

---

# Ensino da literatura, poéticas e teorias

volume 2





**Ensino da literatura,  
poéticas e teorias:  
volume 2**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta — UFRGS

### **Conselho Deliberativo**

#### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Ensino da literatura,  
poéticas e teorias:  
volume 2**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:

Adauto Locatelli Taufer,  
Ana Crelia Dias e Rosana Zanelatto.

Copyright © 2021 dos capítulos:  
suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU  
João Cezar de Castro Rocha — UERJ  
Maria Elizabeth Mello — UFF  
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA  
Rachel Esteves de Lima — UFBA  
Regina Zilberman — UFRGS  
Rogério da Silva Lima — UNB  
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB  
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM  
Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Projeto gráfico & capa**

Mário Vinícius

**Diagramação**

Larissa Rezende

**Equipe de revisão**

Bruna Santiago dos Reis  
Gong Li  
Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch  
Mariana Alice de Souza Miranda

**Como citar este livro (ABNT)**

TAUFER, Adauto Locatelli;  
DIAS, Ana Crelia; ZANELATTO, Rosana  
(org.). *Ensino da literatura, poéticas e  
teorias: volume 2*. Porto Alegre:  
Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

E56	Ensino da literatura, poéticas e teorias, vol 2 [recurso eletrônico] / organizado por Adauto Locatelli Taufer, Ana Crelia Dias, Rosana Zanelatto. - Porto Alegre: Class, 2021. 580 p.; PDF; 3,5 MB. Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-82-8 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Taufer, Adauto Locatelli. II. Dias, Ana Crelia. III. Zanelatto, Rosana. IV. Título.
2021-3512	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

- 7 **Apresentação: Literatura para (re)existência**  
Adauro Locatelli Tauffer  
Ana Crelia Dias  
Rosana Zanelatto
- 11 **Ana Cristina César: na contramão**  
Camila Nakamura Vieira
- 25 **Liberdade e transgressão na poesia de Nascimento Morais Filho**  
Natércia Moraes Garrido
- 39 **Luiz Bacellar e o mundo poético contido nos frutos**  
Fadul Moura
- 58 **Não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes: a escrita de Cacaso em jornais**  
Maria Fernanda dos Santos
- 80 **O corpo e a palavra em *Cantares*, de Hilda Hilst**  
Karen Mayuri Okuda
- 95 **O uso das imagens poéticas como principal elemento transgressor no surrealismo português**  
Clelio Toffoli Júnior
- 111 **A mulher/voz que emudece o mito**  
Hilda dos Santos Silva
- 123 **Entre a linguagem e o sujeito de Arnaldo Antunes – isto (o poema), isto (o desabafo), isto (o real): uma metalinguagem que se expande**  
Glauber Mizumoto Pimentel
- 136 **É para você que escrevo ou a poesia dialógica de Ana Martins Marques**  
Daniel Aparecido Veneri
- 149 **Modos de habitar, modos de reabitar: Ana Martins Marques e os jardins que medram entre as tradições de poesia portuguesa e argentina**  
Natália Barcelos Natalino
- 167 **Nas ruínas da representação – éfrase e metaficção em Clarice Lispector**  
Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro
- 181 **Palavra gravada: fixação da performance, expansão do texto poético**  
Ênio Bernardes de Andrade
- 197 **Poesia e vocoperformance: do poema à canção – Joaquim Cardozo e João Cabral**  
Leonardo Davino de Oliveira
- 213 **Poesia, voz e corpo: o *poetry slam* no Brasil**  
Fabiana Oliveira de Souza
- 227 **Quando a experiência falta: transcendência à linguagem, a hermenêutica do sujeito e simulacro. Ou seria fotocópia? Breve ensaio sobre *Clínica de artista I*, de Roberto Corrêa dos Santos**  
Rodrigo Ségges Ferreira Barros
- 244 **Anacronismos, poética da emulação e *roman à clef* no romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães**  
José Victor Neto
- 264 **“Elementar, meu caro Adso”: Umberto Eco leitor de Arthur Conan Doyle**  
Lilian Monteiro de Castro
- 279 **O lugar do paratexto na ficção: a potência das falsas atribuições no contexto de Reinaldo Santos Neves**  
Eduardo C. Madeira
- 301 ***Roman à clef* e anacronismo deliberado em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto**  
Daniela Corrêa Siqueira
- 317 **A (des)escrita de Leila Danziger**  
Thiago Grisolia Fernandes

- 331 **Água viva: a palavra como medida do silêncio**  
Flávia Lins e Silva
- 345 **A língua como linha: ruído e imagem na poética de Ana Hatherly**  
Clarissa Xavier Pereira
- 359 **A palavra única: exercícios de contenção na arte contemporânea**  
Paula Luersen
- 373 **As paredes e as partidas: a marca indelével da casa na prosa de Natalia Ginzburg**  
Iara Machado Pinheiro
- 389 **A relação entre sujeito e espaço na poesia de Manoel de Barros**  
Alan Diogo Capelari
- 406 **Dos modos de sentir-se estranha: uma leitura de *Mar azul*, de Paloma Vidal**  
Naiara Speretta Ghessi
- 419 **Espaço, memória e ancestralidade no romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo**  
Mônica Maria dos Santos  
Bruno Rege Lopes
- 436 **Gabriele D'Annunzio e a *Paisagem da Feiura***  
Julia Ferreira Lobão Diniz
- 456 ***Madame Bovary* e a construção espacial da narrativa realista**  
Renato Barros de Castro
- 471 **O Brasil como arquipélago: proposta de um atlas para a ficção de José de Alencar**  
Romulo Valle Salvino
- 495 **O desenraizamento em *A bagaceira* e *As vinhas da ira***  
Luccas César Bach
- 511 **O espaço na literatura utópica**  
Almir Gomes de Jesus
- 532 **O parque Buttes-Chaumont em *Le paysan de Paris*, (1926), de Louis Aragon: do real à poesia no real**  
Nara Helena N. Machado  
Robert Ponge
- 546 **Três épicos, um espaço: América Latina em perspectiva na poesia**  
Éverton de Jesus Santos
- 562 **Um espaço em trânsito: as dinâmicas do deslocamento em *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito**  
Manoelle Gabrielle Guerra
- 579 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



---

**Apresentação:**  
**Literatura para (re)existência**

Adauto Locatelli Taufer (UFRGS)  
Ana Crelia Dias (UFRJ)  
Rosana Zanelatto (UFMS)

*A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.*

TZVETAN TODOROV, 2009.

Essa epígrafe de Todorov se converte numa espécie de prece para nós – leitores, pesquisadores e professores de Literatura – que sabemos o quanto a literatura pode. “A literatura pode muito”. Pelas veredas do dueto escrita-leitura nos salvamos diariamente. A literatura nos salva de angústias, de decepções, de dores, de males, de momentos de crise e de desespero; enfim, é por meio, também, da literatura que, muitas vezes, nos salvamos até de nós mesmos.

A literatura nos salva tanto que, devido à paixão que por ela temos, a escolhemos como meio de viver e de sobreviver, pois o alimento que nos mantém vivos e a habitação que nos abriga são assegurados pelo trabalho que a literatura, cotidianamente, nos proporciona. Simbolicamente, por meio do dueto escrita-leitura, alimentamos o intelecto para garantirmos que nossos corpos estejam sempre nutridos. De fato, como “a literatura pode muito”, ela nos salva!

Utopicamente, desejamos que todos alimentem seus espíritos da mesma maneira que nós, os amantes da leitura e da escrita, fazemos há séculos. E se nossa utopia se cumprisse, possivelmente, viveríamos em uma sociedade menos contaminada pelo nefasto vírus ideológico que, de todas as formas possíveis, tenta se alojar sobre o conhecimento, desacreditando-o e, ilusoriamente, destruindo-o. Ilusoriamente porque todos os amantes da literatura lutam contra esse mal com o melhor antídoto que possuem: escrita e leitura,

LITERATURA! Lutamos e resistimos com as melhores armas que temos: pensamentos, palavras, texto, livros impressos ou digitais. Parafraseando Paulo Freire, principalmente nos últimos anos, num país como o Brasil, manter a esperança viva por meio da literatura é, sim, um ato revolucionário! Nossa revolução, hoje, se insurge contra quem promove metaforicamente a “queima” de livros e do conhecimento, contra quem despreza, desprestigia e boicota a educação.

A queima que defendemos é a da inquietude e a da inconformidade cuja chama nunca se apaga diante do fogo amainado. A lenha que abastece nosso fogo de chão é o questionamento, a contestação, a luta incessante por uma sociedade menos desigual, mais diversa, mais plural. A chama que internamente nos queima, nos move e nos inquieta é alegórica porque fomos, analogamente, tocados pela mesma compaixão de Prometeu, quando esse titã da mitologia grega furtou do Olimpo o fogo sagrado dos deuses e o deu de presente à humanidade, conferindo a ela o poder do conhecimento. Nossa deusa grega é a Literatura, e o dom que ela nos concedeu foi o amor incessante pela leitura e pela escrita. Afinal, lemos os escritos de outrem e, também, escrevemos para nós mesmos e para os outros porque, como um verdadeiro ato de fé, cremos na propagação do conhecimento e, também, no diálogo construtivo e respeitoso que as narrativas e a poesia são capazes de edificar. E assim estamos em permanente construção do nosso ato de ler, uma vez que “a história da leitura é a história de cada um dos leitores” (MANGUEL, 1997, p. 36).<sup>1</sup>

A Literatura (Prometeu) nos transformou e continua nos transformando, pois, para nós, ela “corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade”. (CANDIDO, 1995, p. 256).<sup>2</sup>

Esse pequeno preâmbulo, além de simbolizar nosso respeito e nosso amor pela literatura, igualmente justifica a organização deste e-book do XVII Congresso Internacional da Associação Brasileira

1. MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
2. CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-263.

de Literatura Comparada 2020<sup>3</sup>, promovido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), sediado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre (RS). Se nos armamos de livros para lutar, apresentamos, aqui, este e-book, uma importante arma construída a muitas mãos, mas com o mesmo propósito: a reiteração da importância, da função e do lugar dos estudos literários dentro e fora da Universidade.

Neste eixo intitulado *Ensino da Literatura, Poéticas e Teorias* (Volume 2), estão reunidos textos resultantes de discussões oriundas do evento. As contribuições registradas a seguir abarcam diferentes teorias e reflexões relacionadas: (a) à poesia como liberdade e como transgressão; (b) à poesia e performance; (c) à poética da emulação e anacronismos; (d) às poéticas da contenção; e (e) ao espaço na literatura. São textos escritos por colegas que, como nós, acreditam nesse poder da palavra literária e na sua força de, transformando as pessoas, tornar nosso mundo melhor para todos.

Em tempos de tanta obscuridade e de tanto ataque direto à Ciência e à Educação, a organização desse congresso e a materialização de parte dos profícuos diálogos aqui reunidos são uma importante resposta que podemos dar a quem desvaloriza e nega o conhecimento produzido em muitas Universidades e em muitas instituições da Educação Básica. Reunir os textos e publicá-los neste e-book é lançar um pouco de luz sobre o árduo trabalho realizado pela comunidade docente brasileira. Valorizar o conhecimento, a escrita, a leitura, a literatura, é o nosso mais potente antídoto para tentar desinfetar a ignorância e a nuvem negacionista que paira sobre quem produz conhecimento neste país.

Por fim, o amor e o respeito devotados à literatura nos movem à leitura de tudo e à leitura sempre atenta e crítica dos mais diversos contextos em que estamos inseridos, porque “Literatura é remédio e é resistência. Remédio claro, pois tenta nos restituir a saúde da reflexão e nos tirar da melancolia da irrelevância, da banalidade do ser, da falta de sentido e de pensamento que se tornaram gêmeos xifópagos do cotidiano líquido contemporâneo”.<sup>4</sup> A “literatura pode muito”

3. Realizado totalmente em modalidade online tendo em vista a Pandemia da COVID-19.
4. KARNAL, L. Apresentação – livros vitais e a vida dos livros. In.: GALLIAN, D. *A literatura como remédio: os clássicos e a saúde da alma*. 1 ed. São Paulo:

porque somos nós, escritores, leitores, professores, que abraçamos e compartilhamos seu poder; porque ela “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”.<sup>5</sup>

*Junho/2021*

Martin Claret, 2017, p. 7-11.

5. CANDIDO, A. op. cit., p. 243.

Camila Nakamura Vieira (UEL)<sup>1</sup>**Introdução**

Apesar de reunir poetas bastante interessantes, não se agregou fortuna crítica extensa sobre a geração marginal dos anos 1970. Desse fato, podemos refletir sobre a própria caracterização e agrupamento dos poetas enquanto geração. Estudos como Retrato de época: poesia marginal dos anos 70 (1981), de Carlos Alberto Messeder Pereira, por exemplo, são de serventia maior quando o foco é o fenômeno social da poesia marginal, seu contexto, suas causas, suas atitudes vinculadas à transgressão não exclusivamente poética. O próprio Pereira (1981, p. 14) assume:

O fenômeno que eu tinha diante de mim, enquanto objeto empírico, era um fenômeno literário – pelo menos, era assim que estava sendo socialmente definido. No entanto, pelos próprios objetivos da pesquisa, o tratamento dado a este fenômeno não foi literário. Minha preocupação central era tratá-lo enquanto fenômeno cultural num sentido amplo. A literatura me interessava, não enquanto fenômeno especificamente literário, mas sim enquanto uma determinada faceta do fenômeno cultural.

A antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, 26 poetas hoje (1974), assim como as inúmeras revistas literárias e pequenos manuais temáticos despretensiosos, como o de Glauco Mattoso, O que é poesia marginal? (1981), ainda que foquem mais na literatura, a análise minuciosa foi deixada de lado. A intenção era apresentar os poetas e sua obra, fazer uma espécie de divulgação dessa geração, o que é, sem dúvida, positivo, entretanto, o estudo da poesia em profundidade não acontecia. A existência rala de estudos mais completos sobre a geração pode ser explicada menos pela falta de interesse no objeto e mais pela dificuldade de categorização que os críticos enfrentavam ao falar dessa poesia.

1. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação de Letras da UEL.

O momento que se vivia na década de 1970 era de repressão e de censura às manifestações artísticas de todo cunho. É diante desse contexto que surgem, não só a poesia marginal, como a tropicália, e a recente figura da universidade como força combativa. A geração marginal, chamada também de geração mimeógrafo, embalada pela onda de rebeldia, exercia sua liberação pela palavra, trazendo temas cotidianos, gírias e palavrões, além do poema-piada, herda-do dos modernistas. O desbunde, adjetivo igualmente utilizado para descrever esses poetas, se dava pela liberação sexual, pelo corpo e pelo uso de drogas:

Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. [...] Começam, então, a proliferar os livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição de literatura. (HOLLANDA, 2004, p. 107)

Cacaso, Leila Míccolis, Chico Alvim, Chacal, Ana Cristina César e Waly Salomão são alguns dos nomes associados a esse movimento. Como pontua Hollanda, os marginais cultivavam uma relação diferente com a feitura dos livros, eram participantes enérgicos de todas as etapas, principalmente da distribuição. Nesse sentido, o valor das interações humanas era recuperado e havia uma espécie de “desierarquização do espaço nobre da poesia” (HOLLANDA, 2007, p. 10-11). Essa desierarquização era seguida por uma fala intensa sobre o cotidiano, que se baseava no lema de que a arte e a vida eram indissociáveis. Embora a linguagem informal e o cotidiano fizessem parte de um conjunto considerado marginal, essas características não eram predominantes o suficiente para atrelar esses poetas, de particularidades tão díspares, enquanto grupo unificado.

A ausência de uma fortuna crítica bem consolidada, como anteriormente mencionado, possivelmente pode ser explicada por essa dificuldade de unificação. Além de ser questionada sobre seu valor estético, a poesia marginal também enfrenta o embate categórico enquanto geração. A tentativa antecipada de captar um momento ainda em transformação e reuni-lo em antologia, transformado em unidade, talvez explique a dificuldade dos críticos, já que é impossível visualizar uma geração enquanto ela ainda se faz como uma, ainda é contemporânea. Todavia, apoiado em outros traços de análise advindos da pós-modernidade, como “a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche, etc” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183), é interessante e possível visualizar essas distinções de dicção dos poetas como parte de sua abundância estética:

Se em 1976 Heloisa Buarque teve de argumentar a existência de um liame mínimo para enfeixar em uma mesma lógica histórica dicções e práticas poéticas distintas, hoje não precisamos mais necessariamente reduzir suas potências, qualidades e limites a um denominador comum. Não é mais necessário entender a poesia marginal como um movimento literário organizado ou como um padrão unívoco de produção. A oferta atual de obras e pesquisas traz os variados contornos desse bloco monolítico durante muito tempo chamado de “poesia marginal”, que pode ser visto sob novas luzes, a partir de outras significações. Desarmada a perspectiva macrocós mica, montamos um grande quebra-cabeça feito de pequenas peças. São relatos, documentos, memórias e outras fontes que iluminam essas pequenas peças e fornecem sentido para uma visão ampla, mesmo que fraturada. (COELHO, 2010, p. 25)

Pensando nisso e no terreno fértil que se abre ao estudar poetas de uma geração, singularizando-os por suas características mais peculiares, este artigo busca compreender o lugar de Ana Cristina César diante de sua geração e suas heranças da tradição moderna. Em vista do que se tem discutido, não é estranho que Ana Cristina se diferencie do restante dos poetas dos anos 1970, uma vez que a geração já se mostra um pouco desentranhada em termos de unificação. Entretanto, em coro com parte de sua fortuna crítica, procuramos compreender o que comenta Armando Freitas Filho, que diz que Ana estava “como que andando na contramão da sua geração,

de braço dado com ela em alguns costumes, mas escrevendo com mão diferente”<sup>2</sup>.

### **O lugar de Ana Cristina na tradição literária**

O lugar de que parte Ana Cristina César é repleto de referências. Filha de mãe professora e pai sociólogo, a leitura esteve sempre muito presente, tendo papel essencial na sua primeira infância, na qual ela já ensaiava os primeiros versos e compunha pequenos poemas para os jornaizinhos da igreja e da escola. Para visualizar a produção poética madura de Ana Cristina César enquanto constituída de caráter desviante, é necessário falar sobre seu lugar na tradição literária e a relação que a carioca mantém com a leitura. Antes de partir para a análise do texto literário, é produtivo para este artigo mencionar que a figura de Ana Cristina não se detinha apenas no ofício de poeta. Era também tradutora, professora e ensaísta, tendo produzido diversos trabalhos em todas essas áreas. Apesar de serem trabalhos distintos, todos se voltavam a uma mesma competência: a leitura. Enxergamos, então, esse fator como primordial para compreender os recursos textuais presentes em sua poesia.

