*. A metáfora vitalista, todavia, pode não ser gratuita: a literatura é também um bosque das musas (imagem usada por Candido); os portugueses que colonizaram o Brasil eram semeadores, já diria Sérgio Buarque de Hollanda. Pregar é semear, se quisermos retroceder ao Padre Antônio Vieira e a seu *Sermão da Sexagésima*. No entanto, contra a fala sobre as obras divinas, surge a fala de Duarte em que pesa o tempo como corrosivo, como erosão. A fotografia é aí vista como possibilidade de salvaguardar a memória – à maneira de como apareceria na correspondência anterior entre Mário de Andrade e Paulo Duarte sobre o patrimônio histórico paulista -, mas perde-se o fato de que seriam máscaras mortuárias das pedras da catedral, esforços para deter sua corrosão, seu processo de não poderem estar semelhantes a si mesmas nem mesmo numa morte suportável (como Barthes definiria a fotografia). Nesse sentido, o mal de arquivo assombraria também a foto da pedra, a foto da catedral, a consignação da memória. Nesse sentido, ver Duarte mascarado como Borba, ver Duarte mascarado mesmo de Duarte, no agenciamento que produz com a linguagem para se fazer sujeito, é ver uma catedral com espírito, é ver uma catedral assombrada, esboroando-se como monumento.

Outras são as passagens das memórias-espíritos que valeria comentar, mas que aqui serão vistas apenas *en passant*, assim como

algumas ocorrências a serem aprofundadas entre os textos encontrados nos arquivos de Paulo Duarte, depositados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Unicamp. Em *O espírito das catedrais* transparece o contato íntimo e inicial de Duarte-Borba com Claire Goll, com quem Duarte passeia pelo Louvre – os museus são fixação paralela à catedrais nessa obra –, viúva de Rilke e então esposa de Yvan Goll, que seria o tradutor de uma antologia de literatura mundial lida por Mário de Andrade, através da qual este conheceu muitas das suas afecções em literatura estrangeira. Cabe citar, ainda, a respeito de Goll, que Liliane Meffre afirma ter sido ele o tradutor de alguns dos textos de Carl Einstein do alemão ao francês, em especial de uma série de *Chansons nègres* que o autor de *Negerplastik* teria recolhido sob o título de *I-Baluba*, publicadas em 1921 em *Action*. Por outro lado, é em conversa com Claire Goll a respeito do *Cyrano de Bergerac* de Rostand que Duarte revela que não gostava de música, uma vez que o mérito da opereta desse diretor seria justamente ser linda para a vista e agradável ao ouvido pela falta da música.

Vale, ainda, ressaltar duas grandes figuras que mudariam a relação de Duarte-Borba com a Etnologia, em sua paixão não apenas de passado, como deixam ver as catedrais, como também de encontrar a origem do humano, ainda que perquiria uma arca de antemão vazia, sem certeza de fundo ou de verdade. Nos textos dos anos 50 a respeito do problema do humano, em seu curso de Pré-História Geral, Duarte chegará a mencionar que a gênese do humano está na linguagem. Ora, se encararmos a linguagem como produção de vazios emprenháveis de sentido, estamos radicando nossa gênese justamente no vazio, com o que não teríamos uma origem, mas sim um torvelinho. A gênese sai daí desconstruída por si só. Retrocedendo nessa questão, mais ou menos ao mesmo tempo em que se passa o relato das relações de Duarte-Borba com Mauss e especialmente com Paul Rivet no *Musée de l'Homme*, ou ainda, ao mesmo tempo em que Duarte estará próximo daquele que estudou *As origens do homem americano* talvez sendo seu homem americano, encontra-se em arquivo um texto de Duarte intitulado

Etnologia, datigrafado, aparentemente da época da Segunda Guerra Mundial e em espanhol. O texto começa por dizer que Rivet classifica os etnólogos como gente doentamente otimista, que esquece do decurso das décadas pelo costume de analisar fenômenos de séculos ou milênios. Duarte, por sua vez, sentia o perigo e resolve situar os termos raça, cultura, povo, nação. Considera cultura “no seu sentido etnológico, para designar o conjunto de actividades, costumes, normas e industria, utensílios e instrumentos, peculiares a um grupo ou grupos humanos, na sua vida normal.” Civilização, para Duarte, é “afastar-se cada vez mais da animalidade”. “Progresso seria então apenas melhoria material, fazendo parte pois da cultura de um povo, mas pouco ou mesmo nada tendo com a civilização.” Ainda que centrado no problema da distinção e da fuga da animalidade como matiz do humano, é interessante notar que fazia o seguinte alerta: “Convem mesmo salientar nem só a profunda diferenciação mas ainda o perigo de confundir coisas tão distintas como civilização e progresso. E o perigo ainda maior de sobrepor-se o progresso à civilização, quer dizer, a subordinação de um adiantamento material, que nunca vai além de uma máquina, embora a mais complicada e melhor das máquinas, a um avanço moral capaz de ganhar os astros ou ir além, capaz de iluminar os espíritos.” O alerta contra o progresso poderia ser lido como próximo de Benjamin, ainda que este último tenha podido se dar conta de que os documentos da dita civilização, em sua sobrevivência, são ambivalentemente documentos da barbárie, essa de que Duarte tanto quis fugir que não pôde ser dar conta de que era praticada indistintamente.

“Americanos do sul ou do norte, somos um continente sem civilização, iluminado de civilizações emprestadas, principiando a sedimentar uma futura civilização. (Duarte anota: termo geológico; por que não pensar aqui novamente a maneira como a sedimentação da cultura forma esse terreno sedimentar premido ao fundo pelo magma, em reação à repressão)” A América é definida como continente de imigração (tanto pré-histórica como moderna) seja na teoria de Rivet (entrada mongólica pelo Alaska) seja na de Mendes Correia (Austrália),

gerando as imigrantes civilizações que foram destruídas (asteca, maia, inca). “Porque a civilização americana atual é ainda um galho atlântico de civilizações europeias”. Voltamos pois à metáfora vitalista, ou ainda, à defesa de uma identidade mestiça.

Duarte passa, em seguida, a tratar a Arte como “manifestação sociológica”, matriz em que parece distanciar-se de como encararia o problema alguém como Einstein, o amigo de Goll, e que talvez justificaria sua não-frequência aos escritos desse ou de outros dissidentes surrealistas: “a manifestação artística, acessível aos povos mais primitivos, terá nos países novos um desenvolvimento muito mais documental, sob o ponto de vista sociológico, do que a ciência, que é, na opinião de um autor ilustre, o segundo degrau de apreensão da verdade do positivo, de que a arte é o primeiro degrau. Precursora pois da ciência, como a poesia é da prosa e o ritmo da frase.” E prossegue, retomando a planta: “A arte tem hoje nas Américas um vigor de planta tropical. Mas, no seu desenvolvimento acelerado, sente-se sempre o influxo directo da Europa. Seja lá qual for a maneira por que a definamos, admitindo-a, com Augusto Comte, como sendo a representação ideal do que existe; ou a revelação da individualidade das coisas, como quer Bergson; ou, como pretende Poore, a expressão do caracter essencial de um assunto; ou ainda, de acordo com Licinio Cardoso, o meio de expressão através do qual os organismos sociais se manifestam – não importa a maneira por que, relativamente à arte se organiza uma proposição da qual o sujeito corresponde exactamente ao atributo, é através principalmente della que as civilizações têm falado ao mundo.”

O problema americano surgirá nos seguintes termos: “Vendo-se, por exemplo, um quadro de Rivera, poucos ousarão afirmar a expressão de uma arte puramente mexicana, como, ao se ver a catedral de Lima ou do México [adicionado a caneta], ninguém descobrirá nella a arquitetura quase [idem] megalítica piramidal dos Incas ou dos Astecas ou Mayas [idem]. Na musica, com exceção da Republica Argentina, é muito [sic] fácil distinguirem-se ainda os três elementos de

sua formação, perfeitamente nítidos: o europeu, o autoctone e o negro. [...] Tudo na America soffre processo de differenciação. É a busca de independência mental que se intensifica depois de mais de cem anos de independência política.” [Nota manuscrita: “O fenômeno estende-se também aos E. Unidos.”] Pois, vê-se a preocupa com o processo de diferenciação, talvez de afirmação de uma identidade, ainda que esteja paripassu com um desejo de devoração. Indo aos escritos de Mário de Andrade a respeito da música popular brasileira, fazendo-os, pois, ecoar na Europa ainda nos anos 40, Duarte/Mário dará uma dimensão talvez próxima ao interesse pelo que não é meu que nos seria característico, num dizer não à Mário, mas à Oswald de Andrade. Não se deixe de notar, porém, o desejo de fixação de uma identidade que transparece nessa leitura da mescla de Mário, em que é patente, ainda, o desejo de remissão ao momento da Inconfidência casado à exaltação do próprio Modernismo em sua fase embrionária:

não tivemos musica popular que se chamasse brasileira. Negros, índios e portugueses, cada um cantava a sua. Só no fim do século XVIII, vésperas da Independência, que se vai delineando com segurança de uma cultura musical.” [Manuscrito no verso: “(...) o Brasil, musicalmente deu muito a Portugal, como deu muito literariamente a Portugal. O fado, a canção popular que mais fala à alma portuguesa, é de origem brasileira. Do mesmo modo o barroco arquitetônico voltou à Espanha para, coma riqueza da floresta torpical inspirar o período de sua eminente [?] exaltação (demiwersca – ininteligível)] [...] foi a guerra de 14 que contribuiu decisivamente para firmar-se o nosso estado de consciência musical nacionalista não como experiência individual, mas como tendência collectiva, pois até então a música brasileira vivera mais ou menos ainda na subserviência da Europa.

Aponta a nacionalização em experiências individuais de temática popular: Iberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e “até um pouco” Carlos Gomes. A explosão é posta em Villa-Lobos e na Semana de Arte Moderna. Duarte repete, no pensar a literatura, o argumento de que ainda não temos (os americanos todos) “literatura formada”, mas uma arte plástica. As exceções “formidáveis” que aponta são: nos EUA, Poe, Twain e Whitman; na América Espanhola, Ruben Darío, Amado Nervo, Martí e Sarmiento; e no Brasil, Machado e Euclides da Cunha. [Adiciona, ainda, a caneta, Gonçalves Dias.]