Trazemos a noção de sentido histórico do qual T.S Eliot fala em seu célebre ensaio *Tradição e talento individual* (1989). Para ele, o sentido histórico é o fator que permite que um escritor coabite temporalidades e tradições em sua escrita. É esse sentido que “leva um homem a escrever não só com sua própria geração entranhada até a medula, mas ainda com a sensação de que toda a literatura da Europa desde Homero, [...], possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (ELIOT, 1989, p. 22). Nesse viés, ao invés de obter uma visão de que o passado é, afinal, passadista, em cunho pejorativo, interessa ao poeta observar o passado porque ele possui uma consciência que o próprio passado não possui. “Os escritores mortos estão distantes de nós porque conhecemos muito mais do que eles conheceram”. (ELIOT, 1989, p. 15). Ao comentar sobre a importância do passado em Ana Cristina, pensamos instintivamente na tradição

2. Fragmento do prefácio de *Poética* (2013), organizado e prefaciado por Armando Freitas Filho.



e, portanto, nos precursores da poeta carioca, autora de uma poesia que faz uso abundante da intertextualidade.

Longe de pensar a poesia enquanto exclusiva aos iniciados e permissiva só a quem possui um cabedal especializado, o interesse de se estudar a poesia de Ana Cristina pela via da intertextualidade é compreender como sua maneira de entender a poesia, – e não só a crítica e a tradução igualmente – por sua tônica dialogante, é capaz de estabelecer linearidades distintas no texto e traçar um labirinto de leitura. O uso da intertextualidade se faz, portanto, fundamental para entendermos a presença da tradição literária na obra da carioca. Distançando-se do entendimento hierárquico de influência, como a luta geracional proposta por Bloom (1991), Ana se utiliza dos intertextos de modos muito variados, nem sempre diretamente. Isso nos faz refletir sobre a inspiração poética e a presença de linhas mestras como parte de um conjunto menos material, mais sutil.

Para pensar o uso da intertextualidade na obra da poeta, além de investigar as veias da tradição moderna presentes em seu texto, segue a análise de um poema precisamente representativo.

“Arte-manhas de um gasto gato”

Não sei desenhar gato.  
 Não sei escrever o gato.  
 Não sei gatografia.  
     nem a linguagem felina das suas artimanhas  
 Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
 Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot)  
 Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”)  
 Os que não sei  
 E nunca escreverei na tua cama.  
 O hipopótamo e suas hipopotas ameaçam gato (que não é hipogato)  
 Antes hiponímico.  
 Coisa com peso e forma do peso  
 e o nome do gato?  
 J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?  
 o nome do gato é o nome de estação de trem  
 o inverno dentro dos bares  
 a necessidade quente de tê-lo  
 onde vamos diariamente fingindo nomear  
 eu – o gato – e a grafia de minhas garras:  
 toma: lê o que escrevo em teu rosto  
 lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto

a parte que em ti é minha – é gato  
 leio onde te tenho gato  
 e a gatografia que nunca sei  
 aprendi na marca do meu rosto  
 aprendi nas garras que tomei  
 e me tornei parte e tua – gata – a  
 saltar sobre montanhas como um gato  
 e deixar arco-irisado esse meu salto  
 saltar nem ao menos sabendo que desenho  
 e escrita esperam gato  
 saltar felinamente sobre o nome de gato  
 ameaçado  
 ameaçado o nome de G A T O  
 ameaçado o nome de G A S T O  
 ameaçado de morrer na gatura de meu nome  
 repito e me auto-ameaço:  
 não sei desenhar gato  
 não sei escrever gato  
 não sei gatografia  
 nem...

PUC, 2.10.72 – Biblioteca Padre Augusto Magne.  
 (CÉSAR, 2013, p. 74-75)

O poema acima é um exemplo riquíssimo de muitos aspectos do projeto literário de Ana Cristina César. Uma leitura desatenta nos faria pensar imediatamente na sua indecifrabildade e em seu hermetismo. Entretanto, ao relacionarmos a discussão anteriormente proposta por Eliot acerca do autor que consegue coabitar temporalidades, é possível vislumbrar os precursores (BORGES, 2000) da poeta carioca em suas tramas de novos emaranhados. A presença das muitas vozes em sua poesia remonta alguns aspectos da poesia moderna e é característica insistente, que perdura ao longo de todo o texto.

O eu lírico inicia o poema pela negação, diz que não sabe desenhar gato, não sabe escrever gato e, por fim, não sabe gatografia, a linguagem dos gatos. A proposta de negar o poema, escrevendo-o nos remete ao “Sobrevivente”, de Drummond (1930), que discorre sobre como é “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade / Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia” nos primeiros versos e, ao fim do

já-escrito poema, diz “Desconfio que escrevi um poema<sup>3</sup>”. Ana Cristina não só escreve o poema como também o desenha, posicionando os versos livres numa disposição não usual e que, se observada horizontalmente, poderia imitar a silhueta das alturas distintas dos muros, habitat dos gatos, ou de sua própria movimentação angulosa e arisca, de seu ir-e-vir.

Do ponto de vista formal, o poema herda muitas características da tradição moderna, como os versos livres e o estilo fragmentado – aspecto que irá imperar na obra da poeta. “A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. [...] É toda quebrada mesmo. [...] Ela é fragmentária” (CÉSAR, 2016, p. 261). Além dos próprios versos quebrados, a fragmentação do poema provém de seu próprio protagonista: a figura do gato, que já é, por si só, bastante significativa: esboço de um animal sagaz, misterioso e do qual se deriva a palavra de mesma raiz lexical: gatuno. A escolha do gato – ou do gatuno – não é arbitrária, uma vez que a própria Ana Cristina (2016, p. 305-306) admite suas ladroagens ou vampiragens intelectuais:

Cada texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro...Aqui mesmo [falando do livro *A teus pés*] tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. Então, a poesia, está sempre fazendo isso. Nesse índice, eu fiz uma espécie de homenagem. Inclusive, não tem só autores, tem amigos também. Porque às vezes, você...Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem. Todo autor de repente, está muito atento ao que ele lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no próprio texto. Às vezes, você incorpora...você diz uma coisa e eu uso a tua frase igualzinho. Aí, por acaso, achei engraçado e coloquei, como se usasse uma frase tua, coloquei lá atrás o nome das pessoas de quem eu usei. Mas não é para entender melhor. Foi onde eu cruzei, quem eu citei, quem eu li, quem o texto namora, sabe?

Interessante lembrar que o verbo ler, em sua significação antiga, também significava colher, recolher, espiar e até mesmo roubar. O endereço ao final do poema, que indica o local onde foi escrito, é

3. O poema consta na obra *Alguma Poesia* (1930).

extremamente significativo: a Biblioteca Padre Augusto Magne, biblioteca da PUC, onde a poeta estudou. É a atmosfera de poeta que lê para escrever, trazida à tona por Maria Lucia de Barros Camargo em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César* (2003). Essa observação também serve de exemplo para a diferenciação entre Ana Cristina e seus colegas marginais, já que estes se orgulhavam em dizer que não liam e que não conheciam a tradição literária:

Só que os poetas marginais, ao contrário dos modernistas, não conheciam a tradição da poesia brasileira nem estrangeira. Ouviam dizer que os beats norte-americanos estavam on the road, que Oswald fazia poema-piada. Mas tudo era sabido ‘de ouvido’. Sem maiores verticalizações. [...] Antes de ser uma recusa, esta postura significa simplesmente um desconhecimento dos modelos literários, por falta de informação mesmo. (MATTOSO, 1981, p. 29)

Se a transgressão proposta pelos poetas marginais era a de justamente expor uma postura antiacadêmica, avessa à tradição, a transgressão que se propunha na obra poética de Ana Cristina partia exatamente da própria linguagem, de sua construção que se pretendia despretensiosa, intimista e confessional, mas que era, em verdade, absolutamente construída. A própria Ana comenta sobre isso no depoimento que dá para o curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, que ocorreu em 1983 na Faculdade da Cidade e foi ministrado e organizado pela professora Beatriz Resende. Nas palavras dela, quando perguntada se sua poesia flui naturalmente: “De jeito nenhum [...] Não é nem racional nem irracional. É muito construída, muito penosa”. Afirma que existe construção formal, e se nega a vestir a roupagem de poeta romântico, inspirado espontaneamente. “Não é assim: inspiração e vem um verso”. (CÉSAR, 2016, p. 309-310).

A relação que se faz com a poesia intertextual e seu cunho supostamente elitista, de quem precisa carregar uma enciclopédia de referências na cabeça para entender um poema, é negada por Ana. Quando perguntada se a iniciação na poesia precisa ser acadêmica, ela respondeu:

Ah, não, de jeito nenhum, quer dizer, as faculdades de letras tentam organizar essa iniciação. Acho que essa iniciação não precisa ser acadêmica de jeito nenhum. E, às vezes, tem os caminhos

mais variados. Você pode ter lido muito determinados poetas, nunca ter lido outros e ser um iniciado. Você pode ter lido um ou dois e já sacar o que é poesia: que a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo. Agora, é importante ser iniciado porque os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos poéticos. (CÉSAR, 2016, p. 305)

Diante desse esclarecimento e tendo em mente que a poesia não é mero exercício de lógica e entendimento, mas uma compreensão do sensível, podemos visualizar as referências que existem em Ana enquanto forma de a entender como poeta, no sentido de que, se esses intertextos ali existem, é porque a mobilizaram enquanto leitora, antes de serem referências-estátua, paradas no texto, como motivo de enfeite.

Para tornar nítido o liame que concilia Ana Cristina à tradição moderna, um breve mapeamento das referências revisitadas no poema que buscamos analisar já nos indica a forte presença da voz de T. S. Eliot, um dos poetas com quem a carioca mais dialogou em seus textos. Além da menção à obra *Old Possum's book of practical cats* (1939), Eliot emerge ao longo do corpo do texto pelo menos cinco vezes: pelo seu nome (“não o de Eliot”); pela referência ao livro anteriormente mencionado; pelos títulos de seus poemas “*The naming of cats*” (“o nome dos gatos”) e “*The hippopotamus*” (“O hipopótamo”), que se encontram em obras distintas; e, por fim, pela menção a J. Alfred Prufrock, personagem do poema “*The love song of J. Alfred Prufrock*”.

Ainda na trilha intertextual, podemos perceber a presença de Drummond pela reminiscência já mencionada e pela menção à J. Pinto Fernandes, que compõe sua “Quadrilha” (1930). Isso demonstra o sentido de circularidade da leitura, já que Ana lê Drummond, que lê T.S Eliot e por aí segue. Para além dessas presenças, Ana C. dialoga, também, com Baudelaire. Como se já não bastasse o insistente retorno a T.S Eliot, poeta em parte responsável pelo nascimento da poesia moderna e por carregar em seu estilo as muitas vozes poéticas – recurso do qual Ana Cristina tanto se utiliza –, a carioca também retorna à Baudelaire, “o primeiro representante exemplar da modernidade estética” (WIGGERHAUS, 2002, p. 210). Em, “*Le Chat I*”, lê-se:

Vem cá, meu gato, aqui no meu regaço;  
Guarda essas garras devagar,  
E nos teus belos olhos de ágata e aço

Deixa-me aos poucos mergulhar.  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 182)

Depois de afirmar não conhecer a linguagem dos gatos no início do poema, o eu lírico vai sutilmente entranhando essa linguagem e incorporando-a em seu texto, demonstrando certo domínio da língua felina, contradizendo seus versos iniciais e, portanto, fingindo seu desconhecimento até imiscuir-se ao gato, fundindo-se ela e ele, na mesma matéria. Baudelaire reproduz esse mesmo movimento de amálgama em dois poemas. Em *“Le Chat I”* (1985), o eu lírico tenta timidamente se aproximar do gato, exprime seu desejo de se unir a ele, de “aos poucos mergulhar”. Nesse primeiro poema, o ar que permanece ao redor do texto é de sedução, o mesmo ar característico do jogo de seduzir e conquistar um gato arisco. Em *“Le Chat II”*, o relacionamento avança:

É a alma familiar da morada;  
Ele julga, inspira, demarca  
Tudo o que seu império abarca;  
Será um deus, será uma fada?  
Se neste gato que me é caro,  
Como por ímãs atraídos,  
Os olhos ponho comovidos  
E ali comigo me deparo, [...].  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 184, grifos meus)

No segundo poema, o gato já está mais próximo, próximo a ponto de o eu lírico se enxergar no felino, “E ali comigo me deparo”. O mesmo acontece com o poema da poeta carioca, “eu – o gato – e a grafia de minhas garras”. Gato e poeta, ou ainda, gato e eu lírico, são iguados, partes desdobradas de uma mesma essência. O gato se utiliza do poeta para exercer sua gatografia, sua linguagem. O poeta, por sua vez, também se reveste de gato para realizar suas artimanhas.

O poema de Ana Cristina parece ser construído pelo avesso do gato, por suas entranhas, pela descrição do que ele consome e, conseqüentemente, digere. A máxima de Paul Valéry (*apud* NITRINI, 1997, p. 134) de que “o leão é feito de carneiro assimilado” é bastante significativa aqui, uma vez que o gato de Ana Cristina é “gato gasto” justamente porque é feito de muitos outros gatos. A crença popular das sete vidas do gato se reconstrói no poema, na medida em

que, vivendo múltiplas vidas, o gato agrega múltiplas experiências, como o escritor que agrega distintas temporalidades e se utiliza delas na construção de seu presente. Assim como o galo de João Cabral sempre precisará de outros galos para tecer a manhã, a gatografia de Ana C. sempre precisará de outros gatos para tecer a madrugada:

toma: lê o que escrevo em teu rosto  
 lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto  
 a parte que em ti é minha – é gato  
 [...]  
 e a gatografia que nunca sei  
 aprendi na marca no meu rosto  
 aprendi nas garras que tomei  
 (CÉSAR, 2016, p. 75)

As estrofes acima dizem respeito ao movimento de recriação – colher e transformar –, movimento característico da produção poética de Ana Cristina César. Ler o que está rasgado é ler um papel que passou por uma transformação de estado. Aprender pelas garras é também uma metáfora para apreender pelos traços, pelas marcas deixadas por outros gatos, outros autores. O conceito de palimpsesto, do escrito sob o antigo, pode ser visualizado neste poema e na produção geral de Ana C, que se assemelha à “ideia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando” (CAMARGO, 2003, p. 52).

### **Considerações finais**

A exposição do poema “Arte-manhas de um gasto gato” (2013) serviu para exemplificar algumas características da poética de Ana Cristina César em contraste com os marginais dos anos 1970 e, concomitantemente, para estreitar seus laços com a tradição da lírica moderna. Embora existam diversos aspectos da produção poética da carioca que se destaquem como amostra de sua dicção única – como sua maneira de lidar com o biografismo, com a subjetividade e com o fingimento –, para Camargo (2003, p. 45), uma das diferenças mais gritantes entre Ana C. e o restante dos poetas marginais é que seu projeto literário consiste em nunca se afastar da biblioteca, imperando nele, “a ideia do poeta-tradutor, do poeta que lê para escrever. Para esse poeta, sua principal ferramenta é a leitura”.

Com tais peculiaridades, podemos dizer que Ana Cristina fica numa “posição marginal” dentro do quadro da poesia dos anos 70. Não se filia às correntes experimentais, mas com elas mantém pontos de contato. Frequenta os grupos marginais do Rio de Janeiro, mas não pertence a eles. Produz seus livros independentemente, deseja o leitor, mas tem consciência dos riscos da banalidade, da digestão fácil. (CAMARGO, 2003, p. 36)

Ao pensarmos na questão da consciência da fácil digestão poética e do próprio uso da leitura como ferramenta de criação, pode-se pensar que a poesia de Ana Cristina é intrinsecamente hermética, distante de seu público leitor, como o próprio Cacaso afirma quando apresentado a um poema da carioca:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso [...] (ele) era o bom leitor’, o classificador’ e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou com o olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: ‘É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído’. [...] Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente...quer dizer, aqueles diários ‘ da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): ‘Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende...são de comunicação fácil, falam do cotidiano’. (PEREIRA, 1981, p. 229)

Entretanto, apesar de perceber que a opção marginal pela literatura que se digere facilmente é recusada por Ana C., que opta por uma composição que se experiencie antes de digerir, Cacaso se equivoca ao dizer que o leitor está excluído. Ana demonstra uma preocupação expressiva com o leitor e que pode ser vislumbrada pelo uso de vocativos, pronomes na segunda pessoa, além de provocações feitas diretamente a quem lê. “É para você que escrevo, hipócrita” (CÉSAR, 2013, p.122)<sup>4</sup>:

É para você, para você, é só para você: a insistência no destinatário e a ambigüidade sintática estabelecem a multiplicidade de autoria e de leitura. Com ela, a transgressão, seja pela vampiragem, seja pela aparente ‘ocultação do crime’, deixa de ser agressiva para

4. “ – Leitor hipócrita, - meu semelhante, - meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 2) em *As Flores do Mal*.



se tornar devota: 'Me jogo aos teus pés inteiramente grata'. Aos pés do leitor. Aos pés daqueles 'ladrões' de versos de quem 'roubei versos de amor'. Aos pés, entre outros, de Baudelaire, que flana pelos textos de Ana Cristina, deixando-se vampirar. (CAMARGO, 2003, p. 152)

O leitor possui papel de extrema importância para Ana C., importância tão expressiva quanto a presença das outras vozes em sua poesia. A confluência temática que opera entre um tema do presente – a transformação e recriação da palavra, feita através do diálogo com o passado – é uma maneira de reaproveitar a tradição e transformar seus processos internos, reorganizando-os. Pensar a lírica moderna em Ana Cristina, compreende, nesse sentido, verificar como os limites da tradição literária são flexibilizados por uma atitude contestadora, que apresenta novos moldes para a tradição sem, no entanto, negar sua presença. O elo com a lírica moderna pode ser visualizado no plano estético – pelo replanejamento do verso tradicional, pela instauração de um novo padrão rítmico e, por fim, por sua forma de enxergar o passado como característica potencial para a construção do presente.

## Referências

- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLOOM, H. *A angústia da influência – Uma teoria da Poesia*. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991a.
- BORGES, J. L. *Outras -nquisições*. São Paulo: Globo, 2000.
- CAMARGO, M. L. de B. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003.
- CÉSAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CÉSAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, H. B. *26 poetas hoje*: antologia. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007
- MATTOSO, G. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NITRINI, S. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época*: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Editora MEC/Funarte, 1981.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SISCAR, M. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SUSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- WIGGERSHAUS, R. *A escola de Frankfurt*. Brasil: Difel, 2002.

Natércia Moraes Garrido (PUC-SP/ UEMA)<sup>1</sup>

## **Introdução**

Este trabalho visa analisar os temas de liberdade e transgressão nos poemas que integram o livro *Clamor da hora presente* do poeta maranhense Nascimento Morais Filho, a saber: “Evocação”, “Apocalipse social”, “Clamor do petróleo” e “Clamor da hora presente”. Esta é sua obra de estreia e foi originalmente publicada em 1955. Neste trabalho, utilizaremos a segunda edição, datada de 1984. Morais Filho (1922-2009) é um autor pertencente ao tardio início do Modernismo da literatura maranhense, movimento este que se manifesta com mais força a partir da década de 1940 naquele estado. Tanto Assis Brasil (1994) quanto Rossini Corrêa (1989) concordam que o movimento modernista no Maranhão se manifesta tardiamente pois os poetas hesitavam em renovar-se e desprender-se das estéticas literárias que mais encontraram adeptos ali: o Parnasianismo e o Simbolismo. A estrutura empregada amplamente ainda era o soneto e as temáticas dirigiam-se a enlevos de cunho romântico e saudosista.