Na contramão dessas afirmações nacionalistas e autonomistas, gostaria de encerrar pensando no fato de que Duarte-“editor” do volume 10 das *Memórias*, de *O espírito das catedrais*, diz inclusive ter suprimido episódios que julgava irreconhecíveis ou que não se lhe pareciam reais, como se quisesse neuroticamente se livrar dos fragmentos que como ficcionista assumido – pois as memórias também são uma modalidade de ficção, que pratica, ainda que não se dê conta. Com efeito, não apenas teria sido suprimido um caderninho em que Borba descreveria um encontro com Dr. Goebbels, como a narrativa intitulada “A noite tenebrosa no bairro gótico, em Barcelona”, dita de 1942, que nos leva a questionar justamente como alguém escreve um texto um ano depois de se ter notícia de sua morte – lembro, Borba morre em abril de 1941 em um bombardeio. A tal noite tenebrosa teria sido, talvez, a relatada em documento que encontrei no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, esparsa, sob o título de *Um contrabandista em Barcelona*. Tratava-se de uma viagem à Espanha franquista para dar à família do amigo Buñuel notícias de que estava vivo e bem e para ajudar a libertar o irmão de uma amiga refugiada, para o que precisou do auxílio de um contrabandista, que acabou morto, e graças ao qual quase foi preso em uma noite no bairro gótico daquela cidade. Buñuel seria não apenas o colega de trabalho no MoMA, como o contato para o qual Mário enviaria a correspondência destinada a Duarte, visando livrar-se da censura, como, ainda, diretor de filmes de

divulgação voltados à América Latina, que Duarte traduziria. Mas eis outra máscara, entre documental e proibida, entre contrabandeada e clandestina, entre amante e detestante, entre testemunhal e ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. De cidade/city/cité a Babel. *Próximo futuro/Next future*. Disponível em: <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdf/RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf>. Acesso em 2 ago. 2011.

BENJAMIN, WALTER. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUARTE, Paulo. *O espírito das catedrais: Memórias*, 10. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros ensaios: Obras completas*. V. 12 (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZIOLI, Miguel. *Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória*. Tese de Doutorado. Assis: Universidade Estadual Paulista, 2010.

ESPIRITUALISMO E MILITÂNCIA NA REVISTA *A ORDEM*¹

Resumo

Na primeira metade do século XX, a partir das iniciativas de Jackson de Figueiredo e posteriormente com a direção de Alceu Amoroso Lima, a revista católica *A Ordem* foi o principal veículo cultural do catolicismo conservador no país. No entanto, nota-se em tais publicações uma literatura que, antes de apresentar uma nova agremiação política, propunha uma leitura espiritualizada do mundo, o que se pode notar principalmente no tom ao mesmo tempo místico e hermético de poetas lá atuantes, como Murilo Mendes, Jorge de Lima ou o jovem Vinícius de Moraes. Procura-se, portanto, estudar alguns conceitos presentes nas entrelinhas deste movimento manifesto no periódico para se evidenciar a concomitância que pôde haver entre vanguarda e reacionarismo.

Palavras-chave: catolicismo; conservadorismo; vanguardismo.

Resumen

En la primera mitad del siglo XX, a partir de la iniciativa de Jackson de Figueiredo y más tarde con la dirección de Alceu Amoroso Lima, la revista católica *A Ordem*, fue el principal vehículo de cultura del catolicismo conservador en el país. Sin embargo, se observa en sus publicaciones una literatura que, antes de presentar una política de nuevo partido, propuso una lectura del mundo espiritual, que puede verse sobre todo en el tono al mismo tiempo místico y hermético de poetas que en ella actuaban como Murilo Mendes, Jorge de Lima o joven Vinícius de Moraes. El intento es, por lo tanto, examinar algunos conceptos de este movimiento en la revista para demostrar que puede haber concomitancia entre vanguardia y reaccionarismo.

Palabras clave: catolicismo; conservadorismo; vanguardismo.

¹ Leonardo D'Avila de Oliveira, doutorando. Desenvolve a tese: *A emergência do espiritual: vanguarda e conservadorismo na revista A Ordem*. Linha de pesquisa: Teoria da modernidade.

Introdução

Com um intuito claro de re-evangelização, a revista *A Ordem*, criada em 1921 pela iniciativa de leigos do catolicismo, foi um dos principais meios culturais a se posicionar ao positivismo, ao liberalismo ou às tendências de esquerda no país. Com uma perspectiva nítida e declaradamente reacionária, o periódico, no entanto, tinha também uma evidente preocupação cultural, de modo que reunia textos políticos e literários, representado por autores como Alceu Amoroso Lima, Murilo Mendes ou Octavio de Faria, perfazendo uma literatura de vanguarda dentro do cenário brasileiro. Nota-se que essa escrita aparentemente intimista foi uma contra-força tanto ao modernismo de 22 quanto ao de 30, de sorte que se propunha uma volta à interioridade em detrimento da exterioridade. Este gesto condiz com um novo olhar sobre tal periódico, o qual, até então, foi analisado eminentemente sob o aspecto político. Portanto, além de se discutir as conseqüências políticas dessa agremiação de escritores voltados à interioridade, fora do propósito de apoiá-los ou rejeitá-los, trata-se de investigar as condições de possibilidade dessa literatura católica, a qual não desconsidera doses de misticismo e até de hermetismo, o que é um primeiro passo para se compreender a aporia de como pôde ser a revista *A Ordem* culturalmente tão vanguardista e politicamente tão conservadora. Sustenta-se que a indecidibilidade entre misticismo e hermetismo em seus atores está fundada principalmente em uma interiorização do impessoal, isto é, em uma aceitação e ao mesmo tempo uma reação ao inefável que tem por fim uma busca pelo sagrado que fundamenta uma hierarquização de valores.

A revista *A Ordem* e o laicato católico conservador

O periódico *A Ordem* surge no ano de 1921, época de plena efervescência política e cultural, supostamente como uma forma de reação à perda de influência do catolicismo no cenário brasileiro se

comparada a outros tempos. Tendo como editor chefe Jackson de Figueiredo e estando sob os auspícios de Dom Leme, a revista e o Centro Dom Vital, grupo católico criado um ano depois, logo se firmaram como baluartes de uma intelectualidade que primava pela reação a qualquer forma ideológica progressista, o que os levou a conquistar grande difusão no cenário brasileiro, sendo ela o maior veículo de um movimento católico conservador, formado sobretudo por leigos – boa parte deles convertidos ao catolicismo já na idade adulta –, de sorte que se encontram nela textos de cunho teológico, político, jurídico, pedagógico, filosófico e literário. Em sua grande maioria, esses textos são muito reativos às ideologias que estavam postas na época, rechaçando de um modo violento o positivismo, o liberalismo bem como o comunismo.

Enquanto Jackson de Figueiredo foi o editor e organizador de *A Ordem*, há uma clara influência de notórios pensadores católicos estrangeiros como Joseph de Maistre, Donoso Cortes e Louis De Bonald. Mas, antes de se ler o pensamento católico brasileiro como paráfrase de intelectuais de fora, unidos apenas pela mesma Igreja a fim de readquirir um capital político perdido, ou mesmo para formar um mosaico de idéias, convém pensar que tipo de ação política se fez a partir dessa aproximação entre católicos e que tipo de elo unia essa intelectualidade.

A esse primeiro período mais militante deve-se contrapor um segundo, no qual se passa a construir, com Alceu Amoroso Lima à frente do Centro Dom Vital e da editoração de *A Ordem*, um pensamento mais independente e consistente, de modo que a revista vai adquirindo, aos poucos, um viés mais cultural e revela escritores como Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Jorge de Lima e, é claro, o próprio Alceu enquanto Tristão de Athayde, entre muitos outros menos conhecidos. Ainda assim, a revista nunca deixa de ter um direcionamento em defesa do catolicismo como solução à grande crise espiritual que o mundo viveria. Neste sentido, mesmo os textos mais

descompromissados com alguma defesa da religião foram um grande contraponto às vanguardas modernistas ou quaisquer movimentos progressistas que aconteciam no Brasil. Segundo tais autores, somente o cristianismo poderia constituir a base da sociedade brasileira. Esse ímpeto por uma redescoberta da espiritualidade em detrimento de se filiar a alguma posição ideológica clara, como a determinada vanguarda ou partido, longe de demonstrar alguma forma de maleabilidade ideológica, esteve imbricado a uma posição altamente fixa e intransigente.

Os principais estudos sobre a literatura católica compreendida entre as décadas de 20 a 40 no Brasil se deram em grande parte por historiadores, geralmente ligados ao catolicismo como Riolando Azzi ou Alípio Casali, dos quais se nota uma certa aproximação com os autores que formavam o Centro Dom Vital e a revista *A Ordem*. Teóricos da literatura também já mencionaram algumas facetas desse pensamento, ainda que de forma a reprová-la, principalmente entre aqueles que lhes foram contemporâneos. No entanto, o principal interesse para investigar o tema da literatura católica brasileira não se justifica necessariamente por uma questão numérica, mas sobretudo qualitativa, dado que as investigações até então estiveram focadas em especial no posicionamento político reacionário desses autores, isto é, dedicam-se a reafirmar o caráter mais militante e panfletário do grupo. Nisso, nota-se que a crítica de autores como Nelson Werneck Sodré, Antônio Cândido e até mesmo contemporâneos, como Silviano Santiago, por vezes tratam com certo interesse de autores em sua individualidade, mas são incompletos ao tentar compreender alguma originalidade entre tais autores tomados em grupo. Quando o fazem, aproximam-se dos historiadores, desde que com um sinal invertido: enquanto boa parte dos estudos históricos, como Antônio Carlos Villaça ou Riolando Azzi tiveram um tom mais celebratório ao Centro Dom Vital, sobretudo com relação à individualidade dos seus escritores, a crítica literária tendeu a focar os literatos católicos de forma bastante

severa, condenando o excessivo conservadorismo. Um outro trabalho histórico mais recente que tratou da revista foi a pesquisa de Cândido Moreira Rodrigues publicado sob o título *A Ordem: uma revista de intelectuais católicos*. Apesar de ir além de biografismo ou descrição enciclopédica, o trabalho é mais focado nas manifestações políticas dos autores do periódico de acordo com seu período histórico, ou seja, relaciona-a com pensadores em voga na Europa e com a cena política brasileira. Mas tanto historiadores quanto críticos literários têm em comum o enfoque sempre nas posições políticas ou a defesa da instituição católica, ou seja, somente o que havia de mais óbvio e superficial nesses escritos, eis por que falta um trabalho conceitual capaz de entrever as características menos nítidas que estavam nas entrelinhas dos textos dos autores espiritualistas do laicato católico.