Movimentos que pregavam a renovação nas artes e a ressurreição da Atenas Brasileira não eram novidade nenhuma nas décadas anteriores, a exemplo do *Cenáculo Graça Aranha* (década de 1930) e do *Renovação* (início de 1940). Porém, o que efetivamente conseguiu agregar mais escritores e lançar outros olhares sobre a arte poética, inclusive atualizando-a quanto ao já consolidado Modernismo nacional, foi o Centro Cultural Gonçalves Dias (CCGD). Fundado oficialmente em 1945, o grêmio literário agitou o cenário local ao publicar duas revistas literárias e manter um caderno literário no extinto jornal *O Diário de São Luís*. Também fomentou e participou de diversos eventos culturais e promoveu inúmeros debates acadêmicos sobre autores e pensadores modernistas que alcançaram notoriedade no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial.

1. Graduada em Letras (UEMA), Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP), Doutoranda em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Docente na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA / Campus Caxias – MA).

O CCGD nasce mesmo das reuniões improvisadas de jovens intelectuais perto da histórica Igreja do Carmo e também nos bares ludovicenses, dentre eles o famoso Bar Paulista, tudo localizado no Centro Histórico de São Luís, local – mor dessas efervescências. São encontros para discutir política, filosofia, literatura e principalmente, declamar poemas de autoria própria desses jovens. Para efetivar a criação do CCGD, existia o desejo de sistematizar, digamos assim, o conhecimento que precisava ser adquirido para que as propostas de renovação realmente criassem raízes, sem abandonar, no entanto, os laços das tradições do passado. É assim que narra um desses jovens, Vera-Cruz Santana, tempos depois em suas lembranças:

Sentimos que a Academia Maranhense de Letras atravessava uma fase de silêncio e que a juventude não recebia estímulos no plano literário. Resolvemos, por isso, fundar uma agremiação que pudesse acordar a Academia e, ao mesmo tempo, oferecer aos jovens, nos encontros semanais, oportunidade para o despertar de tendências. A entidade significou, assim, um movimento de reencontro com a tradição literária do Estado e de estímulo às iniciativas no plano das letras. (CORREA, 1989, p. 66)

Nascimento Morais Filho e tantos outros escritores, denominados pelos críticos de *Geração de Bandeira Tribuzzi*, lançaram as bases para a ruptura com um persistente academicismo na década de 1940 e na década seguinte, muitos já publicariam seus trabalhos sob um formato mais livre (tanto em forma quanto em conteúdo). Ao analisarmos a poética de Morais Filho, percebemos que existe um teor voltado à liberdade e que sua escrita retorna a esse ponto de forma recorrente. Neste trabalho, no entanto, analisaremos de forma mais acentuada os quatro poemas que integram, como já dissemos anteriormente, sua obra de estreia *Clamor da hora presente*.

## **Liberdade e transgressão**

Para que a literatura maranhense se libertasse das amarras formais e eminentemente clássicas e para aproximar a poesia modernista às pessoas em geral, era necessário ousar. Essa é uma transgressão que notamos. Outra transgressão percebida se direciona à característica maior do livro *Clamor da hora presente*: seu espírito combativo que

evoca a liberdade por meio do uso da linguagem do sujeito poético, que se traduz pela oralidade. Notamos uma linguagem vigorosa, exclamatória e extremamente comprometida com os problemas sociais da época, algo novo, porém justificado, que apela para a consciência do povo, para que este lute por dias melhores e se rebele contra a resignação, a passividade e a exploração. Os poemas se compõem estruturalmente de forma narrativa e com perfil declamatório, maximizando a voz poética e as imagens fortes ali contidas; são poemas engajados, feitos para serem verbalizados em praça pública, mostrando a força da palavra e do pensamento àqueles que escutam:

A estreia de Nascimento Morais Filho se deu em 1955, com *Clamor da Hora Presente*, um livro inflamado, discursivo e veemente, onde prega a Revolução contra a miséria e a injustiça. Mas nem por isso seus poemas são panfletários, artificiais. Como disse Clóvis Ramos, o poeta “não cantou, na sua lira, as amadas impossíveis e surreais. Sua poesia é libertação”. (BRASIL, 1994, p. 139)

Pensar por si só já constitui uma forma de transgressão. Foi com essa linguagem, extremamente forte, direta e combativa que Morais Filho conquistou seu espaço junto à primeira geração modernista da literatura maranhense.

O poeta e crítico inglês Ezra Pound em seu *ABC da Literatura* (2006, p. 36) nos chama a atenção de que os escritores, justamente por serem escritores, têm uma função social definida, que é exatamente proporcional à sua competência como escritores, e que essa é sua principal utilidade. Porém, o que caracteriza um bom escritor é sua linguagem eficiente, mantendo sua clareza e sua precisão. Já Jean-Paul Sartre, em seu *Que é a literatura?* (2004, p. 21), entende que é no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança e no desespero que o homem e o mundo se revelam em sua verdade. Apesar de se dirigir especificamente ao escritor de prosa com essa afirmação, podemos concluir que escritor é aquele que decidiu desvendar o mundo e, especialmente, o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade e, nesse sentido, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.

Escolhemos o recorte do conceito de liberdade que a filosofia existencialista de Sartre traz pois ela se tornou muito popular após a

Segunda Guerra Mundial entre os acadêmicos e intelectuais, com certeza chegando ao conhecimento do autor estudado neste período em que ele inicia sua escrita. Cleia Gois e Silva interpreta que a liberdade para Sartre implica em fazer escolhas; no entanto, o indivíduo que as faz também tem que lidar com as responsabilidades decorrentes dessa escolha. Um outro ponto importante é que para se fazer escolhas é necessário que o indivíduo examine seu passado criticamente para daí agir. “O ser do homem se configura sempre como um fazer, um agir” (SILVA, 1997, p. 83) A condição para o agir é a liberdade. Para Sartre, o homem é livre em suas origens, ele é intrinsecamente livre, até mesmo de uma origem divina. Para agir conforme essa liberdade, o indivíduo precisa abandonar a ideia de que possui uma essência definida, uma natureza que precisa estar de acordo com uma certa ordem externa – esta ordem seria advinda da sociedade (as regras sociais e morais, por exemplo) e de Deus.

O que resta ao homem após esse enfrentamento é escolher a si mesmo, mas deve ser uma escolha livre. Essa liberdade de escolha também angustia o homem, na medida em que fazer escolhas não é algo fácil. Para um entendimento filosófico prático, o Existencialismo se revela como uma filosofia de ação, livre dos determinismos que nos permitem viver em relativa conformidade com o que nos é imposto. Mas, como já mencionamos, consentir com a mudança para si mesmo e para os outros é algo difícil, sendo necessário que o indivíduo opere uma espécie de rearranjo com sua consciência, abandonando estratégias de fuga e encarando o futuro sofrimento e consequência das decisões:

A doutrina que lhes apresento é exatamente o contrário do quietismo, pois ela afirma: “Só existe realidade na ação”; e ela vai ainda mais longe, acrescentando: “O homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida”. (SARTRE, 2014, p. 30)

Entendemos que para a filosofia existencialista sartreana liberdade é transgressão, significando, pois, ir contra uma determinada ordem do mundo exterior. Dessa forma, então, a voz lírica dos poemas de Clamor da hora presente é eminentemente questionadora desta ordem. E não só isso. Ousa falar a quem quiser ouvir que tudo aquilo em que se acreditava e se vivia estava errado e precisava mudar.

Mas, de novo, reafirmamos que mudar a ordem do mundo não é tarefa fácil. Como veremos a seguir, as ideias de transgressão, liberdade, consciência, povo e luta entrelaçam-se em imagens que encontramos naturalmente em todos os quatro poemas que constituem a obra *Clamor da hora presente*.

## Evocação

Além de ser o poema de abertura de *Clamor da hora presente*, até hoje “Evocação” é o poema mais lembrado e referenciado de Morais Filho. Ao lermos seus primeiros versos, já sentimos o teor do que está por vir: “Poetas, meus irmãos, acompanhai meu grito! / Eu sou o sofrimento dos sem nome! Eu sou a voz dos oprimidos! / [...] – Eu prego a rebeldia estoica dos heróis / e o Evangelho – a Liberdade!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 1). Aqui há o chamamento por meio do clamor – súplica em forma de grito – convocando todos a lutar pela sonhada liberdade.

É um poema longo e narrativo, dividido em quatro estrofes, ao estilo de uma pregação – por isso a referência ao *Evangelho*. O sujeito lírico despe-se de qualquer grandeza de fala e de instrumento mais complexo pois se dirige ao povo, às massas, compartilhando de seu sofrimento; essa voz não quer os louros da vitória pois também foi injustiçada por exploradores; ela carrega a vontade da mudança e insiste que seus ouvintes se juntem na jornada pela libertação:

As láureas, meus irmãos, olímpicas não busco  
 com que cingis de glória os vossos sonhos!  
 - Cravaram-me a coroa dos crucificados!  
 Minha Castália – são as Lágrimas do Povo,  
 Meu Parnaso – a Dor da minha Gente!  
 Meu instrumento é poliforme e rude!  
 [...] – Ele é Clamor!  
 Ruge nos seus trons  
 o estrugir do Povo em praça pública!

(MORAIS FILHO, 1984, p. 1)

É importante destacar que na abertura das quatro estrofes do poema o sujeito lírico se dirige a seus interlocutores como igualmente poetas e, mais ainda, como irmãos: “Poetas, meus irmãos,

acompanhai meu grito!”. Esse sentimento de irmandade e de união inflama o desejo de se quebrar com o marasmo e com a dor. Outra característica presente nos versos são as imagens cristãs que a voz poética utiliza para agregar ainda mais força a seu pedido, à sua evocação. *Cruz, crucificação, Jesus, Redentor e Evangelho* se combinam e se configuram na tão sonhada liberdade: “A liberdade, meus irmãos, / tem a forma simbólica da Cruz / e a cor do sangue! / - O sangue é o apanágio da Conquista!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 1).

Mas essa liberdade não ocorrerá sem consequências, sacrifícios ou sangue. A voz poética acredita firmemente que o triunfo há de vir, pois “Jesus, / se conquistou os céus com suas orações, / ele, o Redentor, / sobre a terra triunfou com o sangue de seu corpo!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 1).

Observamos que a liberdade existe na prática da ação, que no poema não se dá por vias isoladas, mas pela decisão coletiva. É fato, porém, que existe uma voz que inicia todo esse processo, que inclusive pauta seu argumento de ação na própria ação cristã de Jesus, um profeta que agiu em prol dos homens e foi condenado à crucificação por seus próprios irmãos de luta e pregação. Apesar disso, existe uma leitura implícita em “Evocação” de que haverá tempos novos e mais justos. Mas com o ato de se rebelar e de se libertar das amarras opressoras, virão consequências difíceis de serem absorvidas por todos.

A metáfora bíblico-cristã que se refere ao sacrifício feito por Jesus, o qual resultou em sua morte por crucificação, demonstra bem isso, que não há ganho sem perda: “Sangue, flâmula bendita, / e, no Calvário - FÉ - aberto em Cruz!” (MORAIS FILHO, 1984, p.1). Por fim, para lutar pela liberdade é necessário o sacrifício e, para o sujeito poético, não há luta sem sangue. É uma grande escolha, de fato.

## **Apocalipse social**

“Apocalipse social” é um poema mais longo que “Evocação” e que está dividido em nove estrofes. Sua voz poética narra de forma bem visionária a promessa de novos tempos que só serão conquistados por meio de lutas e de um ajuste de contas no dia do Juízo Final: entre exploradores e explorados. Novamente encontramos imagens cristãs que trazem a ideia de liberdade de um povo e, nesse caso, destacamos a referência à libertação do povo de Israel no Egito:



[...] Mas breve o fio se partirá, ó Potentados!  
 O Juízo Final vos espera...  
 CONTADOS, vossos dias!  
 PESADOS, vossos crimes!  
 DIVIDIDOS, vossos tesouros pelos clamores,  
 que rondam os muros de vossos palácios e mansões!  
 Não ouvís as vociferações dos cartazes nas paredes?  
 Não ledes as sentenças ameaçadoras,  
 escritas por mãos misteriosas,  
 nos muros e nas calçadas?  
 - É a voz do Povo  
 clamando no Muro das Lamentações!  
 - É a voz de Deus,  
 escrita com piche às vossas portas!  
 - Quem tiver ouvidos ouça!...  
 - Quem olhos tiver que veja!...  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 2)

A voz do sujeito poético, que iniciou apenas clamando em “Evocação”, aqui ruga mais forte e é mais ameaçadora e profética, pois aponta para o fatal apocalipse social prestes a eclodir por conta das constantes injustiças cometidas pelos donos do poder e do dinheiro: “Ai de vós! / Ai de vós, Industriais da Miséria e da Injustiça! / Os arranha – céus - operários em revolta, / petrificados com os punhos para o alto - / implodindo!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 3).

E a voz poética segue destrinchando todas as ações exploratórias praticadas por estes Industriais da Miséria e da Injustiça que terão contra si “falanges de fantasmas surgindo dos escombros / a marchar sobre vós! [...]” (MORAIS FILHO, 1984, p. 3). Eles, que desperdiçam em banquetes “a comida que roubais da boca dos meus irmãos [...] / que transformais em vinho de vossa adega o sangue que sugais dos meus irmãos [...] / que transformais em sons de long play / os soluços e os ais de meus irmãos” (MORAIS FILHO, 1984, p. 3-4). São essas pessoas que prestarão contas no dia do Juízo Final, pois haverá esse apocalipse.

Essa revolta que levará ao apocalipse, no entanto, só ocorrerá quando o povo não aceitar mais ser subjugado, quando adquirir consciência e marchar contra seus opressores. A voz poética clama para que o povo abra o olho e lute pela igualdade: “Erguei-vos, oprimidos, e vivei! / - A luz, o ar, a terra é para todos!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 4). Ela clama para a luta em direção à liberdade: “Livres traíeis os vossos pulsos das algemas da miséria / e o rosto das rugas do

ferro do senhor! / - Não mais a vida de escravo, / Não mais senhor o patrão! / O suor não é mortalha / nem o labor opressão!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 4). Para a voz poética, o trabalho que transforma o homem não pode ser sinônimo de jugo.

E após ter a liberdade conquistada, o que se seguirá? A apoteose, o canto de todos, o florir dos campos, os risos, a verdadeira auro-ra surgirá. Tudo isso, porém, lembrando que a liberdade, de fato, é aquela que advém da consciência, desatrelada de quaisquer pensamentos impositivos, cerceadores e ameaçadores; uma vez conquistada essa consciência, ela não poderá ser roubada e uma nova humanidade surgirá:

- A Liberdade é a Pátria Universal!  
 Vossa consciência é vossa.  
 Consciência  
 que não precisareis vender por um prato de comida,  
 nos dias de eleição!...  
 Vossa mulher agora terá leite,  
 para amamentar vossos filhos,  
 e nos seus fecundos seios,  
 criará os NOVOS HOMENS! [...]  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 5)

## Clamor do petróleo

“Clamor do petróleo” é um poema que segue as mesmas características dos anteriores, apresentando em sua estrutura formal três longas estrofes. A voz poética aqui é o próprio petróleo, que relata extensa e dolorosamente sua saga nesta sociedade capitalista desde os primórdios, como vemos no início do poema:

Ouvi-me, jovens, ouvi-me!  
 - Eu sou o Petróleo!  
 Nasci da convulsão das eras  
 e trouxe dentro em mim a metamorfose das idades!  
 Se tenho a cor do negro das noites negras,  
 trouxe o fulgor da luz de novos sóis!  
 Algemas dos milênios eu quebrei,  
 tenebrosas masmorras escalei  
 e os meus braços de ferro aos céus ergui!  
 - Eia! Progresso!

Correi! Correi!  
 Voai pela amplidão! [...]  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 7)

Como percebemos, o eu poético-petróleo narra suas origens e clama para ser libertado da escravidão dos povos e seu discurso une-se ao de milhares de homens e mulheres negras igualmente escravizados que também sofreram e clamaram por liberdade. É também um discurso que pede que a existência do progresso se desatrele da exploração do petróleo, que voe livre e “contemple um novo mundo”.

Aqui aparece pela primeira vez o uso da cor *azul* como metáfora para a liberdade, que se repetirá em grande medida nas duas obras subsequentes de Moraes Filho, *Azulejos* e *Esfinge do azul*. “Que estranha flama tremula nas alturas! / - É meu pendão de glória que desfraldei no azul!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 7) Apesar de encerrado nos subterrâneos do mundo, a voz poética-petróleo enxerga no horizonte o sonho de ser livre, utilizando o termo “El Dorado”.

O discurso de enfrentamento capitalista dirigido às nações que são grandes potências econômicas é feroz, no qual entendemos que esses povos aumentaram seus lucros à medida que venderam sua consciência, tornando-se desonrados e mais pobres moralmente, escravizando também outros povos: “Onde a Pátria-Mendiga, / esmolando na Via Dolorosa das Nações? / Onde a Mãe-Pátria despojada da honra? / - Honra mercadejada no prostíbulo do dólar? / Não é mais a bandeira desmoralizada de uma colônia de banqueiros [...]” (MORAIS FILHO, 1984, p. 7).

Os países citados no poema são os EUA e a Inglaterra, e as empresas exploradoras e distribuidoras de combustível, na época, são a Standard Oil e a Shell. A voz do petróleo é a voz do escravo dos poderosos e dos dólares, é um “clamor subterrâneo”, negro, encarcerado e algemado: “A Norte América e a Inglaterra / as algemas que me marcam os pulsos! / E a Standard Oil e a Shell / o chicote que me lacerava o corpo!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 8).

A voz do petróleo pede que o libertem para que ele possa também libertar os povos escravizados em nome dele; ao libertar-se, o petróleo pode vislumbrar um futuro de luz e não negro e angustioso pelo qual tem passado: “Se o Presente é trevas, o Futuro é luz! / - Jamais! Jamais! / (rugiui sinistra cavernosa voz) / Nobre não pode ser um povo vil! / Senhor não pode ser um povo escravo!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 8).

A referência à cor preta é recorrente nesse poema, não só por causa da cor natural do petróleo, mas porque se associa ao mal, às trevas, ao obscuro, à prisão, à morte: “Há um fúnebre clamor subterrâneo... / A noite é um castigo. / [...] Súbito, ruge a voz da Escuridão: / - Encarcerai-o! / E além a voz retumba – ‘Encarcerai-o!’ / Pesadelo da Noite a Escravidão!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 8-9).

Mais uma vez, o que percebemos ao final do poema, é que o clamor do petróleo é um pedido de libertação ao mesmo tempo que encerra uma promessa esperançosa: “Jovens, atentai! / Não há dia sem Sol nem Povo sem Liberdade! / Sou vossa Luz encarcerada na Noite da Escravidão / Libertai-me! Libertai-me! / E eu vos darei a Vida! Eu vos darei Glória!” (MORAIS FILHO, 1984, p. 9).

Libertando o petróleo e a necessidade infinita dele e do que ele pode proporcionar, os povos se libertam e alteram a ordem de exploração econômica do mundo, iniciando, assim, uma nova era de esperanças e de sonhos. A ideia de liberdade do petróleo é uma grande transgressão a que muitos não apoiariam ou pensariam em apoiar. Quem renunciaria a ideia de não usá-lo mais, não mais explorando-o?