Quem se aprofundou um pouco mais em um trabalho conceitual sobre o período foi Antonio Arnoni Prado em “1922: Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo” (PRADO, 1983). O principal enfoque é a guinada à direita de alguns autores que participaram tangencialmente à Semana da Arte Moderna de 1922, entre eles Ronald de Carvalho ou Graça Aranha, ou em casos mais extremos, como o de Plínio Salgado, os quais utilizam-se de uma estética cada vez mais nacionalista para fundamentar movimentos dos mais conservadores. Apesar do catolicismo não ser o foco maior do texto de Arnoni, entende o autor que, sobre esses dissidentes do modernismo, entre os quais certamente se associa Ronald de Carvalho, mas também Tristão de Ataíde ou Murilo Mendes, “o projeto restaurador dos grupos dissidentes [do modernismo] aparece como um dos sintomas da reacomodação do pensamento dominante ao peso da nova ordem” (PRADO, 1983, p. 8). De qualquer forma, ainda que seja pacífico o enquadramento de *A Ordem* como conservadora ou reacionária (termo que muito aprazia Jackson de Figueiredo), não se pode dizer que se deu por uma influência direta dos dissidentes do modernismo porque entre eles havia algumas oposições. Aliás, seria descabido

entender que a revista *A Ordem* tenha se utilizado desse objetivismo ou mesmo de conceitos da semana de 22 para se constituir e, somente a partir daí, evocar posições conservadoras, isso porque um dos principais alvos desses católicos foi justamente a objetividade e o vanguardismo, uma vez que propunham uma arte da interioridade.

Interioridade e exterioridade

Antes de apresentar algum pensamento em função de alguma identidade nacional estetizante ou de uma crítica social, os escritores da revista tendiam a alertar para a necessidade de uma redescoberta cristã do mundo, isto é, queriam pensar a condição de possibilidade de uma escrita e uma política espiritualizadas. Isto se demonstra no fato de não ter havido da parte dos intelectuais ligados à revista *A Ordem* uma institucionalização político-partidária fixa, senão políticas de publicações que sugeriam qual o melhor passo para os católicos seguirem dentre as opções partidárias possíveis. Assim, ora apoiaram Integralistas, ora Vargas. Neste sentido, eles se mostraram maleáveis com a República ou o casamento civil, na medida em que se passava a reconhecer pequenas liberalidades do Estado para com a Igreja a partir da década de 30. Nisto, não fundaram um partido, mas afirmaram várias vezes que a liga eleitoral católica era para dirigir a opinião, na finalidade de que a Igreja não aderisse a posições que pudessem comprometê-la. Percebe-se então que o problema não seria tanto o de recuperar poder político, mas de promover um deslocamento e mesmo um direcionamento do pensamento².

² Sobre tal ponto, é possível afirmar que se abria mão de um nacionalismo estético ou identitário, o que consiste em afirmar não mais uma busca por identidade, mas por unidade espiritual, ainda que se pudesse encontrá-la em particularidades. E as menções a um nacionalismo virtuoso que convivia com a edição de textos em outras línguas, por exemplo (desde textos em francês de Maritain ou notícias sobre paróquias da Ásia) demonstra da parte desses intelectuais católicos um nacionalismo que exalta Deus, para que ao final todas as nações cantassem o mesmo hino. Todas as nações se

Quanto ao tipo de ligação que proporcionou tão impactante e perene associação, por uma simples bisbilhotada nas páginas, já se observa que não havia um posicionamento ou uma corrente filosófica estanque que os unia, já que, com o tempo, sobretudo quando Alceu Amoroso Lima assume a chefia editorial do periódico e do Instituto Dom Vital, cada vez mais os pensamentos de Bergson e Maritain se demonstraram diretrizes de maior importância ao grupo. Não é descabido lembrar, no entanto, que até mesmo resenhas de Heidegger podem ser encontradas na revista já no ano de 1937. Mas, a busca por alguma ligação entre os autores da revista não pode estar restrita a citações diretas, já que se manifesta sobretudo nas entrelinhas.³ Principalmente porque o mais notável já não era alguma referência teórica maior a ser desvelada, mas importava verdadeiramente o modo pelo qual tal revista pôde opinar, fazer-se ouvir e lançar novos nomes tanto no que diz respeito à teologia ou filosofia, mas não menos na política, ciência, pedagogia, artes e literatura, entre os quais se encontram autores díspares como Perillo Gomes, Vinícius de Moraes e mesmo Alberto Guerreiro Ramos.

Reforça-se, assim, que não há na revista propriamente uma tentativa de confluência de ideologias, como se postulasse a junção de discursos diversos sob a ordem católica; mas antes disso, de difusão de uma leitura católica do mundo. E a reforma do mundo passaria por uma reforma do homem, a qual não se obteria sem Deus.

originariam em Deus e louvando-o estas se equivaleriam. Ao se considerar e investigar aquilo que instigava a intelectualidade católica, sobretudo entre as décadas de 20 e 40, pode-se, portanto, entender que a busca pelo indizível a partir de um ponto de vista místico-religioso não deixa de ser uma heterogênesse, como afirmou Raúl Antelo em “Murilo, o surrealismo e a religião” (2004), maneira pela qual se pode melhor entender a ortodoxia de não se admitir a justaposição de conteúdos e, ao mesmo tempo, a disseminação de todo tipo de conteúdo desde que a partir da perspectiva católica, isto é, universal, mas no centro do mundo. Eternidade a partir da cidade eterna.

Nas palavras de Osmar Gomes, “Essa reforma salvadora do mundo há de operar-se pela reação do homem interior contra o homem exterior, quando aquele conseguir vencer este. O homem interior considera a terra como um meio e não como um fim, porque o homem interior crê na eternidade” (GOMES. In: *Ordem*, 1937, p. 162-163).

Nota-se que a sacralidade do que é eterno passa a ser o principal ponto de apoio para a edificação de uma nova política, literatura ou mesmo pedagogia, desde que essa novidade se dê em consonância com o interior, o que significa dizer que a reforma do mundo se dá por uma abstração dos objetos em detrimento de uma essência mais alta e sutil.

Um Outro domesticado: misticismo, hermetismo e teologia

Apesar desses autores católicos realmente apresentarem um ideal reacionário declarado, por outro lado demonstraram alguns conceitos que poderiam muito bem ser etiquetados como vanguardistas, mas não exatamente em consonância com o modernismo de 1922 ou o regionalismo universal. Pode ser mais elucidativo tomá-los como autores que criticavam a representação como busca da expressão de algo que não pode ser diretamente anunciado, o que fica muito mais explícito quando se trata de misticismo, de modo que se encontram em *A Ordem* muitas menções a autores como San Juás de la Cruz, Rimbaud, Baudelaire ou Valéry, entre outros, o que sugere uma preocupação com a linguagem que não fosse a formação de identidade ou a crítica social. Vê-se que por diversas vezes se discutia na revista acerca de um outro na escrita do poeta:

Todo o visível, diz Novalis (e Daniel-Rops), repousa sobre um fundo invisível, o que se compreende sobre um fundo que não se pode compreender, o que é tangível sobre um fundo impalpável. É este fundo que aquela poesia

procura apreender directamente e recriar misteriosamente (Rops). Assim, a litteratura é um meio magico de apreensão do inefavel. O escriptor é medium, é, por assim dizer, a expressão quase inconsciente de um outro que falla por sua boca (Rops). (COUTINHO. In: *Ordem*, 1936, p. 40).

Nota-se em passagens como esta de Afrânio Coutinho um reaparecimento da temática do “furor divino”, portanto da relação entre o poeta e um outro que se manifesta em sua arte. De qualquer forma, este impessoal, ou este demônio de Platão que guia o poema para além do poeta, é de alguma forma central na poesia católica brasileira, como se pode notar na prosa poética de Paulo Corrêa Lopes:

Veio domar [sic]

Veio do mar este vento. Há nele um cheiro bom de alga. Sempre gostei do vento. Quando menino, o meu maior desejo era correr pelo campo nos dias de ventania. E o vento brincava entre os meus cabelos como uma criança. O vento era também uma criança.

Um dia, porém, uma velha me disse que o **vento era o diabo**. E eu nunca mais quis saber do vento. Quando ventava encerrava-me em casa com medo. Só muito mais tarde voltei a ser amigo do vento.

Dá-me tuas asas vento. Quero me perder nas nuvens silenciosas, quero ouvir mais perto a música do sol! (LOPES. In: *Ordem*, 1943, p. 234, grifos nossos)

Esse vento satânico que dá asas ao poeta, em uma experiência digna de *infans*, portanto algo de uma ordem da responsabilidade ou da conseqüência, e o reconhecimento de uma interiorização do irrepresentável, proveniente *do mar* infinito, mas que pode *domar* a razão daquele que exprime,

constituem uma posição comum entre os autores católicos frente a grande parte de outros brasileiros na medida em que pretenderam ser afetados pela impessoalidade mediante a abstração do natural. Para tanto, não bastariam apenas algumas citações explícitas sobre este proceder, mas também se deve levar em conta uma série de textos de cunho místico⁴, como nos diversos poemas de louvor à divindade ou horror à condição humana ou mesmo ausência de Deus. Essas passagens místicas, que muito freqüentemente tendem também ao hermético, demonstram uma busca pela abstração interior acompanhada de um certo sentido prático, isto é, mágico, na medida em que a abstração é instrumentalizada para se reafirmar a exterioridade. A mesma crítica à exterioridade pode ser encontrada em Jorge de Lima quando publica em *A Ordem* o seguinte fragmento de “Tempo e Eternidade”:

A poesia mais do que tudo ha de ter e sempre teve a sua origem e a sua razão de ser no sobrenatural. E o racionalismo foi a tentativa de morte do sobrenatural.

A poesia não póde nascer do material, é uma produção essencial dos elementos do espirito que tem sua finalidade no Eterno. Não pode fallir, não pode passar, não pode sumir porque é o Creador, não é a natureza.

⁴ A maioria dos textos místicos não são apenas traduções de San Juan de la Cruz ou poesias, mas justamente tratados, entre os quais se pode destacar “O misticismo” pelo Cgo. Emilio José Salim no vol. XVII d’A ORDEM em 1937, no qual assevera o autor que “chamamos misticos os atos ou estados sobrenaturais que incluem um conhecimento de tal genero, que não somos capazes de produzir com nossos esforços e industrias, em nenhum grau e por nenhum instante.” (p. 237)

É por isso que o poeta é a mais fiel, é a mais terrível, é a mais sobrenatural imitação do Creador.

A imitação da natureza não constitui a poesia. O poeta imita o Creador.

A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que elle presente, vê, prophetiza, é poeta. (LIMA. In: *ORDEM*, 1935, p. 221, Grifo nosso)

A passagem de Jorge de Lima presente na revista *A Ordem*, como se pode notar, indica que o poeta também é profeta na medida em que não imita a própria natureza, mas repete à sua maneira o Criador. Apesar de intitular sua análise como sendo uma mística da poesia, na passagem acima, enquanto entende que “o poeta imita o Creador” e nisto deforma e reforma a natureza, Jorge de Lima demonstra não apenas um lado místico, mas também mágico.

Acerca desse binômio, Roger Bastide, quando analisa esses poetas católicos, sobretudo Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto F. Schmidt, entende que “tais são [...] as duas fontes da poesia, a encantação mágica e o transporte exaltado de uma alma que se separa violentamente da matéria para voltar ao país perdido” (BASTIDE, 1997, p. 136), mas, ao expor estas duas possibilidades, conclui o sociólogo que “os poetas brasileiros também terão de fazer sua escolha” (BASTIDE, 1997, p. 141). Ora, essa aporia entre a abstração da matéria rumo ao que é sagrado e a instrumentalização dela, em vez de se tratar de um dilema a ser resolvido, somente por estar colocada de forma paradoxal, já se constitui um problema de pesquisa. Neste sentido, as incongruências encontradas na revista *A Ordem* ecoam a busca interior como deslocamento do referencial e interiorização de um impessoal. Não há na maioria dos textos literários encontrados na revista uma especulação sobre alguma natureza sobrenatural, mas uma releitura espiritualizada do mundo,

portanto não como uma solução ou um projeto (de literatura, nação, Igreja, etc), senão uma teorização sobre a própria possibilidade de se pensar para além de pressupostos e teologias de pronto definidas. Juntamente a isso, existe a busca interior como negativa da materialidade e hierarquização de valores, de modo que Alceu Amoroso Lima, por exemplo, deixa bastante claro que

a Fé verdadeira é um conjunto da aspiração humana e da inspiração divina. É uma descida e uma subida simultâneas. É dar e receber concomitantemente. É vontade e humildade. É ação criadora e expectativa. É provocação e aceitação. [...] Essa Fé, portanto, é objetiva e não apenas subjetiva. É Graça e Natureza, e não apenas sentimentalismo subjetivo ou quietismo apassivador. É por isso mesmo, antes e acima de tudo, uma hierarquização dos valores. Ou antes um reconhecimento de uma hierarquia ontológica de valores preexistentes e independente do nosso conhecimento. (LIMA, 1960, p. 14-15).

Alceu, portanto, tende a objetivar os valores, hierarquizando-os a partir da escalada subjetiva manifesta nas sutilezas. Nele não há como se deixar de ressaltar a profunda influência do neotomismo de Jacques Maritain, entre outros. É possível perceber, assim, que a oposição dos autores católicos de *A Ordem* para com os antropófagos ou autores de 30 em geral, os quais encontravam-se mais próximos a um impessoal enquanto exterioridade pura, se dá por razões maiores que a defesa da religião. A “busca interior” dos autores brasileiros ditos católicos ou intimistas pode revelar uma forma própria de reação perante o outro da linguagem, como que uma submissão ao divino na forma de sua interiorização (como uma ascensão mística a Deus) sem abdicar de uma hierarquização de valores ou um reforço das instituições. Esta escolha não deixa de ser uma atitude própria frente à unicidade do intelecto, ou seja, uma forma de se tentar

cooptar aquilo que excede o próprio autor, o que firma uma concepção de escritura que reforça um sagrado em certa medida associado à abstração ou a uma teologia negativa. Outrossim, fica evidente que a abstração dos objetos nos moldes neotomistas também foi a base de uma moral rígida e uma religiosidade excessivamente eclesiástica, não havendo contradição no fato da revista *A Ordem* trazer tanto um vanguardismo quanto um conservadorismo, de forma a garantir os lugares do beato e do perverso, do sagrado e do profano.

Considerações Finais

Pode-se separar o reacionário do reativo dentro da literatura compreendida na revista *A Ordem*. Nisto se compreende uma possível convergência entre uma literatura com caráter fortemente vanguardista e, por outro lado, conivente com posições políticas extremamente conservadoras. A Liga Eleitoral Católica, os trabalhos de evangelização, a proposição de uma pedagogia mais voltada à religião ou mesmo os textos políticos escritos para saudar ou condenar movimentos políticos tem sua importância uma vez que trata de um aspecto da intelectualidade conservadora brasileira ainda pouco considerado, visto que geralmente se associa conservadorismo ao integralismo, quando, na verdade, os católicos eram um grupo igualmente atuante na política brasileira, sendo inclusive um pouco mais coeso e duradouro. Por outro lado, além desse reacionarismo político, essa intelectualidade foi marcada por uma reatividade no aspecto cultural. Por mais que estivessem próximos a algumas vanguardas, podendo-se colocá-los em discussão com os artistas abstracionistas europeus ou com a filosofia de Bergson – basta lembrar que a primeira crítica de Proust no Brasil foi feita por Jorge de Lima – no quadro nacional tal grupo se opôs às idéias progressistas tanto das exterioridades puras muito presentes na semana da arte moderna de 22 quanto à crítica social do romance de 30 ou ao futurismo misto ao romantismo da parte dos integralistas.

Ao proporem uma literatura da interioridade em detrimento da exterioridade, este grupo católico pensava questões como a mística ou o esvaziamento à revelia das últimas vanguardas brasileiras da época. Mas de forma alguma se pode dizer que lá não continha um movimento literário considerável, se bem que com uma proposta diversa daqueles aos quais se opunham. De fato, como se verá, uma das características que distingue o pensamento do laicato católico representado pelo Centro Dom Vital é a primazia da introspecção sobre a objetividade das vanguardas nacionais. Portanto, além de politicamente distintos de modernistas, modernistas dissidentes e fascistas, o pensamento católico também era conceitualmente separado, como se pode ver no apelo à interioridade, subjetivismo ou espiritualismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raul. Murilo, o surrealismo e a religião. *Luso-Brazilian Review*, vol. 41.1, 2004, p. 107-120.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2008.

COUTINHO, Afrânio. A aventura poética contemporânea: a propósito do Rimbaud de Daniel-Rops. *ORDEM*. 1936, vol. 16, p. 35-45.

FIGUEIREDO, Jackson de. *Literatura Reaccionaria*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, 1924.

GOMES, Osmar. O mundo, o homem exterior e o homem interior. *ORDEM*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, vol. 18, 1937, p. 162-163.

LIMA, Alceu Amoroso. *Problemas de ética*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, Jorge de. Mysthica e poesia. *ORDEM*, 1935, vol. 14, p. 216-236.

LOPES, Paulo Corrêa. Veio domar. *ORDEM*, 1943, vol. 30, p. 234.

MARITAIN, Jacques. *De Bergson à Thomas d'Aquin: essays de méthaphysique et de Morale*. New York: Maison française, 1944.

ORDEM, A. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, 1921-1964.

RODRIGUES, Cândido Moreira. *A Ordem: uma revista de intelectuais católicos: 1934-1945*. São Paulo: Autêntica/Fapesp, 2005.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Mesa 19

CINEMA E TELEVISÃO

TERRA EM TRANSE E TROPICÁLIA: UM DIÁLOGO ENTRE GLAUBER E CAETANO¹

Resumo

O trabalho propõe a análise comparativa entre a obra cinematográfica **Terra em Transe**, do cineasta Glauber Rocha, e as composições tropicalistas de Caetano Veloso, mais especificamente a canção **Tropicália**. Ao estruturar uma nova linguagem cinematográfica, o filme levou Caetano a compor a música inaugural do movimento, como o próprio artista afirma, apontando os caminhos estéticos do Tropicalismo, que se consolidaria como uma revolução na cultura brasileira. Na análise comparativa destaca-se o trabalho com as categorias alegoria e carnavalização, que posteriormente seriam identificadas em obras caracterizadas como tropicalistas, apontando semelhanças e diferenças nos processos de construção fílmica e musical.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Caetano Veloso. Tropicália.

Abstract

This essay proposes a comparative analysis of the Glauber Rocha's movie **Terra em Transe**, and tropicalista compositions by Caetano Veloso, more specifically the song **Tropicalia**. The film designed a new cinematographic language and took Caetano to compose the music that opened the movement, as the artist himself says, pointing to the aesthetic paths of Tropicalismo, which is consolidated as a revolution in brazilian culture. The comparative analysis highlights the work with allegory and carnivalization, which later would be identified in works characterized as tropicalista, pointing out similarities and differences in the processes of musical and film construction.

Keywords: Glauber Rocha. Caetano Veloso. Tropicália.

1 Bruna Machado Ferreira. Mestrado. Título do projeto de dissertação - **Terra em Transe e Tropicália: um diálogo entre Glauber e Caetano**. Linha de pesquisa - Textualidades Contemporâneas.