Na verdade o poema, como um todo, aponta para a libertação dos povos que estão escravizados pela ideia de explorar petróleo e obter recursos econômicos advindos desta prática. Mas, para a década de 1950 e 1960, isso era algo impensável, daí o vanguardismo de pensamento do poeta Moraes Filho. Hoje, é claro, podemos pensar em outras alternativas para substituir o uso de combustíveis à base de petróleo, como o álcool, o biodiesel, o hidrogênio, o gás natural e a própria energia elétrica.

## **Clamor da hora presente**

Por fim, chegamos ao poema que dá título ao livro, “Clamor da hora presente”, o qual se divide em quatro longas e narrativas estrofes. Novamente há no início a evocação urgente para a luta, porém, aqui, o sujeito do poema configura-se na própria voz da Revolução e ela fala pelas multidões oprimidas que gritam e clamam por liberdade, há séculos:

Vinde a mim!  
 Vinde a mim, jovens de todo o mundo!  
 Sou o filho da Miséria e da Injustiça!

Revolução é meu nome!  
 Rugem dentro em mim  
 Os desejos recalcados das multidões!  
 Trago dentro em mim a angústia dos mártires  
 E arrastam-se comigo as vidas mutiladas!  
 Em cada lágrima de dor  
 Soluça uma inocência sacrificada  
 E estorcem-se comigo as dores dos séculos! [...]  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 10)

Os primeiros versos, que revelam a voz poemática da Revolução, trazem os mesmos vocábulos utilizados nos outros três poemas que denunciam imagens de dor, sofrimento e morte; continua-se a falar do combate à injustiça e à miséria e a chamar pelos jovens para que iniciem o processo de mudança.

A voz da Revolução contém um discurso de convencimento, apondo para seu próprio passado histórico como argumento e exemplo de luta para que o povo possa assegurar seus direitos. A passagem da Revolução pelos povos envolve o sacrifício de inocentes e apesar de grandes forças, “potentados”, terem tentado assassiná-la, ela resiste; apesar dos golpes feitos pelos “algozes do povo”, ela resiste com fogo em suas veias:

Tentaram assassinar-me os potentados,  
 nas praças públicas e nas prisões subterrâneas,  
 mas as minhas cabeças se multiplicaram a cada golpe,  
 e aqui estou! [...]  
 Cada chaga de fogo que se abrir no meu corpo  
 não é cova, não é tumba!  
 - é um escudo da liberdade - o berço de um herói!  
 - O fogo é meu sangue!  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 10)

Mais uma vez a ideia aqui é defender que não há liberdade sem luta coletiva ou sem uma revolução em massa, liderada por jovens que estejam dispostos a mudar hoje para sonhar com um futuro diferente. A liberdade é sol, é luz, mas antes de alcançá-la é necessário rebelar-se e quebrar as correntes “e as pesadas cadeias da Opressão!”; é necessário queimar a Lei que atende apenas aos potentados – “lei capanga” – para colocar o povo no poder que antes fora “destronado”. É preciso rasgar a Toga corrupta em praça pública, conforme clama a voz da Revolução:

- Rebelai-vos! Rebelai-vos!  
 Quebrai, ó almas acorrentadas, quebrai  
 as pesadas cadeias da Opressão!  
 Destruí, ó iconoclastas, os Monstros Sagrados,  
 que vos devoram em Holocausto Social!...  
 A Lei servil – capanga dos potentados –  
 queimai-a! queimai-a!  
 A Toga corrupta rasgai-a em praça pública  
 rasgai-a!  
 E entronizai na Liberdade o Povo destronado!  
 (MORAIS FILHO, 1984, p. 11)

## Considerações finais

Percebemos por essas breves análises que o ponto de partida da mudança desde “Evocação” até o “Clamor da hora presente” é a praça pública; o instrumento é a voz operada por um eu poético que rugir vibrante em direção às pessoas que, porventura, seriam as mais desejosas de mudanças e catalisadoras de um presente opressor: os jovens. Há a convocação para a luta, mas também há o ideal de fé no ser humano, no agir prático; por isso que tantas vezes imagens cristãs são retomadas. Elas não estão nos versos de forma aleatória pela mera alusão ao discurso bíblico. Essas imagens cristãs – a libertação dos hebreus, a crucificação de Jesus, o sangue das revoluções, o Evangelho – as páginas da história da humanidade estão impregnadas de revolução, sangue, sacrifícios, mártires e sentimentos de angústia que determinam novos rumos. Para o eu poético de “Clamor”, ser cristão, na prática, é lutar contra a injustiça e a desigualdade.

Os discursos das vozes poéticas deste livro convocam para a luta, para a quebra de valores, para o sacrifício, para a mudança na ordem do mundo exterior e para a aquisição de uma nova consciência social, mas falam também de esperança, de recompensa, de um novo futuro de luz e paz no horizonte. O que nos traz à mente a leitura do texto sartreano, O existencialismo é um humanismo, o qual é, na verdade, uma conferência em que Sartre defende o Existencialismo de suas ideias percebidas como pessimistas ou negativas pelo público em geral. O pensar existencialista está imbuído nos sujeitos poéticos de Clamor, pois estes veiculam que a única esperança de o homem mudar sua condição repousa na ação, “e a única coisa que permite ao homem viver é o ato” (SARTRE, 2014, p. 33). Apesar

de considerarmos que a filosofia sartreana exalte, originalmente, a subjetividade do indivíduo, ela não se faz na prática sozinha, e sim com a troca de relações com o outro indivíduo. A esperança que se concretiza na mudança é real, pois advém de necessidades reais, que não se apresentam a uma, mas a muitas pessoas que vivem e convivem em sociedade. Se pensar é existir e agir, a transgressão se configura, então, na consciência que se adquire pela dor e pela angústia; quando não se é mais possível viver na opressão, é necessário transgredir pela revolução.

No prefácio da segunda edição de *Clamor da hora presente*, ou seja, aquela publicada em 1984, o autor escreve que não renega sua obra de estreia, pois ela proporcionou-o marcantes momentos de júbilo, não só por ser o marco inicial de sua vida intelectual mas também porque representa o auge dos sonhos de juventude, “talvez cíclio da minha velhice e (quem sabe?) estímulo para a juventude da hora presente.” (MORAIS FILHO, 1984, p.II) Escreve também que está ciente das restrições que o livro apresenta apesar de ter tido uma excelente recepção crítica: recebeu apreciações positivas, por exemplo, do jornalista e crítico literário Otto Maria Carpeaux e do poeta Carlos Drummond de Andrade. Inclusive os poemas de *Clamor* foram traduzidos para o francês pelos professores e críticos franceses Gaston-Henry Aufrère e Jean-Yves Mérian.

O poeta maranhense e crítico literário Nauro Machado (MACHADO *apud* BRASIL, 1994, p. 139) afirma que Moraes Filho foi um “espírito aberto às reivindicações do tempo presente, das quais não pode fugir pela sua origem e pela sua formação; voz inata de condoreiro, sem, contudo, o rimário fácil e ilusório que invalida algumas tentativas de poetas historicamente ultrapassados”. Isso nos leva a entender que a estreia na literatura modernista maranhense do poeta Nascimento Moraes Filho não poderia ter sido mais ousada: *Clamor da hora presente* é um livro marcado pelo espírito combativo da juventude, da luta e do ideal de revolução que reaparece a cada geração que nasce e sonha esperançosa com um futuro melhor. É certo também que a poética da liberdade que se inicia aqui, em quatro poemas amplamente fortes e contestadores, se constituirá *a posteriori* no emblema maior de toda a obra do poeta.

Por fim, como um indivíduo consciente de seu lugar no mundo e sabendo que escrevia não só para a sua geração como também para gerações futuras, Moraes Filho reconhece em si uma certeza

visionária, na qual afirma que “enquanto houver no mundo industriais da miséria e da injustiça, meu clamor estará presente! Bem vivo estarei vociferando com a Juventude nos cantos de protesto, nos comícios de praça pública, nas passeatas pelas ruas, pichando as calçadas da cidade, pregando cartazes nas paredes, panfletando de liberdade a alma do povo!” ((MORAIS FILHO, 1984, p.II). Assim seja.

## Referências

- BRASIL, A. *A poesia maranhense do século XX: antologia*. Rio de Janeiro: Imago Editora; São Luís, MA: SIOGE, 1994.
- MORAIS FILHO, N. *Clamor da hora presente*. São Luís: Edições Guarnicê, 1984.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SILVA, C. G. e. *Liberdade e consciência no existencialismo de Jean Paul Sartre*. Londrina: Editora da UEL, 1997.



## Luiz Bacellar e o mundo poético contido nos frutos

Fadul Moura (Unicamp-Fapesp)<sup>1</sup>

*Compor os pomos  
 – exatamente –  
 até  
 que os signos  
 – deiscentes –  
 Compor os pomos até  
 a anárquica primavera.  
 transfigurem-se  
 Compor transpor  
 até a rosa única  
 – múltiplo espanto.*

(“COMPOSIÇÃO”, ORIDES FONTELA)

### A colheita como gesto poético

O presente estudo nasce da percepção da reincidência de um gesto encontrado na poesia de Luiz Bacellar: a *colheita*. A ação é prenunciada em *Fruta de barro* (1963) e desenvolvida como forma estruturante de *Sol de feira* (1973). Nesses livros, o sujeito poético seleciona uma série de frutas e oferece-as em seus poemas. Caberá neste espaço traçar a trajetória da modalização desse gesto a fim de explicitá-lo como argumento de seu texto poético. No primeiro livro, a *colheita* aparece por meio de uma operação: o diálogo que Luiz Bacellar estabelece com o leitor. A apresentação dos frutos ao leitor é indissociável da atitude de ofertá-los como blocos de sentido, os quais permitem acesso uns aos outros em forma de rede. A significação inerente ao par *colher-oferecer* designa um duplo golpe, no qual se espelha o (re)corte e a abertura do mundo poético contido nos frutos. A fim de analisar a tessitura que constrói esse mundo, este texto será dividido

1. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas. Este texto é oriundo de estudos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo 2018/07075-0. Bolsa de Doutorado no país).

em três momentos: a apresentação da *colheita* na poesia de Luiz Bacellar; a investigação sobre a sugestão crítica de Benedito Nunes ao denominar os poemas de *Sol de feira* como *jogos frutais*, termo emprestado a João Cabral de Melo Neto; e a demonstração de um mundo que se abre e evidencia uma série de contradições. Com o desenvolvimento das três etapas, objetiva-se explicitar a *colheita* como dispositivo de construção de uma *naturalia* poética, isto é, uma forma de coleção que recupera traços do mundo natural, mas que, em razão do jogo da poesia, extrapola a taxonomia tradicional e elabora criativamente o livro.

De um ponto de vista etimológico, o verbo latino *legere* aponta para pelo menos duas entradas em português: “ler” e “colher”. O intervalo semântico entre ambos, longe de ser concebido como um vazio, intercala os verbos “juntar”, “reunir”, “escolher”, “apanhar”. Dessa forma, os derivados “leitura” e “colheita” têm etimologicamente seus campos semânticos aproximados, o que enriquece a cadeia de sentidos possíveis quando se tornam assunto de poesia. Essa breve remissão etimológica oferece subsídios para compreender a atitude do sujeito poético de Luiz Bacellar. Como quem se debruça sobre as palavras, ele seleciona e reúne termos para compor o poema e pô-lo à *leitura*; como quem trabalha com a terra, o poeta faz a *colheita* das frutas para que o leitor conheça o sabor delas. Logo, o sabor (do alimento) e o sentido (da palavra) estão integrados no todo do poema. Tal laço é internamente um gesto hermenêutico. Explico: o poeta toma as amoras, em *Fruita de barro*, e as demais frutas, em *Sol de feira*, para coligi-las e, com isso, transmutá-las em fragmentos de um mundo a ser lido. O produto poético dessa transformação são as *coleções* que cada livro contém ou forma.

Se o caminho em direção ao encontro com o outro denota não raro a intencionalidade do enunciador do discurso, voltar-se ao leitor por meio de um convite não se dissociará de uma estratégia de persuasão, pois é certo que, aquele que convida, cria um horizonte de expectativa. Em *Retórica das paixões*, Aristóteles (2000, p. 3) anteviu que “é necessário não só atentar ao discurso, a fim de que ele seja demonstrativo e digno de fé, mas também pôr-se a si próprio e ao juiz em certas disposições”. O estudo de Aristóteles está inserido em um contexto em que a relação entre afetividade e palavras era um tema central. Havia o interesse em estudar os sentimentos e as paixões, os quais que poderiam ser mobilizados com base na estrutura formal do

discurso. Esse, por sua vez, não dependeria de uma verdade, mas da persuasão, o que, conseqüentemente, inclinaria o ouvinte *a ser convencido a*. Nessa dinâmica de raciocínio, era necessário afastar esse ouvinte de sua disposição inicial, afetando seus sentimentos e produzindo-lhe outros. Assim, o bom orador seria capaz de criar empatia ou antipatia no público.

No caso de Luiz Bacellar, nota-se um eco do laço retórica-afetividade, na medida em que ele estabelece um vínculo entre o que se diz e o afeto que provoca em seu leitor. Tal vinculação é construída por meio de dois recursos: o uso da comparação (“Canto como u’a menina”) e o uso da condicional (“Se vires, leitor..”), em que pese maior força da segunda. Com essas circunstâncias, o leitor é convidado a aceitar um pacto sem o qual o conhecimento do mundo poético não é possível, ou, ainda, *apanhado* pelo poeta e levado para dentro do livro. Nesta primeira etapa de investigação, tomo o segundo poema de “Variações sobre um prólogo”, de *Frauta de barro*, em que o poeta diz (2011, p. 22):

Jorre a módulo toada  
com seu churriante humor  
que sempre com ar de magia  
sai o canto do cantor.

Canto como u’a menina  
colhendo amoras no mato  
(com medo de estar sozinha)  
num tom faceto e gaiato.

Se vires, leitor, o que há de  
agreste no que aqui trouxe  
com estas canções que colhi,

sentirás minha saudade  
provando o gosto agridoce  
das amoras que escolhi...

*É o tema recomeçado  
na minha vária canção.*

Dividido em dois movimentos, o sonetinho enfatiza, no primeiro quarteto, o gesto de improviso e nas demais estrofes ações mais meticolosas. Com isso, traz o par liberação-retenção para primeiro plano.

A volatilidade da água reforça o modo de saída das lembranças cuja liberação é envolta pela ideia de magia. Se o que ocorre no território da magia escapa ao que é racional, ao poeta é garantido o livre cantar de seus causos. Aqui se insere nova dualidade: embora a magia esteja para o aparente e o raciocínio para o não aparente, esse limite não será estanque. Ele é muito mais poroso, em razão de não ser possível escolher um único evento que lhe desperte saudade, indissociado de outros que escapem à ação consciente. Nota-se uma estratégia de encadeamento semântico entre água, memória e canto. Com essa cadeia semântica promovida pelo *enjambement*, o poeta é capturado pelo ritmo da própria “toada”, ao passo que experimenta a força da memória que regerá os motivos cantados em *Frauta de barro*. O leitor, por sua vez, será conduzido a acreditar na aparência mágica da canção e a esquecer momentaneamente o processo que o sujeito poético faz na terra.

Na dinâmica da retenção, novamente ocorre um estreitamento de campos de sentido compostos por palavras que fora do poema não se conectam. Se a ação de cantar tem em seu bojo a espontaneidade, a de colher pressupõe a consciência do ato. Na segunda estrofe, é a comparação que prevê a estratégia consciente de mascaramento do sujeito e, simultaneamente, suscita uma topografia do poema. O “mato”, como terreno inculto, baixo, em que crescem plantas rasteiras, designa metaforicamente uma origem distante de qualquer ideal de nobreza. Luiz Bacellar parece se inscrever fora de uma tradição poética apartada do mundo, de cunho idealizante, quando desloca o olhar de um plano etéreo para uma concretude pouco valorizada. Tais sentidos são incorporados à imagem da menina, elemento utilizado como um dispositivo de identificação da posição mundana que poeta e criança ocupam. E é nesse lugar que elege as frutas que a ele interessam. Essas não são maduras ou verdes, nem doces ou amargas, mas aquelas cujo sabor “agridoce” condensa o paradoxo.

Resumindo: o sujeito poético assimila as *attitudes* do verbo “colher” (selecionar e reunir) para com elas exibir ao leitor o amálgama dos estratos de significação de seu canto. É por esse dispositivo que outra operação é explicitada: as “amoras” – pluralizadas como as “estórias” – recobram a atitude de Marcel Proust na medida em que funcionam como portas de acesso aos eventos do passado “agreste”. Diferentemente também do que se poderia esperar pelo senso comum, ele joga com o valor ambíguo das experiências, exteriorizando

regozijos e amargores. Sobressai, por fim, o sabor paradoxal das situações, convertidas em temas a serem aduzidos por todos os livros.

Se no primeiro livro havia o apego aos objetos, na seção “10 sonetos de bolso”, e à música, em sua totalidade, em *Sol de feira*, isso se repete e se renova. A atenção conferida aos objetos e às amoras – como fórmula frutal – será redirecionada para as frutas no espaço de uma feira, como é sugerido pelo título. Os estudos de música do autor, por sua vez, serão base para a concepção do livro e para alguns poemas em que instrumentos musicais aparecem.<sup>2</sup> Ao agrupamento de objetos linguísticos e culturais heterogêneos soma-se o trabalho de escrita que, conforme o próprio autor (1998, p. 235), exhibe a “intenção de servir de textos para uma Suíte de danças brasileiras, com motivos tirados do folclore alimentar da região amazônica”, sem que isso denote, entretanto, uma especificação do folclore musical regional.<sup>3</sup> O próprio escritor borra os limites dos territórios amazônense e amazônico quando, além do trabalho poético, registra um glossário ao final do livro (1998, p. 43), resultado de uma “pesquisa etnobotânica realizada em colaboração com os técnicos do INPA” (Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia).

**ABACAXI** – *Ananas comosus* (Linneaus) Merrill, Bromeliácea.

**ORIGEM** – oeste do Brasil e, possivelmente, leste do Paraguai e Bolívia.

**OCORRÊNCIA** – cultivado em todas as terras baixas das Américas tropicais, incluindo a Amazônia.

**USO** – fruto comestível, aromático; parte carnosa de sabor muito doce, agradável; suculento.

(2008, p. 47)

Conforme o exemplo da primeira fruta registrada, há nome popular, nome científico, autor, família, distribuição e usos; outras

2. Esta, porém, será uma questão discutida em outro espaço.
3. Emmanuel Coêlho Maciel (1998, p. 235) também comenta sobre o seu trabalho de elaborar uma “sequência musicada”, com base no desejo do poeta. Segundo o maestro, “[a] obra se encontra pronta, à espera apenas de um mecenas que se prontifique a empresariá-la, não como uma ‘Suíte Amazônica’, mas como uma ‘Suíte-Cantata’ bem brasileira, para Coro, Solistas, Orquestra e movimentação Cênica, sem fixação específica ao folclore musical do Amazonas”. Com isso, há um dos primeiros indícios sobre o trabalho do poeta de conjugação entre músicas popular e erudita.

entradas, como a “**BANANA**”, também indicam possíveis nutrientes. Nota-se certa preocupação com a recepção do livro, uma vez que o glossário aparece como suplemento aos poemas e segue uma organização em lista, em ordem alfabética, similar a um dicionário. O registro científico, que parece soar estranho a um leitor de poesia, mostra-se importante suporte à interpretação, a julgar pela possibilidade de o leitor desconhecer algumas das 52 entradas, correspondentes ao número de frutas, que o livro contém.