Introdução

A Tropicália ou Tropicalismo² foi um movimento que transformou o cenário da música popular e da cultura brasileira, mais marcadamente entre os anos de 1967 e 1968. Curto, porém intenso, de alta produção em vários setores artísticos. A vertente musical, onde os participantes formaram um grande coletivo (em sua maioria baiano), ganhou maior destaque midiático através dos festivais de música popular brasileira transmitidos pela TV Record, e do programa **Divino, Maravilhoso** da TV Tupi. Destacam-se os cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, além das participações da cantora Gal Costa, Nara Leão, da banda Os Mutantes, do maestro Rogério Duprat, os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto, e o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte (autor do cartaz do longa-metragem **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Glauber Rocha). Mas o movimento foi muito além: nas artes plásticas com Hélio Oiticica, com as montagens de José Celso Martinez no Teatro Oficina, o Cinema Marginal, moda,

2 Apesar de utilizados sem distinção, Tropicalismo e Tropicália podem sugerir concepções diferentes. Tropicália aponta para proposta da diversidade e pluralidade; enquanto Tropicalismo sugere um movimento linear. Hélio Oiticica, no artigo intitulado “Tropicália: a nova imagem”, publicado em 1969, explica que, com o conceito, queria “a definição de um novo tipo de sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionadas em suas metas específicas” (OITICICA, 2007, p. 310). Mário Chamie, por sua vez, no artigo “O Trópico Entrópico de Tropicália”, publicado em 1968, ao fazer uma leitura crítica da canção **Tropicália** de Caetano Veloso, contrapõe o tropicalismo pernambucano de Gilberto Freyre e a Tropicália do baiano Veloso, apontando a diferença entre os sufixos: “porque todo ismo é um programa extensivo, carregado de princípios e de normas, e toda ália é um compósito cruzado de elementos díspares e heterogêneos” (CHAMIE, 2007, p. 262).

design.

Terra em Transe é considerado uma das obras precursoras do movimento, tamanha sua relevância e repercussão no cenário cultural nacional da época. O filme do cineasta baiano Glauber Rocha, expressão máxima do Cinema Novo, entrou em cartaz em maio de 1967 (após ser proibido e, finalmente, liberado pela censura) e desencadeou manifestações que estruturariam a cena tropicalista: a música **Tropicália** (1968), de Caetano Veloso, e a montagem da peça **O Rei da Vela** (1967), dirigida por José Celso Martinez.

Não surpreende que **Terra em Transe** tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a esta obra tão central definiram linhas básicas da produção no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular. Por outro lado, observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica. (XAVIER, 1993, p. 65)

A narrativa em tom operístico (influência do teatro épico de Brecht em Glauber) estimulou Caetano a desenvolver uma nova estética, mais violenta, agressiva, em suas canções. No filme, cujo cenário é Eldorado, país imaginário da América Latina, o poeta Paulo Martins, intelectual burguês, assume uma postura de violência revolucionária suicida ao se decepcionar com o governador e líder de esquerda, Dom Felipe Vieira, única alternativa política ao conservador Dom Porfírio Diaz, ditador fascista, que acaba assumindo o poder apoiado pela figura do capitalista Júlio Fuentes. Apesar de Caetano reconhecer que o que faria mais tarde na música tropicalista estaria muito mais próximo, se fosse possível tal comparação, dos filmes de Godard, o jogo político colocado na tela

por Glauber havia sido o estopim: “Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme **Terra em Transe**, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (VELOSO, 2008, p. 94).

Após tal experiência estética, de choque, Caetano Veloso compôs **Tropicália**, considerada marco inaugural, matriz da vertente musical tropicalista. Assim como a obra glauberiana, “em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil” (FAVARETTO, 2007, p. 63). A canção, do álbum **Caetano Veloso (1968)**, está repleta de imagens também recorrentes no filme: carnaval, monumento político no Planalto Central (Brasília/Eldorado), o **bang-bang** (como duelo final e sacrifício do poeta Paulo Martins). Até mesmo os versos iniciais, “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhos/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz”, arriscando uma comparação, parecem indicar o movimento de câmera da sequência de abertura do filme, em que uma panorâmica da costa brasileira revela, em plano aberto, mar, montanhas repletas de vegetação virgem, para em seguida cortar para o plano próximo do personagem de Dom Felipe Vieira, líder político de esquerda.

A estruturação de tal análise comparativa (abordando aspectos técnicos, estéticos, conceituais) extrapola o âmbito filme/música e estabelece diálogos com a literatura, teatro, artes plásticas. É inevitável a relação com a instalação **Tropicália**, de Hélio Oiticica³. Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na mostra Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967, consistia em ambiente formado por duas tendas,

3 Em 1966, o artista plástico já havia elaborado o conceito de Tropicália, baseado na antropofagia de Oswald de Andrade. “O mito da 'tropicalidade' vai muito além de papagaios e bananeiras, é a consciência de não estar condicionado por estruturas determinadas, portanto, altamente revolucionário em sua totalidade” (OITICICA, 2007, p. 241).

denominadas Penetráveis, com areia, araras e plantas criando um ambiente tropical. Foi inspirado na obra de Oiticica, que Luiz Carlos Barreto – fotógrafo de **Terra em Transe** - sugeriu o nome da música ao próprio Caetano.

No teatro, destaca-se a montagem do texto de Oswald de Andrade, **O Rei da Vela**, pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa. O enredo da peça teatral escrita em 1933, que tem como protagonista o agiota Abelardo I, que humilha seus devedores e bajula um capitalista norte-americano, recebeu tratamento anárquico pelo polêmico diretor, que misturou elementos de teatro de revista, de circo e do teatro convencional, com muita ironia, deboche e pornografia.

Como diálogos literários, sobressai-se ainda a essência antropofágica de Oswald de Andrade, a importância da já citada obra **O Rei da Vela**, como matriz estética; o lançamento do romance fragmentado, epopéia pop de José Agrippino de Paula, **Panamérica**, também em 1967, com destacada influência na obra de Caetano Veloso; a relação que se estabeleceu entre compositores e poetas concretos. O próprio Augusto de Campos apresentaria umas das primeiras percepções do fenômeno Caetano-Gil no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, desencadeador do **boom** tropicalista, em seu *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, ressaltando a queda da barreira formal entre música popular e erudita, e seus reflexos no processo de composição e poesia musical

Pode-se dizer que **Alegria, Alegria** e **Domingo no Parque** representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais,

mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação. (CAMPOS, 1986, p. 152)

Além da canção **Tropicália**, a influência glauberiana, ou do cinema nacional (Cinema Novo) e internacional (Nouvelle Vague) que se fazia na época, pode ser percebida ao longo do já citado álbum **Caetano Veloso** (Philips, 1968), em especial canções como **Alegria, Alegria** (Décio Pignatari, mencionado por Augusto de Campos no seu *Balanço da Bossa*, caracteriza “a letra-câmara-namão” de Caetano, ao modo informal de Godard); **Soy Loco Por Ti, América** (“Um poema ainda existe com palmeiras, com trincheiras,/ canções de guerra/ Quem sabe canções do mar, ai, hasta te comover, ai,/ hasta te comover” lembrando romantismo revolucionário do poeta Paulo); e **Paisagem Útil** (“No alto do céu uma lua/ Oval, vermelha e azul/ No alto do céu do Rio/ Uma lua oval da Eso/ Comove e ilumina o beijo/ Dos pobres tristes felizes/ Corações amantes do nosso Brasil” evidenciando a presença das multinacionais); e do disco-manifesto **Tropicália ou Panis et Circensis** (Philips, 1968), com destaque para composições de caráter político como **Enquanto Seu Lobo Não Vem** e **Mamãe coragem** (no disco, gravado de forma contínua, sem intervalo entre as faixas, uma segue a outra, evidenciando a questão da repressão; na primeira, o verso “debaixo das botas” e o contra-ponto da voz de Gal Costa cantando “nos clarins da banda militar”; na segunda, o som opressor das sirenes no início da música, e versos como “Mamãe, mamãe, não chore/ Não chore nunca mais, não adianta/ Eu tenho um beijo preso na garganta”).

A questão política

Glauber e Caetano (personificando o tropicalismo musical) assumiram posições semelhantes no jogo de poderes estabelecido no

período pós-golpe 64 entre cultura e política no país: gritaram contra a ditadura e questionaram a guerrilha ideológica característica da esquerda dos Centros Populares de Cultura. Pela postura incomum em contexto extremamente polarizado, o movimento musical foi rotulado de alienado e condizente com o imperialismo cultural propagado pelos programas televisivos e o **rock and roll**; enquanto o cineasta baiano, ao lançar **Terra em Transe**, foi acusado, por boa parte dos intelectuais, de um discurso vazio, estilização excessiva.

Roberto Schwarz, em seu ensaio “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”, mostra como a esquerda foi se rearranjando ao longo desses anos (1964-1969), e como sua configuração pré-golpe militar, sob liderança do PC, engendrou, ideologicamente, uma noção de povo que “abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a **intelligentzia**, os magnatas nacionais e o exército” (SCHWARZ, 2007, p. 283), estampada nas cenas do filme de Glauber em que grandes festas são o palco da confraternização das “mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans” (SCHWARZ, 2007, p. 283). Em relação ao tropicalismo, o crítico, mesmo afirmando que o movimento “trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou” (SCHWARZ, 2007, p. 293), aproximando-o em certa medida da direita, reconhece a força questionadora do resultado alegórico de sua imagem.

É essa concepção alegórica da formação histórica brasileira., em contexto do subdesenvolvimento, que Ismail Xavier trabalha no Cinema Novo e Cinema Marginal, em especial no estudo de Glauber Rocha, compreendendo a obra do cineasta além da estrutura fílmica, da estilização excessiva, através da percepção dos dilemas estéticos e políticos do Brasil na década de 60

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do “transe dos místicos”; sua figuração **kitsch** de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais céticas e menos consistentes do que se desejaria; todo este painel exibido numa avalanche que ultrapassava o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecação antiimperialista veemente, **Terra em Transe** condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo. (XAVIER, 2001, pp. 63-64)

Aqui, em certa medida é aplicada a “fórmula provocadora de Paulo Emílio: na economia do cinema brasileiro, o subdesenvolvimento não é uma etapa, é um estado” (XAVIER, 2001, p. 45); importante, porém não exclusiva, forma de se pensar a condição em que se produziu/foi produzido Cinema Novo, e o próprio Tropicalismo.