Junto à pesquisa etnobotânica também há uma pesquisa bibliográfica, percebida pelas referências a elementos de culturas grega, latina, hindu, judaico-cristã e indígenas, os quais percorrem todo o livro. Destacam-se, de início, epígrafes oriundas de contextos literário e científico. Com elas, ilustram-se duas circunstâncias: em um plano estrutural, mais componentes da *biblioteca* do autor e, atravessando o segundo livro de Luiz Bacellar, novamente a temática da *colheita*. Essa é anunciada por três epígrafes, que evocam contextos bíblico, científico e poético.<sup>4</sup>

Sobre a primeira, retirada de Gênesis 2, Luiz Bacellar faz um recorte e uma nova costura. Em uma seleção prévia, opta pelos versículos 8, 9, 15 e 16. O primeiro par corresponde ao contexto da criação do mundo natural pela deidade do Antigo Testamento. Ela semeará o que será colhido no futuro, no entanto, o corte feito pelo autor omite a referência à árvore do conhecimento do bem e do mal. O segundo par de versículos, por sua vez, conta sobre o depósito do homem no Jardim do Éden (para que Adão cultive e guarde o que nesse espaço nascer) e sobre a ordem dada pela personagem sagrada: “De toda árvore do jardim comerás livremente”.<sup>5</sup> Seguindo essa nova escrita

4. Luiz Bacellar seleciona sete epígrafes para a abertura de *Sol de feira*: fragmentos dos livros bíblicos Gênesis e Lucas; do hino CARMEN SAECULARE, do poeta latino Horácio; do estudo precursor da ciência botânica, *Scientific Botany*, de Matthias Schleiden; de um poema de *Stundenbuch* (Livro de Horas), de Rainer Maria Rilke; e dois excertos de poemas de Teixeira de Pascoaes. Por elas, nota-se que as relações intertextuais depositadas por toda obra são solo fértil para pesquisas futuras, sobre, por exemplo, a herança latina na obra do autor (na 7ª edição, ele acrescenta acima da dedicatória a Jorge de Lima a expressão SUB TEGMINE FAGI, emprestada de Virgílio) e as ideias de modernidade (de Baudelaire, Pessoa e Rilke). Essas, no entanto, escapam ao escopo do momento presente.
5. Gn 2, 16.

do texto bíblico, alterada criativamente com os recortes de Luiz Bacellar, aos habitantes do espaço edênico não foi autorizado o conhecimento em sua forma ulterior; além disso, instalando uma metáfora topológica, os elementos do mundo conhecido devem ser preservados, pois fazem parte da memória da criação.

O segundo fragmento pertence ao Novo Testamento e é retirado do livro de Lucas: “E plantando colheu cento por um”.<sup>6</sup> O excerto corresponde à parábola do semeador e enceta novo impasse lógico a ser desdobrado *mutatis mutandis* sobre o livro. O gesto de *plantar-colher* gera numerosamente outros frutos, pois em uma unidade é possível encontrar algo que existe e existirá numerosamente em outras; logo, descobrir o mais interno das frutas emparelha-se ao conhecimento mais amplo do mundo. O poeta, desse modo, é aquele capaz de extrair o múltiplo do uno e, em um vetor contrário, encontrar unidade na multiplicidade.

O terceiro excerto abarcado pela temática em questão advém de um estudo fundador da ciência botânica, de autoria de Matthias Schleiden, o qual se deteve sobre questões de química e morfologia das flores. A presença desse autor aponta para um dado curioso: todas as demais epígrafes não primam pelo antagonismo com o conhecimento científico. O recorte feito por Luiz Bacellar sobre o *Scientific Botany* (1842) apresenta a defesa da separação entre poesia e ciência, pois, segundo o pesquisador alemão, “*both lose their value when they are intermingled*” (traduzir) (SCHELEIDEN *apud* BACELLAR, 2008, p. 8). Para ele, o tratamento poético da ciência seria repugnante; do mesmo modo, um poema decorado seria considerado uma palavra vazia – para seguir a metáfora da *colheita*, infrutífera. Ao fim, ainda declara taxativamente que a “*poetic science*” não existirá no futuro. Independentemente do tom melancólico ou apocalíptico que o comentário do cientista possa ter, *Sol de feira* mostra-se uma resposta artística (e irônica) à descrença. Onde o cientista vê um solo fracassado, o poeta escreve em contraponto. Luiz Bacellar expõe que a arte faz nascer multiplicidades da relação considerada vazia de sentido. Sem anular as suas referências, é possível fazer arte também com conhecimento científico. Se assim não o fosse, o leitor estaria apenas diante de mais um registro acadêmico sobre famílias de plantas e anotações genéticas.

6. Lc, 8, 8.

As últimas epígrafes pertencem ao poeta português Teixeira de Pascoaes. A primeira delas é um verso que coloca em evidência uma ideia solar com a qual se indissocia corpo e natureza.<sup>7</sup> Tal procedimento também já foi prefigurado em *Frauta de barro* no poema “O poeta veste-se”, em que elementos naturais são mais que vestimentas, mas o próprio corpo do poeta.<sup>8</sup> O outro excerto<sup>9</sup> promove uma irmandade entre enxada e pena, de sorte que a terra esteja para as páginas livro assim como o poeta para o semeador à espera da colheita. Elaborar-se uma metáfora temporal com esse argumento. O livro trabalhado no presente mostra o anseio pelo futuro; ele tem em seu horizonte a expectativa dessa *colheita* por quem o lerá.

De acordo com a pesquisa histórica de Yvette Sánchez (1999, p. 28-29), existiram tipos diferentes de coleções com o avanço da história. Elas foram organizadas e denominadas pelo ponto de vista da intencionalidade de quem as edificou, ou seja, com base no que contiveram e no espaço destinado à guarda. Na Idade Média, instituições eclesiais detinham pergaminhos e relíquias; na época renascentista, o afã pela instrução e pela curiosidade científica favoreceu o florescimento de coleções fora do espaço religioso, de modo que, em um primeiro momento,

*el atesoramiento de objetos abigarrados sin orden ni concierto aspiraba a un reflejo pars pro toto del universo, su representación en miniatura, microcósmica. De la cámara de tesoros medieval se pasó a la cámara de maravillas [...] y al gabinete de curiosidades a partir del siglo XV, en los que empezaron a colocar los objetos heterogéneos según un mínimo principio clasificador entre los naturalia (objetos sacados de la naturaleza: flora, fauna, minerales), artificialia (manufacturados por el hombre, artesanía en su sentido más amplio de materiales orgánicos e inorgánicos), mirabilia (rarezas y curiosidades que también podían proceder de la naturaleza), científica (instrumentos astronómicos, relojes, brújulas, globos geográficos), y la biblioteca (obras de arquitectura, filosofía, religión y referentes al gabinete de arte).*

7. “Feita de sol é a carne que nos veste.” (PASCOAES *apud* BACELLAR, 2008, p. 8)
8. “Com seu paletó de brumas / e suas calças de pedra, / vai o poeta. // E sobre a cambraia fina / da camisa de neblina, / o arco-íris em gravata / vai atado em nó singelo.” Cf. BACELLAR, 2011, p. 24.
9. “Vamos cavar! A pena é irmã da enxada, / a página do livro é terra semeada.” (PASCOAES *apud* BACELLAR, 2008, p. 8)



Não é de interesse deste texto estabelecer uma tipologia fixa nem engessar a obra de Luiz Bacellar com o ponto de vista da história das coleções. No entanto, o livro pode ser associado às ideias de Sánchez, na medida em que congrega diferenças por meio da poesia, amálgama formador da coleção de frutos. Se o gesto da *colheita* iniciado com as epígrafes prepara uma ambientação para *Sol de feira*, a simbologia do trabalho com a terra (da criação ao cultivo; dele à manutenção da vida) terá como produto a coordenação de materiais heteróclitos. Com base nessa premissa, o recolhimento das frutas poderá ser interpretado como uma espécie de *naturalia*,<sup>10</sup> a qual escapará à própria natureza dura de registro botânico quando a poesia colocar em jogo traços de culturas do Ocidente e do Oriente no mesmo poema. Como grande *naturalia* poética, *Sol de feira* carrega a assinatura vital impressa na multiplicidade natural e que, por sua vez, precisa ter sua memória salva. No interior *dessa* coleção, serão encontradas música, dança, religião, escrita literária e pesquisas etnobotânicas. Ocorre uma associação entre áreas do conhecimento humano cujas epistemologias apelam para suas especificidades. Entretanto, se o livro, como totalidade, ultrapassa o registro desses campos, isso acontece porque os poemas evidenciam a complexidade do mundo que apresentam – incluindo aí o que fora dele seria lido como incongruente.

### **“Jogos frutais”: o corpo como lugar de encontro**

Esclarecido o ponto de convergência entre os dois livros de Luiz Bacellar, interessa para esta etapa lançar luz sobre suas especificidades.

10. Vale destacar que *Frauta de barro* parece intencionalmente organizado em tipos variados de coleções. Os objetos da seção “10 sonetos de bolso” não escondem algo que estaria em um intervalo entre *artificialia* e *científica*; “Poemas dedicados” indicam alguns dos nomes que compõem a *biblioteca* do poeta; se forem adicionados a essa perspectiva, ainda, os causos populares, as marcas linguísticas e de oralidade e as referências artísticas (de Artes Visuais e Música), muitos presentes em poemas que retratam a cidade, a ideia da coleção dos poemas iniciais poderá ser compreendida como alicerces simbólico da obra. Seu significado se estenderá sobre o espaço urbano como se o poeta compusesse com o verso o seu próprio museu do mundo. Nele, cada grupo elencado corresponderia a uma ala, a uma exposição ou uma coleção de arte, espelho do macro no microcosmos que a obra encerra.

Uma delas está na retomada, com diferença, de um dos mestres de poesia do autor. Trata-se de João Cabral de Melo Neto, o qual recebe o poema “Poética” na seção “Poemas dedicados”, de FRAUTA DE BARRO. A presença cabralina foi destacada por Benedito Nunes no texto de apresentação da 6ª edição de SOL DE FEIRA, quando ele tomou de empréstimo o título do autor pernambucano para denominar os poemas do livro de *jogos frutais*, evidenciando a remissão de Luiz Bacellar à coletânea TERCEIRA FEIRA (1961). Para o filósofo e crítico literário (2008, p. 12), “o *jogo frutal* transporta cada fruta para um campo simbólico diversificado. Cada fruta é uma fruta e mais alguma coisa. Essa coisa a mais corresponde a uma incorporação do poético”. Embora não se detenha sobre a obra, mas sobre um livro específico, Benedito Nunes sugere o funcionamento de um dispositivo poético. O que se vem tentando explicitar é que tal dispositivo, porém, não é circunscrito a SOL DE FEIRA, mas já estava anunciado pela *fórmula frutal* em FRAUTA DE BARRO e agora reaparece desenvolvido. Cabe, para este momento da investigação, mostrar a relação entre a operação da *colheita*, aqui analisada, e a *incorporação*, descrita por Benedito Nunes.

No seio da palavra *incorporação* existem dois sentidos: ato ou efeito de trazer para dentro o que é externo ao grupo, tornando tal elemento parte do conjunto; e dar forma corpórea àquilo que ainda não a possui. Ambos simultaneamente convergem para a palavra *corpo*, a qual terá no livro nuances simbólicas. Se o primeiro sentido corrobora o acréscimo de elementos à *naturalia* poética, o segundo aduz a operação de corporificar as contradições no *corpo* do poema. Destarte, o poema-fruto é o corpo possível para a reunião de sentidos; o *jogo frutal*, a estratégia da congregação de correspondências. No livro de Luiz Bacellar, tais sentidos não devem ser encarados como ações separadas. Na realidade, eles são indivisos e, com isso, conferem organicidade ao mundo poético – a ação dupla que dá *corpo* a SOL DE FEIRA.

Entretanto, antes mesmo do livro, o *corpo* é o tema da poesia de João Cabral de Melo Neto (1999, p. 262-263) emulado por Luiz Bacellar. Por esse motivo, extraio um fragmento de “Jogos frutais” a fim de mostrar o modo como o tema é articulado pelo mestre de poesia.

De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.

Sem  
transparência:  
não de água clara, porém  
de mel, intensa.

Intensa é tua textura  
porém não cega;  
sim de coisa que tem luz  
própria, interna.

E tens idêntica  
carnação de mel de cana  
e luz morena.

Luminosos cristais  
possuis internos  
iguais aos do ar que o verão  
usa em setembro.

E há em tua pele  
o sol das frutas que o verão  
traz do Nordeste.

O poema descreve um objeto, atribuindo-lhe características naturais, ao passo que se direciona a um interlocutor. “De fruta”, “concreta”, “densa” e “de mel” são adjetivações que orbitam ao redor da composição semântica de “textura”, produzindo uma caracterização sinestésica. Paladar e tato são conjugados para compor o alvo do observador. Ressalta-se que o procedimento descritivo não acontece em único golpe, enunciando sua totalidade de uma única vez. O jogo operado no poema consiste na introdução progressiva de novos estratos de significação. De acordo com Fabiane Borsato (2003, p. 149), em “Jogos frutais”, “semanticamente, jogar é arriscar, é combinar acertos e erros seguidos de novas tentativas”. A crítica relaciona essa ideia ao jogo metalinguístico próprio à poesia cabralina. Nesse sentido, o poema reproduz o elogio da concisão e da precisão próprios ao estilo do poeta. Ele perfaz um detalhamento com afirmações e negações que se seguem sequencialmente. No campo das negações, a espessura desse corpo é garantida pela impossibilidade de a luz atravessá-lo. Não ser transparente, porém, não elimina sua luminosidade. Como um astro que detém luz própria, o corpo descrito possui vida.

Observando esse corpo, o poeta expressa uma atitude de contemplação. Ele aparta momentaneamente o objeto do mundo, esquadrinha suas propriedades e retorna ao mundo à procura de mais elementos verbais que possam suplantam sua descrição. A partir da terceira estrofe, exhibe sensualidade ao aquilatá-lo como palatável: ele é *carnação*, ou seja, dotado da cor da carne humana; também é “luz morena”, hipálage que revela o objeto de desejo; “É de fruta do Nordeste / tua epiderme;” – continuará o texto –, segmentando grupos

e subgrupos de frutos, paralelos às partes e subpartes de um corpo. Dessa maneira, consagra a identidade entre fruta e corpo.

Com o desenvolvimento do poema, o leitor descobre que o jogo da palavra poética dá-se com qualificações conferidas ao corpo feminino, matizado com valores naturais. As partes desse corpo são peças dispersas com que o poeta monta eroticamente uma mulher. Cabral continuará dotando a figura de especificidade: “bem desenhado / diverso em tudo da jaca / do jenipapo” (1999, p. 264). Ele manipula as referências frutais para criar campos de oposição, de segregação de ideias. Da mesma forma, edifica campos de aproximação: “Da pitomba possuis / a qualidade mucosa,” “Também do ingá / de musgo fresco ao dente / e ao polegar” (1999, p. 265). A estratégia da comparação a frutas diversas amplia o campo de significação da “textura”, para arrematar declarando: “Fruta completa: / para todos os sentidos, / para cama e mesa // És fruta múltipla, / mas simples, lógica;” (1999, p. 267). A completude da fruta está pautada na abertura às possibilidades de sentido, segundo o sujeito poético. Assim, a polivalência semântica do contexto da alimentação ganha conotação erótica e torna-se recurso com o qual é expresso o desejo do poeta, sem cair no convencionalismo de uma poesia confessional. Todavia, ele não a limita; a multiplicidade apontaria para um conhecimento diversificado, em rede; a simplicidade, para o contraponto. Quanto mais o poeta esquadrinha os sentidos da fruta-mulher, mais a distancia da esfera de uma poesia metafísica.

Partindo da ideia mais ampla de *corpo*, recobra-se o significado anteriormente discutido: o da adição de um elemento à *naturalia* poética. Ele exige dupla mirada, para dentro e para fora da obra, ou seja, para João Cabral e para o modo como Luiz Bacellar (2008, p. 28) o incorpora. Seleciono, a título de exemplo, o poema XXII (“ron-del da sorva”):

sorva redonda  
uva caboca  
por mais que esconda  
doçura oca  
pra quem prová-lo  
macio espouca  
teu oco estalo  
no céu da boca  
o mesmo quando

leitosos, brandos  
 dás a qualquer  
 teus beijos verdes  
 nunca te perdes  
 fruta-mulher

O poema, de início, apela para recursos sonoros que suscitam a convergência da figura humana e da fruta. Conforme Octavio Paz (1982, p. 64), “a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto”, logo, “o poeta [está] a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsa”. No presente caso, o ritmo sincopado orienta a dicção do segundo verso e estende a do sexto.<sup>11</sup> Alternadamente, supressão e preenchimento verbal harmonizam-se à cadência dos demais versos da estrofe. Essas rimas concentram a atenção do leitor na imagem da “boca”, ao passo que a rima preciosa ressalta o prazer do sabor do fruto. O ritmo do poema transcende a base acústica, como no caso cabralino, para sugerir uma orientação: o erotismo. Ele ultrapassa a materialidade de corpos no coito. Mais vaporoso e menos concreto, não se dissocia da corporeidade; põe-na em outro lugar, na medida em que a excede. As *associações do universo verbal* indicam que não é isoladamente a boca que confirma o desejo do sujeito poético, mas a performance erótica contida na relação “fruta-mulher”. Provar a fruta equipara-se a experimentar “beijos verdes”. O poema, por fim, também endereça-se a um destinatário. Trata-se da figura feminina, de quem busca correspondência:

A relação entre poesia e erotismo é tal que se pode dizer, sem afeição, que o primeiro é poesia corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 12)

11. Em termos acústicos, a diérese sobre o fonema /l/, em “cabocla”, aproxima-se da oralidade e da variante linguística utilizada na região. A ditongação em “espouca”, com o acréscimo da semivogal, transforma o traço sonoro, antes aberto, em fechado.

As palavras de Octavio Paz procuram esclarecer a dinâmica do excesso própria ao erotismo. A poesia escapa às palavras do poema, alcança o corpo e envolve-o com outra atmosfera. Em atitude similar, o erotismo desprende-se das ideias de corpo e enleia o construto verbal. Ambos operam em forma de paradoxo. A garantia de suas realizações está, no presente caso, na oposição, sem aniquilação, que fazem às referências, isto é, no deslocamento de um campo para outro. A manipulação da linguagem apreenderá a sensação para representá-la (no sentido de *estar no lugar de*) como uma solenidade, garantia da impossibilidade de banalização dos assuntos.