Alegoria e carnavalização

A alegoria destaca-se nas respectivas produções de Glauber e Caetano, como procedimento de construção a nível textual e imagético. Figura de pensamento, de forma simplificada, como foi constituída pela Retórica antiga (ornamento de discurso), “a alegoria (grego **allós** = **outro**; **agourein** = **falar**) diz **b** para significar **a**”

(HANSEN, 2006, p. 7). No Romantismo (que utiliza o conceito retórico contra si mesmo, utilizando-se do lapso entre a designação figurada b e a significação própria a) passa a ser oposta ao símbolo, ao ser conceituada como uma relação do particular para o universal, enquanto o último, de significação imediata, é o universal no particular. É então compreendida como forma racionalista, artificial, simulacro, procedimento mecânico em contraposição ao orgânico romântico. A partir do caráter de destruição do orgânico, Walter Benjamin, ao ler Baudelaire, demonstrou como o poeta trabalhou a alegoria como “máquina-ferramenta da modernidade, pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica” (HANSEN, 2006, p. 19). É essa herança benjaminiana que Ismail Xavier vai reconhecer na obra de Glauber:

(...) como uma versão moderna de esquemas alegóricos tal como analisados por Walter Benjamin em textos que redefinem as relações entre o mundo moderno e o barroco, ou as relações entre alegoria, representação e temporalidade. A matriz benjaminiana inspirou nova reflexão sobre as vicissitudes da revolução brasileira – essa que o golpe de 1964 travou – e sua representação nas artes. (XAVIER, 2001, p. 31)

Na linha da Retórica (a alegoria aqui opera fundamentalmente por analogia), a paródia, o pastiche adquirem caráter alegórico. Em canções tropicalistas, são recorrentes: a paródia, de ordem representativa, outras vezes mimética, faz falar o texto que cita, se apropria e nega (como em **Mamãe Coragem**, parodiando os versos de Coelho Neto, originalmente “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração”, e na canção “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração dos filhos”); o pastiche (JAMESON, 1985) onde a prática do mimetismo é neutra, sem o

impulso satírico, mais próximo da releitura de Caetano Veloso para **Coração Materno**, de Vicente Celestino. Esses procedimentos provocam, muitas vezes, o efeito cafona, que pode beirar o cômico, relacionando-se, em termos cinematográficos, às chanchadas, e também ao midiático e televisivo, como o programa do Chacrinha.

Diferente da obra de Glauber (o Cinema Novo se afastou ou simplesmente ignorou a televisão, o que não significa que o cineasta tenha uma visão utópica do próprio cinema⁴), onde o procedimento alegórico é sempre claramente crítico, político, adquire um tom mais grave, é “o travo da impotência, o desespero diante da instabilidade política e social, um tipo de agressão ao espectador que se aproximaria mais do teatro de José Celso Martinez Corrêa do que do tropicalismo musical” (BENTES, 2007, p. 101)⁵. Há pontos de aproximação e distanciamento na construção alegórica da canção, que acontece pela palavra, a imagem pela palavra; e do filme, onde a imagem alegórica se dá pela própria imagem⁶.

4 Segundo o cineasta baiano, em depoimento encontrado no endereço eletrônico **Tempo Glauber**, “o cinema é a linguagem do capitalismo, isto é, do século XX. Cinema, jornalismo, televisão. O cinema, porque foi realizado até bem pouco tempo por homens com formação no século passado e formou e deformou o público e a crítica. E a maioria dos intelectuais. E, o que é mais grave, a maioria dos cineastas. O cinema é um instrumento de coração do capitalismo. Ou do policialismo”

5 Por isso é importante a contraposição entre a obra analisada (**Terra em Transe**) e o filme marco do cinema marginal, **O Bandido da Luz Vermelha** (1968), do diretor Rogério Sganzerla, constantemente classificado como tropicalista, na sua reincorporação e reinvenção da chanchada, gênero desprezado pelos cinemanovistas; como categorias como alegoria (nos cineastas marginais muito mais próxima da parábola) e carnavalização são trabalhadas de formas diversas nos respectivos discursos filmicos. O filme de Sganzerla, muitas vezes, pelo deboche, descola mais facilmente do contexto político-nacional e aproxima-se do dado **pop** reconhecido em Caetano, por exemplo.

6 Como se o **punctum** de Barthes, “o elemento que salta da cena, como uma seta” e nos atinge, trespassa, marca e mortifica como uma ferida (BARTHES, 2010, p. 35), estivesse, no filme, no **frame**, prontamente

A carnavalização, outra categoria importante, também faz dialogar Glauber e Caetano. A herança bakhtiniana mistura-se ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, “como ritual e processo, solvente capaz de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmos, transgressão e ordem, entre outras” (BENTES, 2007, p. 106). É a sequência do comício do líder populista, Felipe Vieira, em **Terra em Transe**: militantes com cartazes dançam em torno dele, como porta-bandeiras, figuras desfilam e sambam diante da câmera, em uma configuração de personagens típica de escola de samba – um padre, um senador, repórteres, fotógrafos, o povo, o poeta Paulo Martins, a militante Sara. Surge então outra questão cara ao tropicalismo, a percepção e introdução do corpo como parte integrante da obra, como discurso (formador e formatado por ele). É o caráter performático dos **Parangolés** de Hélio Oiticica, libertando a arte – e o próprio corpo – de suas amarras formais, despertando seu potencial dionisíaco⁷. Porém, diferente das apresentações, os **happenings** do tropicalismo musical

(...) Glauber dá um sentido negativo à

evidente, logo reconhecido por nós (apesar de Barthes afirmar que o **punctum** - por ser um suplemento, o que se acrescenta a imagem e que entretanto já está lá - no cinema, por sua velocidade, a imagem em movimento, é difícil reconhecer porque fechamos os olhos e, ao abrímos novamente, a imagem já não é a mesma, consideramos aqui o **frame** como a fotografia). Enquanto na música, primeiramente formamos a imagem mental através da palavra, do som; concretizamos a imagem que a princípio não existe para, só assim, identificarmos o **punctum**. É um processo duplo, de etapas.

7 Existe ainda a questão do transe, do corpo em transe - “instabilidade das consciências” - que em Glauber está ligado ao transe místico, religioso (os tambores do candomblé); e no tropicalismo passa pela experimentação do próprio corpo e experiências com drogas, principalmente na geração pós-tropicalista caracterizada como contracultural.

liberação. As cenas de danças e bacanais da elite frequentada por Paulo Martins são signos de uma decadência irreversível, ligada, no filme, ao personagem Júlio Fuentes.

Ao contrário da sexualidade e do corpo nas orgias dionisíacas e liberadoras do teatro de José Celso, ou nas performances lúdicas e políticas dos corpos em ação nos shows de rock, do iê-iê-iê e dos tropicalistas, o corpo no cinema de Glauber é martirizado, massacrado, num gozo trágico, corpo em pânico, sexualidade que beira o desastre. É preciso lembrar que, para além do discurso de liberação sexual e de consciência corporal dos anos 60 e 70, todo o período da ditadura militar no Brasil e na América Latina foi um teatro lúgubre de corpos torturados e destruídos. (BENTES, 2007, pp. 102-104)⁸

Ainda, em Glauber é o corpo configurado por quem está por trás, olha através de uma lente. Em Caetano, é o corpo olhado pela, a frente da câmera, o corpo midiático, visto pelo prisma do dado **pop**, engendrado na e para a televisão, como palco da formação e ascensão da figura do “superastro” que, segundo Silviano Santiago

(...) vive em toda sua plenitude e contradição comunitária os 365 dias do carnaval e da máscara alheia (...) Ser a fantasia de Carmem Miranda todos os dias e todos os minutos, em todas as ruas e em todos os palcos. Ser 365 dias a festa e o sagrado, interromper de súbito o cotidiano, descerrar suas mandíbulas de monstro, criando um clima perpétuo de fantasia e de mistério religioso. (SANTIAGO, 2000, p. 148)

8 Caberia aqui a afirmação de Bataille, “Es el goce que da suplicio” (BATAILLE, 1973, p. 63).

“Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval” diria Oswald no seu “Manifesto Antropófago”, uma das matrizes ideológicas e estéticas dos tropicalistas e do próprio Glauber Rocha.

Na visão inovadora do intelectual modernista, a índole canibal permitiria, na esfera cultural, a assimilação crítica das ideias e modelos europeus. Antropofagia seria, pois, a capacidade de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX. Assim fez Glauber Rocha com seu cinema que digeriu **Nouvelle Vague** e neorealismo-italiano, assim fez Caetano Veloso com sua música que digeriu Beatles.

O projeto busca compreender como esses aspectos interagem, dialogam nas obras desses dois artistas essencialmente, desembocando no Tropicalismo, ou nos vários tropicalismos, interligando-os como formadores dessa “geleia geral” (expressão cunhada por Décio Pignatari) que é a cultura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus Ediciones, 1973.

BENTES, Ivana. *Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CHAMIE, Mário. *O Trópico Entrópico de Tropicália*. In:

- BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Editora da Unicamp, 2006.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.12, p. 16-26, jun./1985.
- OITICICA, Hêlio. *Tropicália*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Tropicália: a nova imagem*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROCHA, Glauber. Terra em Transe – comentário. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_terra.html>. Acesso em: 13 de ago. 2011.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política no Brasil (1964-1969)*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

RIO DE JANEIRO E PARIS: IMAGENS CINEMATOGRAFICAS DA PERIFERIA¹

Resumo

Este projeto busca investigar a representação cinematográfica da crescente dificuldade de convívio na cidade contemporânea. A urbe sofre uma vertiginosa transformação, que expõe as diferenças econômicas, sociais, culturais cada vez mais acentuadas, tornando o seu equacionamento um grande desafio. Na interpretação desse processo, destacam-se as manifestações artísticas, especialmente dentro dos campos da literatura e do cinema. Buscando apoio na flexibilidade dos limites entre essas diferentes linguagens, a pesquisa procura estabelecer e confirmar a hipótese da utilização da expressão artística como um dos mais importantes instrumentos para interpretar o espaço urbano e as relações que ele estabelece com seus habitantes. Serão investigadas algumas obras cinematográficas que abordam os conflitos sociais oriundos da periferia do Rio de Janeiro e da periferia de Paris. Como objeto, tomar-se-á por base duas produções cinematográficas nacionais: *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, 2002, e *Tropa de Elite* de José Padilha, 2007, no Brasil e *La Haine* (O Ódio) de Mathieu Kassovitz, 1995 e *Entre les Murs* (Entre os Muros da Escola) de Laurent Cantet, 2007 na França, que permitirão investigar a transição da cidade contemporânea, que ameaça eclipsar-se diante da crescente intolerância humana e social.