Sendo *capaz de dar nome*, a linguagem guarda o princípio criador de Eros. No caso do poema, mais que criação, o princípio erótico também organiza os poemas no interior do livro, espalhando partes de um corpo erotizado por vários poemas. Mapeando-os, encontram-se, por exemplo, as maçãs do rosto em “rondel do bacuri”; os arthos, em “rondel do caju”; o ventre, em “rondel da jaca”; a face, em “rondel do jambo”; os cabelos, em “rondel do uixi-coroa”; a saliva, em “rondel da goiaba”; os seios, em “rondel do sapoti”.<sup>12</sup> Desse modo, os fragmentos que o poeta recolhe em cada poema-pomo expõe o corpo indissociado do natural. Lidos em conjunto, é possível reconhecer metonimicamente o corpo erotizado, o qual contém a base da conjugação entre o corpo e a paisagem. Quando nomeia a fruta, o poeta preenche o *nome* com uma série de valores pelo verso e pela rima. Em “rondel da sorva”, isso extrapola a composição semântica referencial na medida em que a base acústica também enriquece a visualidade. A fruta deve ser mais que compreendida racionalmente, mas experimentada pelos sentidos. Para tanto, o poeta recorre aos aparatos da linguagem a fim de que o leitor *apreenda* a “fruta-mulher”.

O poeta toma sua composição pelos signos como um processo de *incorporação* de seu mestre, isto é, toma o *corpo* como *topos* no qual e com o qual levanta seu livro e consolida uma coesão interna. Dizendo de outro modo, isso significa que a transfiguração da matéria em metáfora erótica expõe a transcontextualização que Luiz Bacellar opera

12. Além desses, a presença de Eros também aparece em poemas que apresentam episódios de amor, isto é, em momentos que prescindem do encontro de corpos: em “rondel do taperebá”, a fruta é palco para o encontro de Zeus e Dânae; em “rondel do araçá”, de Salomão e Sulamita; em “rondel do tucumã”, a filha da boiuna só conhece o amor quando do nascimento da noite.

para convergir fruta e mulher cabralinas para dentro de sua coleção natural, logo, o mesmo é consciente de que essa ideia de *natureza* é um constructo poético por ele erigido. Tomar um autor como referência e *trazer para dentro* de sua poética um assunto, um efeito ou uma forma explícita o gesto de *leitura* que um exerce sobre o outro e revela como é aberto o diálogo entre eles. Nesse sentido, apanhar a imagem do *corpo* erotizado também anuncia um gesto de seleção, em que a imagem do *corpo* torna-se lugar de encontro entre as duas poéticas. A *colheita* que Luiz Bacellar faz no poema de *Terceira feira* demonstrará, portanto, uma etapa de formação de repertório do poeta.

### Abertura ao paradoxo do mundo

No que diz respeito ao segundo valor da ideia de *corpo*, a corporificação de itens contraditórios ou que suscitam impasses lógicos no corpo do poema traduz uma forma de expressão da complexidade do mundo em *Sol de feira*. A obra de Luiz Bacellar irá congregiar nos rôn-deis traços da região, os quais serão somados aos de outras localidades nacionais e estrangeiras. Será replicado o procedimento de coleção já feito com os objetos agora sobre os frutos. Um exemplo disso pode ser encontrado no poema X, “rondel do mamão” (BACELLAR, 2008, p. 22), em que o poeta fala:

qual Briaréu  
no ar levantai  
os hirtos braços  
pelos quintais  
os amarelos  
frutos mostrais  
entre flabelos  
horizontais  
topo coroadado  
(as folhas perde  
o caule nu)  
no gesto alado  
de dança verde  
de deus hindu

O poema é construído com base na visualização de um mamoeiro. Cruzando seus eixos, ele tem a verticalidade associada à postura

altiva de seres mitológicos de culturas distintas, ao passo que mescla tais imagens à horizontalidade das folhas da árvore. O poema traz especificamente a figura de Briaréu, um dos três hecatônquiros encontrados na primeira geração divina da *Teogonia*, de Hesíodo,<sup>13</sup> e uma alusão mais genérica aos deuses hindus, alguns deles também portadores de mais de um par de membros superiores (como Brahma, Vishnu e Shiva). O traço que os aproxima é, portanto, a imagem de seus corpos: o sujeito poético toma o corpo vegetal para encerrar nele a possibilidade de reunião de imagens, encontro no qual estão concentradas as correspondências.

Chamam atenção os versos pares da primeira estrofe, pois oferecem um dinamismo sequencial, a construir duas ideias indissociadas: ação e paisagem, as quais apontam para o mesmo objeto (o mamoeiro). No plano da ação, o movimento pendular do mamoeiro ocasionado pelo vento é captado por Luiz Bacellar; no plano da paisagem, o olhar do leitor é dirigido a uma descrição da dinâmica da natureza. Desse modo, a sequência instalada pelo traço sonoro do poema aglutina e consolida não só o corpo, mas a ação de Briaréu. Se a *paisagem* não se trata de pura representação nem de simples presença, muito menos de algo dado, mas é “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18), poder-se-á pensar com Michel Collot e compreender o mamoeiro como produto do pensamento poético. Isto é, a *paisagem* no poema é mais que um traço objetivo do mundo ou pura interioridade; ela é espaço percebido e, com isso, demarcador do alcance da subjetividade lírica. Trata-se do “lugar de emergência de uma forma de pensamento” (COLLOT, 2013, p. 21). E, como tal, é possibilidade de correspondência de materiais culturais heteróclitos. Nela é instalada a contradição, de sorte a permitir que o leitor veja no corpo vegetal a aposição de duas imagens, como se estivesse a sobrepor lâminas com desenhos transparentes. O corpo de Briaréu, portanto, torna-se indiviso do “deus hindu” mencionado na segunda estrofe. Desse modo, ambos guardam

13. De acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 206), hecatônquiros significa “‘de cem mãos, de cem braços’. Os Hecatonquiros eram gigantes fortísimos e monstruosos, com cem braços e cinquenta cabeças. Chamavam-se Coto, Briaréu ou Egéon e Gias ou Gíges. Lançados no Tártaro por Cronos, foram, por força de um oráculo de Urano e Géia, libertados por Zeus, de quem se tornaram aliados na luta contra os Titãs”.



visualmente suas particularidades, ao passo que o mamoeiro *emerge* para, então, congregá-los.

Em uma investigação sobre o dispositivo metafórico, Paul Ricœur (1992, p. 146) recupera o fundamento aristotélico de que “elaborar boas metáforas é contemplar semelhanças ou [...] ter um *insight* de similaridades”, as quais devem ser *postas aos olhos* do leitor. A sugestão filosófica de Ricœur<sup>14</sup> ilumina a potência da palavra da poética, explicitando um caráter de visibilidade inerente à sua natureza. No que toca o “rondel do mamão”, nota-se que o elemento natural é aberto como um leque, sugerido pela *dimensão pictórica* (RICŒUR, 1992, p. 145) do poema. O poeta manipula as ferramentas do discurso, lançando mão da potência imaginativa da palavra poética e, com isso, produz aproximação de semelhanças inusitadas (do ser mitológico grego ao leque; do caule ao “deus hindu”). Ainda de acordo com Ricœur (1992, p. 148),

[...] O criador de metáforas é esse artesão com habilidade verbal *o qual*, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma.

Fazendo um deslocamento *mutatis mutandis* da proposta do *artesão* para aquele que faz a *colheita*, isto é, para o poeta, em *Sol de feira*, busca-se esclarecer que o último excede o campo literal e promove um desvio, uma inconsistência. Em outras palavras, o diálogo cultural por meio de imagens seria impensável do ponto de vista da denotação. No entanto, a *extração* do enunciado significativo de que fala

14. Para compreender a importância da cognição, da imaginação e do sentimento, Ricœur traçará um caminho da filosofia grega, passando pela retórica clássica, alcançando os estudos de I.A. Richards, em *Philosophy of Rhetoric*, Max Black, em *Models and Metaphors*, entre outros, a fim de demonstrar os limites dessas teorias. Com isso, procurará desenvolver um estudo sobre a função semântica da imaginação e do sentimento. Cf. RICŒUR, 1992, p. 145-160.

Ricœur pode ser lida como gesto de transformação das bases de sentido, a qual desencadeia nova interação semântica e engendra um enunciado criativo. Essa significação é elaborada no ato de ruptura incidido sobre a linguagem. É *da e na* ruptura que nasce o campo inovado. Destarte, quando Ricœur compreende o *enigma* da palavra – e, no presente caso, quando o mamoeiro se torna eixo de significação de disparidades –, está a ilustrar o discurso metafórico como solução criativa, a qual constrói um princípio de economia da linguagem. Estreitam-se semelhanças e costura-se o tecido verbal de modo diferenciado. Tal também faz o poeta em sua *colheita* com as palavras.

Se o paradoxo das “amoras” de *Frauta de barro* anunciava a coabitação de elementos díspares, em *Sol de feira* haverá uma atitude similar. A contradição será mais que tropo de palavra. Ela estará presente na convivência da disparidade. Tal convivência é possível na imagem do *corpo* vegetal, tomado como receptáculo cujo significado é capaz de enlaçar os sentidos no interior do texto. Isso significa que o poema se torna espaço de acomodação das contradições dos mitos, ao passo que confere forma corpórea ao que ainda não havia. Assim, na esteira de Benedito Nunes, a fruta é mais que ela mesma *por* ser simultaneamente outras coisas.

Resumindo: o *corpo*, em *Sol de feira*, é assunto de poesia. Seja como ocorre com o corpo feminino, tragado da poética cabralina para o interior do livro, seja como o corpo vegetal, que acomoda outros materiais culturais no interior do poema, ele transcende sua materialidade. O *corpo*, portanto, é um lugar de encontro dessas diferenças. Ele não promove um apagamento de suas referências, mas mantém-nas guardadas em cada gesto alusivo. Nesse sentido, o *corpo* do poema é o solo onde emergem as associações inovadas; o poeta, então, é aquele que trabalha nesse mesmo solo – o da palavra – para nele e com ele reunir as diversas partes de seu mundo.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACELLAR, L. *Fruta de barro*. 9 ed. Editora Valer: Manaus, 2011.
- BACELLAR, L. *Sol de feira*. 7 ed. Manaus: Valer, 2008.
- BORSATO, F. Aspectos da poética de João Cabral de Melo Neto no poema “Jogos frutais”, da obra *Quaderna* (1956-59). In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. dos. *Análise literária: tendências contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 149-160.
- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Coordenação de Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- DICIONÁRIO PRIBERAM ONLINE. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ler>. Acesso em: 19 out. 2020.
- FONTELA, O. *Poesia reunida* [1969 – 1996]. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.
- MACIEL, E. C. Sol de feira: “suíte-cantata”, para coro, solistas, orquestra e movimentação cênica. In: BACELLAR, L. *Quarteto: obra reunida*. Organização de Tenório Telles. Manaus, valer, 1998, p. 235-237.
- MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.
- NUNES, B. Apresentação. In: BACELLAR, L. *Sol de feira*. 7. ed. Manaus: Valer, 2008, p. 11-12.
- PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RICŒUR. P. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. Tradução de Leila Cristina M. Marin *et al.* São Paulo: EDPUC-SP/Pontes, 1992, p. 145-160.
- SÁNCHEZ, Y. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

## **Não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes: a escrita de Cacaso em jornais**

Maria Fernanda dos Santos (UFPR)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O poeta mineiro Antônio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido como Cacaso, foi integrante do movimento de Poesia Marginal brasileiro – também chamado de Geração Mimeógrafo –, fora também professor universitário de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na PUC-RIO nas décadas de 1960/1970 e crítico literário da produção poética de sua geração, textos os quais foram reunidos por Vilma Arêas (1997) postumamente em *Não quero prosa*. Foi também um letrista de MPB em parceria com Milton Nascimento, Edu Lobo, entre outros.

É importante destacar aqui que o poeta Cacaso escolheu escrever de forma lírica em tempos sombrios, isto é, preponderantemente durante a ditadura militar no Brasil. Com efeito, o lirismo, nos versos do poeta mineiro, aparecem não apenas como uma maneira de resistência, mas também como um processo de politização do cotidiano, pois resultam numa poética que “[...] troca o mofo e o esquecimento das estantes por uma participação mais viva na cena cultural, uma poesia que sai para as ruas, que se vale das formas de sobrevivência as mais variadas e sugestivas” (BRITO, 1997, p. 19).

A obra poética de Cacaso vem sendo bastante estudada por graduandos e pós-graduandos, no entanto, nota-se que a produção crítica do autor, publicada majoritariamente em periódicos da época em que Cacaso viveu, não vem sendo muito explorada. Tendo isso em vista, neste artigo, destaca-se que, além de poemas líricos, Cacaso também escreveu para dois jornais reativos ao regime militar, sendo eles: *Jornal Opinião* (1972-1977) e *Jornal Movimento*, ambos do Rio de Janeiro, os quais abordam o contexto histórico da época. Parte do acervo do *Jornal Opinião*, do período de 1973 a 1976, encontra-se disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. No entanto, é

1. Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Atualmente é doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

importante frisar que a hemeroteca não possui o acervo completo, e alguns dos ensaios escritos para esses dois jornais e para outros jornais da época encontram-se reunidos no livro *Não quero prosa*, organizado por Vilma Arêas (1997).

Alguns desses jornais citados acima foram ativamente reativos ao regime militar, tais como o *Jornal Opinião*, que surgiu antes da instalação da censura, e o *Jornal Movimento*, que surgiu após a instauração da censura. Segundo Sérgio Luiz da Silva Mendes no artigo “A imprensa alternativa durante a ditadura militar no Brasil (1964-1984): um olhar historiográfico”, o *Jornal Opinião* tinha um caráter mais intelectualizado que veiculava matérias de autores de renome nacional e internacional. Já o *Jornal Movimento* tinha como objetivo a divulgação de ideias e pressupostos de esquerda. Ambos faziam parte da “imprensa nanica”:

Durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1984) um veículo de comunicação se destacou entre os demais justamente por ser uma espécie de mídia que, de certa forma, ‘atacou’ o governo brasileiro mostrando em suas matérias alguns males cometidos por esta forma de governo. Este veículo de comunicação ficou conhecido como imprensa alternativa ou ‘imprensa nanica’. (MENDES, 2011, p. 25)

Vilma Arêas (1997) na introdução do livro *Não quero prosa* afirma que a posição crítica de Cacaso era explícita, pois, no Rio dos anos 1970, o Cacaso professor universitário era um lukacsiano opositor do estruturalismo - que estava em voga na crítica universitária - sempre se opondo de forma crítica, irônica e com humor, tal como é expresso em sua obra poética. Arêas aponta os acertos e equívocos na intenção de Cacaso de resistir que não se confunde com a produção de esquerda vulgarmente aceita como comprometida, mas que não tinha consciência reflexiva. A posição de Cacaso era clara e democraticamente abria possibilidades de se concordar ou discordar dele. Arêas ressalta:

Na época a expressão significava pensar junto, trabalhar em conjunto e até em parceria, inventar alternativas de resistência e sobrevivência, opondo à censura, ao controle de informações e outras mazelas crônicas de nossa vida cultural a proliferação incontrolável de um grande texto catártico, imprescindível para a realização

do ‘ato livre’, que passasse ao largo de qualquer compromisso institucional e que a este se opusesse. Num certo momento critérios puramente literários pareciam habitar o segundo plano, pois o importante era ‘não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes’, o importante era fazer, retomar a criação. Em suma, resistir, ‘maneira precária de dizer que estamos vivos’. (ARÊAS, 1997, p. 9)

Assim, as temáticas que aqui serão exploradas versam sobre o cenário cultural em tempos sombrios e a necessidade, segundo o poeta, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes; versam também sobre o movimento de Poesia Marginal e de que forma a publicação à margem das editoras é um processo de resistência; e sobre o boom da produção poética em tempos de ditadura. Esses ensaios revelam que Cacaso tinha uma escrita ativa em jornais, tendo espaço para construir uma posição crítica e reflexiva, acerca da cultura e do seu momento histórico.

Os recortes de jornais que serão explorados adiante mostram que o poeta Cacaso realizou um panorama do cenário cultural da década de 1970, analisando os aspectos e os resultados dos fenômenos culturais – principalmente literários – que ocorreram no contexto da ditadura militar. Desta forma, esses trechos de jornais são importantes por explicitarem como os artistas da época encontravam maneiras de se expressarem em meio a um momento histórico de obscuridade.

Nota-se, a partir desses jornais e revistas, uma faceta do poeta Cacaso preocupada sobremaneira em resistir às censuras e à opressão da ditadura, inventando assim, formas alternativas de estéticas e de publicação, construídas com humor e ironia, com o intuito de não ser academicista e institucional, mas sim de ter voz e ser democraticamente mais claro e, portanto, mais acessível diante de um cenário político obscurecido e de publicação restringida.

Acerca da marginalidade do poeta, no artigo “Tudo da minha terra”, publicado na *Revista Almanaque*, nº 6, de 1978, Cacaso (1992) disserta que:

[m]arginalizado, o poeta é posto numa situação nova e cheia de conseqüências: já que não conta com apoio editorial, e menos ainda com o sistema de interesse e promoção a ele ligado, também não tem de se guiar por seus critérios. O poeta é levado a um descompromisso crescente com outras esferas do mundo institucionalizado, o que pode ter implicações propriamente literárias e de concepção. (BRITO, 1997, p. 19)

Cacaso afirma que essa marginalidade resulta em uma poesia que rompe com as vias tradicionais, posto que não conta com apoio editorial e de instituições literárias, nem com apadrinhamentos, ou com as formas tradicionais de venda e distribuição, num processo alternativo de sobrevivência no cenário cultural. Essas variadas formas de “sobrevivência” no mercado editorial da época são uma maneira de resistência diante de um cenário cultural opressor que exige autonomia de escritores e poetas, os quais contam apenas com seus próprios recursos. E assim o poeta “[...] é levado a imaginar saídas, desenvolve suas iniciativas, experimenta procedimentos, amplia seus contatos, fica mais inventivo. Disso passa a depender sua sobrevivência cultural, de agora em diante crescentemente associada à assimilação de atitudes críticas” (BRITO, 1997, p. 19).

### **O cenário político e cultural em que ocorre produção marginal**

O referido cenário político, que envolve os anos em que Cacaso escreve sua obra poética, é marcado pela ditadura militar, que ocorreu no Brasil entre os anos de 1964 até 1985. Nesse período a liberdade de expressão fora fortemente controlada e, muitas vezes, restringida. Acerca deste período e de sua produção cultural, Máira Castanheiro Magalhães de Moraes (2012) em “Poesia Marginal: um ensaio de carnaval”, informa que

[a] transição da década de 60 para 70 foi marcada por uma profunda crise, o que resultou em duas gerações intelectuais. Uma é a geração ‘cepecista’ (CPC – Centro Popular de Cultura, ligada a UNE o CPC atuou na década de 60) que propunha a arte como um instrumento revolucionário, de transformação social, ou seja, uma poética participante. A outra geração é a vanguardista liderada pela Poesia Concreta, Poesia Processo e a Poesia Práxis. A Poesia Marginal herda muitos traços do modernismo de 22 e do tropicalismo e se opõe ao concretismo, uma poesia/linguagem erudita, acadêmica e racional. (MORAES, 2012, s/p)

Em consonância com a citação acima, ressalta-se ainda o comentário de Silviano Santiago (1974) no *Jornal do Brasil*, edição 00075, acerca dessas duas correntes literárias que ocorrem no Brasil, segundo quem: “[o] problema básico é que a cena brasileira vai ser marcada

pela coexistência pacífica de duas correntes, uma que continua o espírito de vanguarda, outra que retorna os valores da geração de 45” (SANTIAGO *apud* MORAES, 2012, s/p).

Sendo assim, o poeta Cacaso, e os outros poetas da Geração Mimeógrafo, ao retomarem algumas características da vanguarda modernista, como o uso da ironia e a composição fragmentária, expressavam em seus versos o cotidiano da época, seja por meio da ironia, da crítica e denúncia, da brincadeira, do uso de trocadilhos, etc.; tudo isso faz com que sua obra seja acessível aos leitores. Isso porque, de acordo com Moraes (2012), os poetas marginais buscavam “atualizar e alertar o povo” para os mais variados assuntos do dia a dia, sendo eles de ordem política, cultural e social, ou não. Nesse sentido, corrobora-se com Carlos Alberto Messeder Pereira (1981), quando disserta que há na década de 1970 uma politização do cotidiano.

Cacaso (1997), no ensaio “Tudo da minha Terra”<sup>2</sup> presente no livro *Não quero prosa*, descreve esse período nos seguintes termos:

[n]ossa vida cultural, cheia de viço e ideias foi, do dia para a noite, reduzida a escombros. O período que se abre a partir daí inaugura um capítulo novo em nossa história cultural, que ainda não esgotou nos dias que correm. É o tempo do grande desbunde. A universidade sofre expurgos; a censura prévia e de outros tipos atingem a vida e a obra de músicos, encenadores, cineastas, escritores, pesquisadores, imprensa. Muitos procuram ou são obrigados ao exílio; os que ficam estão sob cerrada vigilância ou simplesmente preferem o silêncio. O movimento estudantil é destroçado e posto fora da lei, induzindo a melhor porção da juventude brasileira a uma despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições.

[...] O desmoronamento de tantas expectativas alimentadas mais o endurecimento atual da vida favorecem um clima ideológico que combina frustração e medo; descrença em relação aos projetos de antes e às chances futuras. [...] um vocabulário novo e cifrado é posto em circulação; tudo em consonância com o clima evasivo e de introspecção que reina. Muitos da geração mais moça abandonam a universidade, outros nem chegam a tentar, parte considerável dos que se formam esbarra com a falta geral de oportunidades e perspectivas. Enquanto isso o governo desfecha maciça campanha de propaganda ideológica em torno das noções de patriotismo e ordem, estimula-se a criação de cursos

2. Ensaio publicado pela primeira vez na *Revista Almanaque*, nº 6, São Paulo, Brasiliense, 1978.



de ginástica e civismo nas faculdades, pra todo lado se apregoam a intocabilidade e a perenidade das instituições. ‘Brasil: ame-o ou deixe-o’, *slogans* desse tipo aparecem nas janelas dos carros e apartamentos; nenhum anúncio de sabão em pó está completo se não fizer qualquer alusão apologética às grandezas pátrias. [...] parte considerável da juventude, mais intelectuais, artistas etc., irá coexistir em conflito latente e muitas vezes aberto com a situação. (BRITO, 1997, p. 20-22)

O excerto acima revela como se estruturaram no Brasil, dentro do contexto cultural, alguns traços da ditadura militar, principalmente no que se refere à restrição da liberdade de expressão. Os primeiros anos da ditadura militar, que vão de 1964 a 1968, são marcados por uma certa flexibilidade em relação à produção literária e cultural, e com isso, surgem vários artistas e movimentos, entre eles o Tropicalismo e a Poesia Marginal. Há também um incentivo, por parte do regime militar, à proliferação da cultura de massa, por meio da televisão – tecnologia recente da época que estava em alta – com o intuito de, por meio do entretenimento e do sensacionalismo, alienar a sociedade. Desta forma, é evidente que, nesses primeiros anos, o regime ditatorial não conseguiu conter a produção artística da época, havendo uma proliferação de poetas e artistas que buscavam recursos alternativos de publicação e cujo objetivo era fazer parte da cena cultural.

No entanto, conforme ressalta Cacaso, “[a] vida cultural, cheia de viço e ideias foi, do dia para a noite, reduzida a escombros” (BRITO, 1997, p. 20) a partir da instauração do AI-5 em dezembro de 1968, tornando-se um regime muito mais opressor e repressor. Segundo Debora Racy Soares (2005) em “O ‘Poemão’ e a ‘Figurinha’”, esse período é marcado por demissões e restrições nas aposentadorias de professores, pela desarticulação dos movimentos estudantis de esquerda, pela apreensão e proibição de livros, discos, jornais, revistas, ou filmes que contestassem ou fossem contra às imposições da ditadura. “[a] partir de 69 é preciso aprender a viver sob [...] censura e medo. Arrombamentos de residências, violações de correspondências [...] sequestros [...], demissões [...] perseguições políticas, faziam parte da realidade cotidiana” (SOARES, 2005, p. 92-93).

Flora Süssekind em “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins do anos 60” aborda o cenário político da época e as manifestações culturais que se contrapõem à institucionalização

da ditadura militar iniciada em 1º de abril de 1964 e que permaneceu em vigor durante 20 anos. Sússekind também disserta que houve um “endurecimento” da ditadura nos anos de 1967 e 1968: “[p]ois a partir da decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, e do fechamento do Congresso, se passaria a viver um clima de violenta perseguição política, de ‘salve-se quem puder’, de ‘cada um por si’, reforçado pelos muitos desaparecimentos e prisões, pela institucionalização da censura prévia, pela banalização da tortura como prática repressiva” (SÜSSEKIND, 2007, p. 51).

Nesse sentido, como forma de resistência, conforme descreve Casaco, cria-se entre os jovens poetas da época uma nova situação de confronto entre os valores e comportamentos tradicionais versus os comportamentos de contracultura, ou seja, marginais em relação aos padrões estabelecidos. Nesse ínterim, por meio da palavra, promove-se a politização tanto do cotidiano, quanto das ações, dos comportamentos, etc. Assim, a produção cultural e artística da época se configurará como “reduto de assimilação e discriminação de valores”, devido ao fato de que, a partir do momento em que o escritor assume exclusivamente, a partir dos meios a sua disposição, a produção e distribuição de seus livros, o conteúdo dos mesmos se configurará pela possibilidade de ruptura desses antigos valores, como maneira de contestação.

Com efeito, na medida em que o autor produz e distribui seu próprio livro acaba se aproximando do leitor. Ato esse que possibilita maior reconhecimento do trabalho completo de cada escritor e assim, desperta maior interesse literário. É fato também que com isso se rompe a hierarquia do autor diante do leitor, ou seja, há uma dessacralização da estrutura tradicional entre livro, autor e leitor, posto que, a partir dessa distribuição marginal, não se tem mais a imagem do autor como aquele que tem a verdade absoluta escrita no livro. Agora o leitor sente-se parte desta produção, pois testemunha sua confecção.

Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi em “O poeta fora da república, o escritor e o mercado”, escrito no *Jornal Opinião* em 25 de março de 1977, texto que agora está inserido no livro *Crítica e tradução* (1999), dissertam também sobre essa “dessacralização” do autor a partir das produções marginais. Um exemplo é o trecho que segue:

[a] intervenção dos autores na circulação dos seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra

escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o literário. A autoridade do texto é legitimada por instituições, universidades, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal – a literatura que for consagrada terá prestígio e glória, será redimida do seu papel de mercadoria (ou seja, o papel será oculto nas festas ou esquecido nas abordagens críticas), o escritor conseqüentemente nunca será visto como um mero produtor de mercadorias (ou seja, esqueceremos a questão do mercado). Aqui em casa o mercado é pequeno e muito escritor tem gostado das mãos limpas. Sua atividade não é profissão, é “vocaçãõ”. Se a questão profissional vem à baila, culpa-se a reduzida extensão do mercado, a precariedade da distribuição, os níveis de analfabetismo, a invasão dos *best-sellers* multinacionais, a pobreza das livrarias, a televisão...”. (CESAR, 1999, p. 199)

Ainda sobre esse tema, na mesma esteira do comentário de Cesar e Moriconi, a expulsão do poeta da república, em outro momento, no texto “Sinal dos Tempos e dos Espaços”, publicado no *Jornal Opinião* em julho de 1973, Cacaso afirma que:

[a] ironia é grande: a posição marginal do poeta, que um dia decorreu da ‘esquisitice’ de seu gênio e do caráter ‘excepcional’ de seu temperamento, tornou-se algo completamente objetivado: é marginal porque as editoras, cujos critérios são empresariais, não o publicam. Ou melhor: se Platão ainda se dava ao luxo de expulsar os poetas de sua República porque os considerava perigosos à ordem, em nossos dias a ordem exclui os poetas de seu convívio simplesmente por não serem comerciais. Sinal dos tempos. E também dos espaços, como talvez preferisse um poeta concretista. (*apud* BRITO, 1997, p. 70)

A partir dos excertos acima, é possível a leitura e a compreensão de que em tempos sombrios e tempos de *best-sellers* o poeta perde sua função, ou antes, sua posição, devido ao fato de não ser, em última instância, comercial. Assim, pode-se concluir que o movimento de Poesia Marginal, de um modo geral, tendo em vista sua insistência no lirismo do cotidiano, se constituiu como forma de resistência diante de um cenário político que pretendia instrumentalizar a sociedade para o trabalho, em detrimento da cultura e da educação.

Cacaso afirma ao *Jornal do Brasil* (1974), edição 00075, que a Geração Marginal encontra algumas dificuldades no mercado literário.

A crise não é da poesia, mas sim do sistema literário nacional, seja pelo estrangulamento provocado pelo moralismo, seja – e principalmente pela ruptura entre autores e editoras, estas interessadas em *Best-sellers* ou em autores já conhecidos. Certo: como empresas comerciais e não caritativas, as editoras precisam pensar no aspecto da vendagem do que editam. Isso não impede que a política editorial seja asfixiante, pois na ausência de pesquisas de mercado recorrem ao produto de vendagem certa, que normalmente é aquele livro fácil e redundante que nada acrescenta. Se, ao contrário houvesse uma linha diversificada, a situação poderia ser outra. (CACASO *apud* MORAES, 2012, s/p.)

A partir da citação de Cacaso, Moraes (2012) afirma que o poeta faz uma denúncia do mercado editorial da época, denotando o problema que “reside na inércia dos empresários que utilizam como regra o apadrinhamento”, ou seja, as editoras só se preocupam em lançar livros como os *best-sellers*, que vendem em massa, ou que apenas assinam contrato com escritores consagrados, portanto estão pouco abertas a novos escritores, como é o caso dos poetas marginais.

Nesse sentido, a Poesia Marginal assume um caráter democrático, pois, conforme Cacaso, “[a]ssim, também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público” (BRITO, 1997, p. 45). E assim, percebe-se que:

[é] dentro desse espaço cultural e social, sucintamente esboçado e resistindo como pode às marés contrárias, que vai nascer e proliferar uma poesia que poderia ser chamada, digamos marginal, denominação que procura abarcar tanto os pressupostos materiais e institucionais de sua existência, como também aqueles efeitos que serão sistematizados no plano independente da linguagem. (BRITO, 1997, p. 23-24)

Uma linguagem que abrange a subversão dos padrões canônicos da literatura e que se volta para os traços vanguardistas do modernismo de 22, por meio da inserção do fragmento e do coloquial, além de sua aposta na ruptura com o academicismo institucionalizado. Cacaso discorre acerca de uma linguagem antropofágica, que encera os poemas e manifestos de Oswald de Andrade, tematizando a questão do colonizador e do colonizado, que se configura pela linguagem daquele que “devora e encarna” o modo de falar do primitivo, por meio do humor: “[o] esquema é desse jeito: o primitivo come

o civilizado, seu antagonista, e fica mais civilizado que ele, que afinal se deixou devorar. Uma linguagem nova substitui a anterior, devidamente digerida, e pretende ser muito mais livre do que ela, mais dona de si mesma [...]” (BRITO, 1997, p. 26).

Wilson Coutinho (1976), no *Jornal Opinião*, edição 00191, no artigo “Poesia pelas brechas”, reitera esse retorno dos poetas marginais à estética dos modernistas e também dos tropicalistas e ressalta que esse diálogo entre tais estéticas agora é ressignificado por meio de argumentos políticos relacionados ao contexto de sua época, que tentava uma busca por uma cultura brasileira e ainda pelo caráter crítico ao intelectualismo e academicismo da poesia da época. Tendo em vista a fragmentariedade com que se configura a poética de Cacaso para esbravejar contra as omissões dos anos de 1960/1980, por meio dela a história passa a ser vista por diversos vieses, que permeiam sua lírica do cotidiano: as mudanças de comportamento, do amor, dos padrões, etc., abrindo-se a variadas e possíveis releituras e reescrituras. Essa fragmentariedade é resgatada por Cacaso a partir da poética de Oswald de Andrade, entre outros modernistas. Com isso, pretende-se, num duplo movimento, resgatar e ressignificar o passado, buscando certos elementos, com o intuito de desenvolver uma poesia que abarque o cotidiano de seu tempo.

### **A poesia marginal e suas formas de resistência**

Em entrevista concedida ao *Jornal Movimento*, em 12 de julho de 1976<sup>3</sup>, Cacaso discorre sobre a Literatura Marginal e suas formas de resistência.

*Jornal Movimento* – O que é Literatura marginal? Resposta – [...] Pra se entender essa literatura, suas diferenças, a ideia da vida que quer exprimir, os procedimentos estéticos de que se vale, os veículos a que recorre, e mesmo seu interesse, acho conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a fins de 68, 69, os novos condicionamentos, o massacre e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições, as novas formas de rebeldia que nasceram, que

3. Informações retiradas do livro *Não quero prosa* (1997).

se manifestaram e se manifestam no plano da cultural literária. Quando uso a palavra ‘marginal’, geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura.

M – Os textos da literatura marginal não correm o risco de cair numa espécie de ‘ação entre amigos’, fechando a linguagem literária em círculos estreitos de iniciados e correligionários?

C – [...] O fato de circular em livrarias de amigos, em circuitos pequenos, é positivo, pois justamente esse procedimento tem se revelado uma forma de resistência e sobrevivência cultural pelo Brasil afora. Mais precário é parar de escrever ou esperar sentado as soluções exteriores. Mas acho que é o caso de se evitar o fechamento da linguagem literária, e de outras mais, seja ele de que tipo for. Na poesia e na ficção mais recente eu sinto falta de mais assuntos, ideias, maior complexidade de visão e de matéria. Uma literatura apaixonada, boa por isso, mas literariamente ainda imatura...

M – A opção pela marginalidade não seria um modo de ratificar as regras do jogo que marginaliza ‘naturalmente’ o escritor?

C – Marginalidade não é ‘opção’; o que existe é uma situação de marginalidade, cultural e de outros tipos, e dentro dela o escritor, cada vez mais entregue a si mesmo, reage como pode a acha que deve. E as muitas produções autofinanciadas que proliferam por aí não podem ser, de jeito nenhum, a confirmação das regras do jogo, que continuariam operando mesmo sem a presença dessas produções marginais. São, ao contrário, pelo que se está vendo, a criação de um outro jogo, com outras regras.

(BRITO, 1997, p. 12-14)

Nesta entrevista para o *Jornal Movimento*, a primeira indagação dirigida ao poeta Cacaso refere-se a “O que é a Literatura Marginal”. O poeta ressalta que a abrangência do termo “marginal” pode, por vezes, ser interpretada de diversas formas, por exemplo, como a literatura de poetas que são “barrados nas editoras”, no entanto Cacaso prefere destacar o termo marginal como uma espécie de resistência, uma maneira de sobreviver em tempos de ditaduras. Além disso, Cacaso fala sobre a proliferação de poetas que surgiram neste período e que ainda estavam em processo de definição, pois a produção poética feita há alguns anos antes, a exemplo da poesia de 45, estava sistematizada, seja ela de maneira estética ou ideológica, e Cacaso afirma que essa nova geração de poetas veio romper com os padrões das últimas décadas, como se lê no trecho a seguir:

Uma multidão de novos poetas movimentava o meio, provocando de imediato um rebaixamento do nível qualitativo e uma notável desindividualização da autoria. Mas este efeito é compensado por outro, o de abrir para a experiência emergente, não sistematizada, provinda da observação direta. Está em ação, de uns 15 anos pra cá, na poesia brasileira, um processo de aprendizagem, dinâmico e desigual, e que tem sido uma parada dura. A identidade está cindida; os valores (inclusive os estéticos carecem de credibilidade; as relações são fugazes; o amor é enganoso; o presente é urgente; o futuro é sombrio. A consciência torna-se desencantada e crítica. É hora de dizer verdades. Está tudo inventado; está tudo por se inventar. No meio deste vale-tudo, um futebol onde todos jogam, mas ninguém é dono da bola; onde os grupos existem, mas nenhum exerce hegemonia, o clima é propício para os contrastes, as diferenças, as tomadas de posição. Não duvido mesmo que haja no ar um certo clima de confronto (BRITO, 1997, p. 91-92)

A Poesia Marginal abarca, portanto, em sua significação, as atitudes e comportamentos desses jovens escritores: suas transgressões no visual, por exemplo, barba e cabelos longos que denotavam a “marginalidade” do sujeito em relação aos padrões vigentes, apontando uma liberdade em questões de gênero e sexualidade; suas atitudes políticas e militantes, vistas como “subversivas”; as transformações estéticas do livro e da linguagem; e o cotidiano desses jovens que encontram na contracultura uma resposta ao sistema ditatorial opressor, e assim, como trocadilha Cacaso, “se na medida do possível, tudo é impossível”, a réplica também é verdadeira, e a Poesia Marginal se configura como um movimento híbrido e heterogêneo. Para esses jovens escritores, conforme aponta Cacaso, na *Revista Almanaque*, “[e]screver poesia é o mesmo que brincar com as palavras, do mesmo modo que jogar futebol é brincar com a bola, do mesmo modo que viver é, de certa forma, brincar, vadiar [...]” (BRITO, 1997, p. 29).

Cacaso afirma ainda, na entrevista, que “[n]o meio disso tudo há um fenômeno especial: a produção poética que além da marginalidade institucional [...] ainda vai exprimir essa marginalidade em termos propriamente literários e de visão [...]” (BRITO, 1997, p. 13). Nota-se que para o poeta, a marginalidade refere-se não apenas ao fato de estar à margem das editoras e lançando livros artesanais, mas acima de tudo que o movimento de Poesia Marginal se configura também por elementos estéticos “propriamente literários”, referentes a uma nova forma de se fazer poesia, fortemente influenciada pela

contracultura dos anos de 1968 e 1969, pelo movimento estudantil, pela censura e pelo controle das informações pelos militares, pelas novas formas de rebeldia, etc., que se manifestaram no cenário cultural e literário daquela época.