Palavras-chave: cidade, cinema, conflitos urbanos, periferia.

Sommaire

Ce projet vise faire des recherches sur la représentation cinématographique de la difficulté croissante de vivre dans la ville contemporaine. Les zones urbaines souffrent d'une transformation vertigineuse, ce qui expose les différences économiques, sociales, culturelles de plus en plus prononcés, rendant votre relever un grand défi. Dans l'interprétation de ce processus, il

¹ ZIMERMANN, Giovana Aparecida. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Santa Catarina. *Rio De Janeiro e Paris: imagens cinematográficas da periferia*. Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas.

y a les manifestations artistiques, en particulier dans les domaines de la littérature et du cinéma. Recherche de soutien pour la flexibilité des frontières entre ces différents langages, la recherche vise établir et confirmer l'hypothèse de l'utilisation de l'expression artistique comme l'un des outils les plus importants pour interpréter l'espace urbain et les relations qu'il établit avec ses habitants. Il seront recherchés quelques films qui abordent les conflits sociaux de la périphérie du Rio de Janeiro et dans la banlieue de Paris. Comme objet, il deviendra pou base deux productions cinématographiques nationales: *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles en 2002, et *Tropa de Elite* de José Padilha, 2007, au Brésil et *La Haine* de Mathieu Kassovitz en 1995 et entre les Murs de Laurent Cantet en 2007 en France, qui permettront faire des recherches la transition de la ville contemporaine, qui menace d'éclipser le visage de l'intolérance humaine et sociale croissante.

Mots-clés: ville, le cinéma, les conflits urbains, périphérie.

As aglomerações humanas mudam o perfil da cidade programada. As periferias das grandes cidades enfrentam a desigualdade, a ilegalidade e a violência. Há uma distância entre a ordem legal e a cidade real, que passa pela segregação espacial e o aumento da pobreza. O Estado desenvolve estratégias para ocultar a realidade, e a sociedade prefere manter-se alienada quanto à dimensão dos excluídos. A cidade real é mantida sob contenção para que a cidade programada, maquiada, pareça funcionar, mesmo assim a cidade real se derrama, transpõe os limites estabelecidos pelo poder público na forma de ocupações “ilegais”, que, por sua vez, ficam à margem, sem infraestrutura, saneamento e segurança, favorecendo a violência urbana. É inevitável que os pactos anteriormente definidos para o convívio urbano tenham que ser refeitos e esse processo de refazê-los é árduo, já que as diferenças apontam, geralmente, para a busca do próprio espaço – físico, social e psicológico.

Assim, este trabalho tem como foco a investigar a representação cinematográfica na prospecção de possibilidades, diante das impossibilidades salientadas no convívio da cidade contemporânea. Em diversos meios de comunicação, podemos

encontrar as manifestações claras de como a sociedade está construindo a intolerância na cidade, a partir do medo urbano do outro. Inevitavelmente, sintomas desse fenômeno aparecem em um dos meios mais sensíveis, a detectar e interpretar as transformações na vida humana: a arte. Quando fala de romance urbano, Pechman lembra que antes de tudo foi necessário ‘inventar o urbano’, ainda que a cidade já existisse. “Pode parecer contraditório referir-se à cidade sem o seu componente urbano, mas é mesmo assim: o urbano não é ‘natural’ da cidade, o urbano é invenção social na cidade” (PECHMAN, 2002, p. 204). E acrescenta:

Se a crônica apalpa a cidade tentando reconhecê-la, o romance urbano, além de submeter a cidade (como objeto) ao seu olhar, tematiza o sujeito desse olhar elaborador das imagens da cidade. Sendo assim, o romance urbano reconhece a cidade como o palco para a virtualidade de expressão do sujeito. A cidade aparece, ao mesmo tempo, como fato social e paisagem humana. O que é dramatizado nela é uma estrutura de sentimentos muito complexa. (PECHMAN, 2002, p. 206)

A cidade, desde seus primórdios, possui a inexorável ligação entre o seu espaço físico, as relações entre seus habitantes e a forma de manutenção e controle dessas relações. As evidências da divisão social já apareciam nos registros literários e pictóricos da Modernidade. Entre outros autores, Alan Poe e Baudelaire apresentaram a revolução industrial em Londres e as reformas urbanas de Eugene Haussmann em Paris.

No urbanismo, a grande transformação de Paris. Foram demolidas pequenas casas de comércio e moradias da cidade, também as antigas ruas, e as famosas galerias de madeira, eternizadas na poesia de Baudelaire. O objetivo era uma capital ordenada sobre a geometria de grandes avenidas e bulevares, uma

nova disposição que também iria colaborar com o fim dos levantes populares, as barricadas². Em *Passagens*, Benjamin fala sobre as estratégias para o aclaramento perspectivista da cidade. Segundo o autor, em um memorando do Barão Haussmann, no qual exige o prolongamento do Boulevard de Strassbourg até o Châtelet, ele determina que se deveria “rasgar uma avenida através deste bairro onde costumava haver baderna” (BENJAMIN, 2006) calculando que o alargamento das ruas facilitaria o trabalho da polícia e ainda inibiria a ação do povo, que, como forma de protestos, fazia enormes barricadas pelas ruas de Paris. “Construir barricadas com blocos de madeira já não é mais possível. Para entender o que isso significa basta lembrar que foram erguidas, em 1830, 6.000 barricadas” (BENJAMIN, 2006, p. 162). Paris foi transformada em um espaço burguês e a população em geral ficou excluída dessa parte da revitalização da cidade, cabendo a elas a periferia. “A reconstrução da cidade... Obrigando o operário a morar em bairros de periferia havia rompido o laço de vizinhança que o ligava ao burguês” (BENJAMIN, 2006, p. 164).

No início do Séc. XX, no Rio de Janeiro também houve uma intervenção em grande escala sobre o meio natural. Segundo Marly Motta (1992), um exemplo foi a demolição do Morro do Castelo, realizada ao longo das décadas de 1920 e 1930, motivada por um acalorado projeto de modernidade, promovido por políticos e intelectuais brasileiros.

Nas artes plásticas, o realismo de Gustave Courbet exemplifica a direção autônoma tomada pelo artista, representando o povo no cotidiano da cidade. As três telas do pintor, expostas no Salão de 1850, *Enterro em Ornans*, *Os Camponeses em Flagey* e *Os Quebradores de Pedras*, marcam o compromisso de Courbet com o

² Para compreender o que é isso o autor esclarece que em 1830, haviam sido erguidas 6.000 barricadas. (Gutzkow, *Briefe aus Paris*, I, pp. 60 – 61 apud BENJAMIM, 2006).

programa realista, pensado como forma de superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos. A realidade miserável dos trabalhadores foi registrada em gravuras de Gustav Doré, ou entre os temas de Honoré Daumier. Lá estavam os artistas em desgraça e as crianças na miséria. O século XX marcou uma geração que presenciou a crise dos valores estéticos. Chega a Primeira Guerra Mundial. A violência, a revolta, a revolução, a miséria humana fazem das cidades um grande terreno baldio e colocam em cheque os antigos valores. O artista retira as obras dos museus e leva para espaços dessacralizados – praças, fábricas, sindicatos, pois a ideia de intervir no espaço público era, sobretudo, intervir com o público. A arte híbrida caminhava para preocupações sociais, culturais e políticas.

O cinema, criado no auge da metrópole moderna, por ser uma arte de reprodução e de massa, necessitava tanto do aparato industrial quanto do adensamento das cidades. Desde seu surgimento, fins do século XIX, era uma forma de entretenimento essencialmente urbana e deve muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade. Benjamin observou que a reprodutibilidade técnica da obra de arte alterava a relação das massas com a arte. “Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin” (BENJAMIN, 1992, p. 100). O autor referia-se ao comportamento do observador que experimentava uma ligação íntima e imediata com a vivência e o prazer do espetáculo cinematográfico. A maneira como as cidades são retratadas nos filmes lhes dá significados que podem contribuir, intencionalmente ou não, para a difusão de um conjunto de crenças e valores, muitas vezes ligados às estruturas: cultural, política e econômica. O questionamento e a possível desagregação dos valores, que se haviam originado da modernidade, tematizados pelos movimentos artísticos da vanguarda, ainda não tinham alcançado o cinema, que criava a ilusão de estar restituindo o *real*. No entanto ele reservava um potencial de crítica social, vislumbrado

por Benjamin n'*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. “Não contestamos que o filme atual, em casos particulares, possa promover, além disso, uma crítica revolucionária das relações sociais, ou mesmo das de propriedade” (BENJAMIN, 1992, p. 96).

Nas últimas décadas, os estudos que associam “cultura” e “meio urbano” ganharam novamente centralidade. São diversas obras que tocam em um ponto crucial para o estudo da cidade contemporânea, vindas da literatura, das artes plásticas e do cinema. Tratam dos perigos existenciais, em especial das dificuldades de conviver com o *outro*, de conseguir dividir o mesmo espaço, tendo em vista os interesses divergentes e conflitantes. É preciso, portanto, tratar os discursos e as representações sobre a cidade como construções simbólicas, plenas de valores sociais, e não apenas com efeito pedagógico do “medo do outro”.

Sabemos, por meio de Hannah Arendt (1994, p. 16), que o processo, pelo qual se misturam os citados fatores inesperados e imprevisíveis às iniciativas de cada um dos participantes dos diversos eventos cotidianos, torna impossível qualquer tentativa de previsão de futuro. Partindo desse raciocínio, e considerando ser o espaço urbano o lugar que propicia, com maior ênfase, a ocorrência de eventos diversos, ele torna-se o lugar da imprevisibilidade por excelência. Somando-se o viés do imprevisível ao esgarçamento das relações políticas na cidade é que vamos encontrar a relevância da questão aqui levantada: no momento em que a sociedade perde a capacidade de construir a identidade de seus cidadãos através do pleno exercício da cidadania, ou seja, através do sentimento de pertencer a um conjunto, tornam-se imprevisíveis as relações humanas na cidade. Nesse sentido, pode-se afirmar que as reações, perpassadas pelo viés da hostilidade, seriam decorrentes das dificuldades de renovação do que aqui é denominado de “pacto urbano”, ou seja, os acordos que permitem à cidade seguir sua rotina. A dificuldade crescente para que aconteçam as renovações desse pacto decorre do fato de que novas modalidades de convívio se

impõem à cidade, colocando em questão as formas tradicionais, construídas historicamente, de se gerir a urbanidade, ou seja, os comportamentos adequados para dividir o espaço público com o outro.

Os grupos urbanos mostram-se, muitas vezes, impermeáveis ao sentido de urbanidade fundamental para a convivência na cidade, apresentando comportamentos que rompem com qualquer consenso, mesmo que transitório, fazendo da cidade não mais um lugar de conquista da liberdade e negociação entre as diferenças, mas um ringue de disputas por necessidades. Ora, se não possuem mais o senso de urbanidade, esses grupos tornam-se incapazes de absorver o sentido do “comum”, o conceito de cidadania. Consequentemente, mostram-se também incapazes de serem produtores de qualquer representação que tematize a cidade como lugar do encontro, da produção de relações, do fluxo dos desejos, das trocas afetivas e mesmo da compaixão, da amizade e da hospitalidade. Constata-se, com isso, um abandono da ideia de cidade e a concomitante desconstrução da noção de social e de sociedade e, conseqüentemente, da noção de política e mundo comum, com desdobramentos na própria concepção de cidadania. O próprio processo de formação do sujeito é colocado em xeque nessa perversa dinâmica. E as perdas ocorrem para as diversas parcelas da população que, privadas do convívio com o *outro*, têm também comprometida e empobrecida a sua elaboração identitária. Se “o sujeito se constitui no mundo compartilhado com outros indivíduos” (ORTEGA, p. 28), as restrições a tal compartilhamento esvaziam e esgarçam essa constituição das identidades. Somando-se a isso o poder acachapante da chamada “sociedade de massa”, temos uma cidade esvaziada de sua substância e cada vez mais depauperada de seu poder de construir relações.

Como estão sendo feitos os novos acordos que possibilitam à vida urbana continuar seu rumo? Quais são os principais pontos de aspereza, onde não há acordo possível, e as desigualdades explodem,

assumindo as formas da violência, geradora do que Stanley Cohen denomina como “pânico moral”³? O perigo é que o debate público sobre a violência e a criminalidade gerou uma “perigosa divisão”, que põe em risco a frágil democracia brasileira, conforme alerta Zaluar.

De um lado estão os libertários que, a partir da afirmação de que a sociedade é que é criminosa - na medida em que, por ser desigual e iníqua, sustenta uma ordem que contém, controla e limita desejos e paixões individuais -, acabam por atacar qualquer ordem social, especialmente quando parte do Estado. Viva a desordem, eis o seu lema. No outro extremo estão os que em virtude do medo e da indignação ante os horrores praticados pelos insubordinados bandidos de hoje, pensam que a ordem deve ser mantida a qualquer preço, sem considerar as perdas da liberdade individual. Viva a ordem, entregue-se tudo a Leviatã: eis o seu atual desejo. A manutenção do atual dilema pode nos levar ou ao caos e à extensão do estado de guerra a todos, ou então ao recrudescimento da ordem autoritária (ZALUAR, 2004, p. 23).

No momento em que a sociedade perde a capacidade de construir a identidade de seus cidadãos mediante a cidadania, ou seja, pelo sentimento de pertencer a um conjunto, perde também a liderança. Partindo desse raciocínio, a cidade pode ser considerada o lugar onde tudo pode acontecer. E é exatamente essa divisão,

³ A cidade é vítima de um fenômeno, denominado por Stan Cohen como “pânico moral” e citado no estudo de Stuart Hall et al em sua pesquisa sobre os mugging na Inglaterra. Segundo Cohen, as sociedades produzem “pânico moral” quando, a partir de um determinado acontecimento, uma pessoa ou um grupo de pessoas emerge e define que interesses e valores as ameaçam. As repercussões, dependendo do caso, podem gerar mudanças sociais importantes tanto no campo legal quanto policial (HALL, 1978. pp. 16-17).

sobretudo entre as classes, que torna a imprevisibilidade da cidade um fator de risco às relações humanas. Se já não há mais unidade entre os habitantes de um mesmo espaço, sob o conceito de cidadãos, deixa de existir a possibilidade de um convívio civilizado na urbe. Assim, quando o *outro* é o desconhecido, que se mostra apenas em uma imagem midiática estereotipada, mediante rótulos, já não se vê mais o indivíduo como semelhante, perde-se a motivação para reagir a ele com afeto. A estruturação das relações passa a ser mantida por uma frieza e distanciamento, privilegiando as relações entre classes homogêneas e não mais a vida urbana como um todo, ou seja, está decretada a *caducidade* da esfera pública.

Para Benjamin, foi preciso meio século para que as mudanças ocorridas nos modos de produção e nas condições econômicas refletissem sobre os outros setores como da cultura. Ele estabeleceu um prognóstico sobre o ocorrido no passado, esclarecendo que não se tratam de teses sobre a arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classe, e sim, a tese sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas.

O objetivo da investigação na história reside no exercício de pensar o momento contemporâneo. Em *Magia e Técnica Arte e Política*, Benjamin lembra-nos que a controvérsia travada no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções parece-nos hoje irrelevante e confusa. O autor não reduz o alcance da controvérsia, mas elucida dificuldade de percepção da mudança que a arte estava sofrendo. “Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém, a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância” (BENJAMIN, 1969, p. 176).

Considerando a reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin, entendemos que a arte passa continuamente por transições das novas tecnologias, é preciso considerar que estamos sujeitos aos

limites entre vida real e vida virtual, e que isso repercute em muitas atividades em que o homem se envolve, pois a era digital nos permite pensar nas relações entre o público e a arte reafirmando a nossa condição de sistema, de rede. A pesquisa investigará o cinema como um importante instrumento de crítica das relações sociais, em virtude do audiovisual ser a linguagem de alcance pela sua reprodutibilidade. Os filmes que serão aqui pesquisados apresentam realidades contemporâneas, em continentes distintos e com distintas características antropológicas e sociais, porém o que fica evidente é a falta do sentido de pertencimento dos protagonistas.

Além das obras escolhidas serão consideradas outras produções cinematográficas que tocam em um ponto crucial para o estudo da cidade contemporânea, que é a perda da capacidade de abrigar as diferenças. No Brasil entre outras: *O Invasor*, de Beto Brant; *Seja o que Deus Quiser*, de Murilo Salles; *Carandiru*, de Hector Babenco; *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento; e *Ônibus 174*, de José Padilha. Na França: *Código desconhecido*, de Michael Haneke; *35 doses de rum [35 shots of rum]*, de Claire Denis, *L'Esquive*, de Abdelattif Kechiche, entre outros.

Os referenciais que poderão ser utilizados e constam em bibliografia se constituem de um plano teórico diverso sem privilegiar uma narrativa-mestra, que oriente definitivamente o objeto. Ao contrário, fazendo uso plural de teorias, conforme sugere Robert Stam (2003), quando problematiza o cinema como objeto de estudo com possibilidades estéticas antropológicas, psicológicas e sociais.

Inicialmente este trabalho se desdobra em dois campos distintos: arte e sociedade. Os filmes serão investigados pelo viés social e urbanístico, pois o planejamento urbano será considerado como uma importante medida, historicamente utilizada pelas elites burguesas de ambas as localidades. Nesse caso, as referências serão o plano de Georges-Eugène Haussmann (BENJAMIN, 2006), na Paris

do final do Séc. XIX e o plano de Pereira Passos (ABREU, 1988), no Rio de Janeiro do início do Séc. XX.

Os filmes, mesmo em um contexto contemporâneo, serão relacionados com a história urbana do Rio de Janeiro e de Paris. O objeto de estudo da tese, ou seja, as produções cinematográficas estarão relacionadas às questões específicas dos modelos urbanos, como estudo e como meio utilizado para as representações. É importante observar que tal dualidade se apresentou, inicialmente, como um dos principais problemas da pesquisa, e podem ser equacionados na medida em que os conceitos articulem os dois eixos que foram devidamente identificados na apresentação do projeto - os conflitos urbanos e sua representação.

A hipótese se origina a partir de então: “o cinema como crítica das relações sociais” – de onde se estrutura conceitualmente o estudo, tendo sua formulação apontada para a necessidade de uma abordagem através da análise urbana, como instrumento para a investigação do objeto cinematográfico.

Estabelecendo um diálogo entre as obras de referência e os distintos conceitos anteriormente apontados, serão analisados os sintomas desse processo crescente, com o intuito de trazer à discussão dois continentes com suas diferentes implicações, porém apresentando características semelhantes no comportamento de seus cidadãos: a violência, o egoísmo, a banalização das relações pessoais, o esvaziamento e a “despolitização” da esfera pública, como novas modalidades de sociabilidade e como novo padrão de urbanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO-Zahar, 1988.
- ARENDRT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

- BÉGADEAU, François. *Entre os Muros da Escola*. São Paulo: Martins, 2009.
- BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Magia e Técnica Arte e Política*. 1969.
- DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- HALL, S. et al. *Policing the crises*. New York: HM, 1978.
- LOPES, Luís Carlos. *Filmes, política e violência dos EUA*. La Insignia, Madri, 20 de novembro de 2005.
- MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 Anos: A Questão Nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, 1992.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *Eros furioso na cidade*. In: IX Seminário de história da cidade e do urbanismo, 2., 2006, São Paulo. Anais... São Paulo: SHCU, 2006. CD Rom, ST3.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- _____. *A Literatura Através do Cinema - Realismo, Magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ZALUAR, A. *Crime e castigo vistos por uma antropóloga*. In: _____. (Org.). *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ZIMERMANN, Giovana A. *Arte Pública em Florianópolis: a praça XV como Lugar Praticado*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e História da Cidade) PGAU - Cidade. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, 2009.