Portanto, a partir das afirmações de Cacaso acerca do que é a Poesia Marginal, percebe-se que o termo não pode ser visto como unilateral, posto que se trata de um movimento “plural” – ainda em construção na época em que Cacaso faz suas considerações nos jornais e revistas, citados aqui exemplarmente – no qual se nota um grande número de poetas emergentes e diversificados, mas todos sem perspectivas de serem publicados pelas grandes editoras e que recorrem ao mimeógrafo como atitude prática de expressarem sua arte. É possível afirmar ainda que o ponto em comum entre tantos poetas refere-se à questão da transgressão e transformação de todas as “ditaduras” que os aprisionavam, sejam elas referentes ao mercado editorial formal, contra isso propõem o mercado “marginal”; seja da linguagem poética estabelecida pelo cânone e pelas instituições, como reverso, propõem uma linguagem fragmentária e coloquial; seja do comportamento tradicional, propondo o contrário a partir de formas libertárias de contracultura em seus comportamentos; seja da política opressora, realizando contra ela militâncias e engajamento em seus versos. Assim é possível ler, a partir desses artigos de jornais, que os poetas marginais poderiam apresentar uma, algumas ou todas essas facetas.

Já a segunda questão trazida na entrevista versa sobre a distribuição dos livros e se a sua recepção não se torna restrita a pequenos círculos de amigos. A resposta de Cacaso é incisiva, com um teor político de resistência e militância. O poeta informa que essa maneira de distribuição é uma das maneiras em que o escritor encontra respaldo para que sua poesia seja lida, ressaltando a importância de resistir e encontrar formas de ser lido mesmo diante de um cenário político que quer boicotar esse tipo de literatura, construída a partir de uma linguagem mais fragmentária, carregada de jargões e expressões populares que trazem à tona esse imbricamento entre poesia e vida.

O poeta, ainda nesta questão, faz uma distinção entre livros marginais de poesia e entre Poesia Marginal, sendo a primeira referente à produção e distribuição artesanal de livros de poesia, e a segunda se configura como marginal por uma questão estética, pois “assume a forma de receituário de vida, com formulações explícitas do que



deve ser e não ser na vida e na arte; uma ética diminuta que o poema realiza e registra, como se fosse o melhor veículo para a divulgação de um programa de vida” (BRITO, 1997, p. 13).

Na última pergunta da entrevista, novamente se nota a resistência do poeta quando questionado acerca da marginalidade enquanto uma escolha dos escritores, e Cacaso afirma que a “marginalidade não é opção”, ela é a única maneira possível do escritor reagir, é a única maneira de narrar sem sucumbir “às regras do jogo” ditadas pela ditadura militar.

Os jovens poetas, sem possibilidade de se inserirem no mercado literário, recorrem ao mimeógrafo como uma solução para esse problema, assim, a informalidade, ou seja, a questão artesanal dos livros desta geração, que inventa e se responsabiliza pela publicação e distribuição, não é vista como uma meta dos jovens poetas, mas sim uma necessidade. Desta forma, novamente se vê que a condição de poeta marginal não é uma escolha, mas sim, uma maneira de resistência. De maneira resumida, o escritor e poeta marginal é aquele que por meio dessas produções artesanais constrói um espaço de liberdade, tanto de temáticas quanto de estéticas não mais institucionalizadas, pois criam estratégias de negação de todos os tipos de ordem e cânones em prol de uma expressão livre da sua poesia.

Nota-se, por meio dessa transformação do lugar que a Poesia Marginal ocupa, uma maneira democrática de chamar os poetas e leitores para as ruas, que antes estavam vazias por causa do cenário político que amedrontava, e com isso ela rompe com a ideia anterior de poesia que se fazia no Brasil, que estava cada vez mais academicista. E como Sergio Sampaio afirmava em uma de suas canções se nota que o desejo dos marginais era dizer que “um livro de poesia na gaveta não adianta nada / lugar de poesia é na calçada”<sup>4</sup>.

Em “Nosso Verso de Pé Quebrado”<sup>5</sup>, publicado na *Revista Argumento*, nº 3, em janeiro de 1974, juntamente com Heloísa Buarque de Hollanda, Cacaso (1997) e a pesquisadora tratam das dificuldades de se ter uma visão sobre o que seria a “nova poesia brasileira” da época. O poeta discorre que com a intensificação da produção

4. Trecho da Canção “Cada lugar na sua coisa”, de Sergio Sampaio, presente no álbum *Tem que acontecer* (1976).
5. Escrito em parceria com Heloísa Buarque de Hollanda. *Revista Argumento*, nº 3, Rio de Janeiro, Paz e Terra, jan. 1974.

poética predomina o caráter “disperso e espontâneo” das mais variadas expressões que, no entanto, permanecem desconhecidas. Isso porque o mercado editorial se mantém sistematicamente fechado para novos autores e, com isso, os escritores recorrem a outros meios marginalizados de publicar, por exemplo, o mimeógrafo. Segundo Cacaso:

[...] há quem fale de uma ‘geração mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito. Há também o esquema de ‘consórcios, que busca reproduzir no campo editorial o mecanismo já testado com sucesso na venda de bens duráveis de consumo. Ao lado disso começam a proliferar os planos os mais variados de produção independente. Lentamente vai se criando em nossos principais centros urbanos uma espécie de circuito semi-marginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes. (BRITO, 1997, p. 54)

A partir dessas dificuldades que o poeta encontra em relação ao mercado editorial, Cacaso afirma que as questões literárias ocupam segundo plano e que, portanto, esse movimento de poetas marginais se configura como um movimento de atitude, isto é, é mais importante o ato de fazer poesia do que a próprio conteúdo do produto final. Para Cacaso essa atitude se torna uma “[...] necessidade vital de retomar a criação, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes, de resistir” (BRITO, 1997, p. 54). Portanto, o poeta afirma que essa poesia “dispersa” é mais uma maneira de dizer que os marginalizados ainda têm voz – mesmo num cenário que quer silenciar – do que um acontecimento puramente “literário”.

Cacaso também discorre, nesse artigo de jornal, sobre como o cenário político trouxe vários efeitos que se estenderam ao logo dos anos, sendo um deles o “renascimento da poesia”. Segundo o poeta, os jovens, silenciados e desprezados, se viram impossibilitados de participação prática em questões políticas nacionais e com isso desenvolveram uma sensibilidade mais introspectiva e pessoal e, portanto, encontram na poesia uma forma de se expressarem, pois “[p] ela própria natureza de sua comunicação, sempre metafórica e indireta, a poesia evita ainda aqueles atritos diretos e permanentes com a censura, problema que tem atordoado e retirado qualquer estímulo às outras formas de criação” (BRITO, 1997, p. 58). Com isso, Cacaso

reforça que a situação política e social possibilitou o ressurgimento da poesia. No entanto:

[...] se observamos mais de perto não reencontraremos, na poesia de nossos dias, as mesmas marcas brutais que dilaceram e dificultam a renovação conjunta de nosso processo cultural. Este ‘surto poético’ de que tratamos, por ocorrer do jeito que ocorre e por gerar os produtos que gera, não está exatamente revelando os sinais comuns de asfixia que pesam e reorientam os demais setores de nossa cultura? A poesia não dissimula apenas a natureza direta de sua mensagem, seu poder de ardid tem alcance maior e inclui a dissimulação da própria violência que sofre. Por isso exige do intérprete atenção concentrada. O melhor terreno para ativar a poesia não pode ser jamais aquele onde predominam restrições gerais ligadas à liberdade de criação e de crítica. (BRITO, 1997, p. 59)

Nota-se que Cacaso se questiona acerca dos traços de uma poesia que já nasce “sufocada”, confinada aos mais variados limites, desde o de fala até o de publicação. Com efeito, Cacaso afirma que a maior dificuldade do escritor dessa época é adotar posições críticas em suas manifestações culturais, posto que elas vão contra a ideologia oficial e também porque estão à margem de mercado editorial.

### **O boom da poesia marginal: análise de Cacaso sobre o surgimento de novos poetas e das Antologias Poéticas**

Como já fora mencionado no tópico anterior, Cacaso percebe que durante esse período ditatorial houve um “ressurgimento da poesia”, como se vê em uma das manchetes do *Jornal Opinião*, edição 00190, ano 1976, com textos escrito por Cacaso e Ana Cristina Cesar. Por meio da manchete do *Jornal Opinião*, no ano de 1976, percebe-se que uma multidão de novos poetas surgiu naquele período, numa experiência não sistematizada e não institucionalizada. Segundo Cacaso, nesse período o número de candidatos a escritores e poetas cresceu no Brasil em proporções maiores do que o número de vagas que pôde comportar o sistema editorial, daí advém a marginalidade de muitos escritores, e o poeta afirmava que esse tipo de produção só tenderia a se expandir.

Em artigo para o *Jornal Movimento*, nº 22, publicado em 1 de dezembro de 1975, intitulado “Sopa de Letrinhas”, Cacaso afirma que

“[p]arece que há pelo Brasil afora uma ‘pequena produção em massa’ de livros editados por conta e risco de seus próprios autores, [...] numa semi-obscuridade, numa forma de existência que combina anonimato e participação” (BRITO, 1997, p. 78). Já no artigo “Pindaíba de Tatu”, publicado no *Jornal Leia Livros*, nº 51, em dezembro de 1982, Cacaso ressalta que:

[a] quantidade de poesia que se publica hoje no Brasil é enorme, de tal modo que é praticamente impossível acompanhar o conjunto. Um frêmito poético percorre o país de cabo a rabo, e a participação dos moços é predominante. Na década passada a situação política, que era fechada, ajudou a descontrair o meio poético, o qual havia enrijecido gradativamente a partir de 1945, quando se dá a primeira reação antimodernista sistemática na poesia. Ocorre, hoje no meio literário, sobretudo na área de poesia, qualquer coisa como o transbordamento de uma comporta, algo que foi sendo acumulado e que se rompeu, liberando energias e iniciativas, e configurando um quadro novo de tendências e possibilidades. (BRITO, 1997, p. 90)

Em meio a esse “boom literário”, Cacaso disserta, em vários ensaios e artigos de jornais, que há também outro fato que contribuiu para o surgimento de novos poetas: são as antologias que reúnem os jovens escritores desta época, pois, conforme escreve o poeta no artigo “Folha de Rosto”, de outubro de 1976, sem indicação de publicação, os jovens poetas “[...] pressionados pelo desamparo editorial em que vivem os escritores, sobretudo os mais moços, são levados a se disciplinarem e se organizarem para o duro combate pela simples e corriqueira sobrevivência cultural” (BRITO, 1997, p. 74). Motivados pela pouca receptividade editorial e pelo desejo de produzirem seus próprios livros, os autores reúnem-se e organizam produções coletivas, por exemplo, as antologias, e também “[o]rganizam coleções, agitam o meio, permanecem mobilizados” (BRITO, 1997, p. 86).

Portanto, para Cacaso, conforme consta no artigo “Com a boca na botija” publicado na *Revista Almanaque*, nº 6, em 1978, “[o]rganizar uma antologia poética está se tornando, entre nós, cada vez mais, um fato no sentido mais político do que propriamente literário” (BRITO, 1997, p. 80). Estas antologias, conforme ressalta o poeta, significam uma experiência de convívio e ideologias comuns que afetaram tanto a edição e distribuição quanto a concepção e realização de tais

poemas e textos. No artigo “Bonito”, publicado na *Revista Veja*, em 24 de fevereiro de 1982, percebe-se que:

[n]os anos 70 os poetas, sobretudo os mais jovens, desenvolveram hábitos de atuação em grupos. Visavam com isso somar forças e iniciativas no sentido de superarem a situação de marginalidade a que o sistema editorial os relegava. Pelo Brasil afora entraram em cena as edições independentes, financiadas e distribuídas pelos próprios autores, que assim transformavam a adversidade em dinamismo inventivo e anticonvencional. Novas formas de atuação e sociabilidade foram criadas, e a tal ponto marcaram presença que mereceram antologias, viraram notícia na imprensa, tema de teses universitárias, assunto de debates, etc. E entre os hábitos organizativos mais difundidos destacaram-se as coleções, que proliferaram obedecendo aos mais diversos critérios de constituição, concepção e durabilidade. Mais ainda agora os fazedores de coleções estão ativos. (BRITO, 1997, p. 95)

Cacaso, ao se referir às coleções, alude à mais conhecida antologia da época, *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda (1976), bem como à *Abertura poética* – Primeira antologia poéticas dos novos poetas do Rio de Janeiro, organizada por César de Araújo e Waldir Ayala (1975), que reúne 43 novos poetas até então inéditos. O que é ironizado por Cacaso é o fato de que essa antologia traz um ou no máximo dois poemas de cada poeta, o que resulta no fato de que eles permanecem “inéditos”.

Também é mencionada por Cacaso a antologia *Folha de rosto*, escrita e editada por jovens com idades entre 20 e 27 anos, destacando-se entre eles: Claudius Hermann Portugal, Marcos Ildefonso da Cunha, Adauto, Ricardo Azambuja Arnt, José Castelo Branco, Cesar Cardoso, Durval de Barros Fernando e Maíra, que escrevem poemas com tanta familiaridade entre a vida e a arte que não é possível distinguir quando se trata de relatos de experiências vividas ou quando é ficção.

As antologias marginais se estenderam ao longo de todo o território nacional. Um exemplo é a antologia *Há margem*, que reúne poemas, cartas e contos de 12 autores de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, organizada por Licínio de Azevedo, que Cacaso traz em seu texto para o *Jornal Movimento*, devido à sua posição acerca da “marginalidade”.

Há margem à margem. Margem, num plano muito restrito e marginal. Margem no sentido de fazer. No momento em que você faz, passa uma semana sem dormir para editar um livro artesanalmente e furar o bloqueio das grandes editoriais, há margem à margem. Margem também no sentido de volta à discussão (...) as pessoas desaprenderam a discussão, esqueceram a crítica e a importância dessas duas coisas. (AZEVEDO *apud* BRITO, 1997, p. 78)

Acerca dessas antologias, Cacaso afirma que são uma apologia ao verbo fazer, se configurando como ação em todos os sentidos, pois do ponto de vista crítico “[...] a marginalidade não pode nem deve ser uma meta buscada e almejada, mas deve ser entendida naquilo que realmente é, ou seja, uma situação compulsória e discriminadora, precaríssima” (BRITO, 1997, p. 79).

Cacaso também aponta outros três livros surgidos em diferentes regiões do país, sendo eles: *Ebulição da escritatura*, no Rio; *Contra-mão*, em São Paulo; e *Águas emendadas*, em Brasília. Para o poeta e crítico o que une esses livros é o caráter de resistência, por meio do impulso de organização em grupo, em que surge uma troca de experiências e vivências.

Além das antologias, o poeta também aborda a *Coleção Capricho*, em artigo publicado na *Revista Veja*, em maio de 1981. Sobre a coleção, Cacaso informa que ela reúne os seguintes autores e seus respectivos livros: Francisco Alvim (*Festa e lago, montanha*); Pedro Lage (*De mão em mão*); Luís Olavo Fontes (*Último tapa*); Afonso Henrique Neto (*Ossos do paraíso*); Ana Cristina Cesar (*Luvas de pelica*); Ledusha (*Risco no disco*); Eudoro Augusto (*Cabeças*); e Carlos Saldanha (*Almanach sportivo – As primeiras olympiadas sociais*). Acerca desses autores Cacaso comenta que:

[c]ada um desses poetas possui sua própria fisionomia e singularidade, cada um está num estágio distinto de desenvolvimento de seu trabalho, mas há constantes que encontramos em todos eles, naturalmente com feições variadas. São poetas que não fazem carreira e nem cultivam artificialmente o estilo, para quem a poesia é sobretudo uma linguagem a ser refeita a cada momento, num esforço de formulação e análise da própria experiência e da experiência do mundo. Em todos eles é forte a exigência de contemporaneidade, e é em confronto com ela que as diversas atitudes vão se definir. A vida presente é caótica; o futuro é sombrio. A consciência torna-se desencantada e crítica, mas, no fundo, bem

no fundo, nem tudo está perdido... É dessa profusão de choques e direções que vai brotar o poema de cada um, na verdade, uma cifra de uma experiência mais geral e transcendente. Fato que chama a atenção, quando observamos o conjunto da Coleção Capricho, é que as influências recíprocas, entre os próprios autores, são mais significativas do que a influência da tradição sobre eles. Tem aí qualquer coisa de experiência de geração, algo que está socializado entre eles e de que todos se valem. (BRITO, 1997, p. 87)

Assim, o caráter comum desses poetas da *Coleção Capricho* é o diálogo estabelecido entre pares e que muitas vezes se sobrepõem ao peso da tradição. Por meio dessa coletividade de autores que criam maneiras de sobrevivência cultural num cenário político opressor, Cacaso afirma que essa poesia suscita um “movimento de descompressão” que extrai vivências político-culturais da juventude dos anos 1960, resultando numa nova produção poética que em um “[...]frêmito de fundo irracionalista e libertário leva o poeta a prescindir das soluções até então dominantes na área (intelectualismo, vanguardismos etc.), e partir em busca da auto-expressão imediata, elementar, espontânea”(BRITO, 1997, p. 81). Assim, para ele, essa poesia se transforma em instrumento de denúncia e protesto, que consegue atingir um público variado, devido à sua coloquialidade, pondo em xeque várias questões vistas antes como tabus inquestionáveis.

### **Considerações Finais**

Com efeito, nota-se, ao longo deste artigo, que a Poesia Marginal e suas variadas formas de luta e sobrevivência se configuram como resistência diante de uma época sombria. O poeta Cacaso, além de manifestar essa resistência em seus versos, denota um amadurecimento dessas questões quando escreve textos críticos do Movimento Marginal - que ainda estava em construção - em jornais e revistas, construindo uma crítica às formas de ditaduras que vigoravam na época diante do cenário cultural.

Desta forma, visando a romper com alguns paradigmas literários vigentes da época, tanto a poética quanto a escrita crítica de Cacaso se configuram - por meio da ironia, da resistência e da denúncia - como um rompimento frente às tradições vigentes, por meio de um olhar reflexivo, contestador e questionador ao tempo presente, da

mesma forma em que incidem sobre os limites de uma tradição cristalizada. Assim, ele oscila entre dois aspectos de escrita: lírico e crítico e, a partir deles, relata diversas experiências ao leitor.

A partir desses pressupostos, quando Cacaso afirma que há uma dificuldade em construir uma posição crítica nesse período, é importante lembrar que, como forma de resistência, ele, além de escrever, faz parte da equipe editorial de alguns jornais reativos ao governo, nos quais o autor tem uma certa liberdade de expressão, como é o caso do *Jornal Movimento* e do *Jornal Opinião*. Nesses jornais, Cacaso escreve matérias que foram utilizadas como referência neste artigo.

Além do mais, a partir de um levantamento na hemeroteca da Biblioteca Nacional, foram encontrados 17 textos em que aparecem o nome de Antônio Carlos de Brito (Cacaso) no *Jornal Opinião* entre o período de 1973 a 1976. No entanto, é importante frisar que a hemeroteca não possui o acervo completo e, assim, pode-se concluir que não foram somente estes textos escritos por Cacaso ou nos quais seu nome aparece, pois, no livro *Não quero prosa*, constam alguns outros títulos não encontrados na hemeroteca, sendo eles: 26 *poetas hoje*, de junho de 1976; “Meteoros Sonoros”, nº 89, julho de 1974; “Sinal dos Tempos e dos Espaços”, nº 34, julho de 1973; “Poesia Comprometida”, 14 de novembro de 1975; “Morcegos e Mamãos”, março de 1974; “Uma Antologia de Murilo Mendes”, 20 de agosto de 1976; “Dentro da Noite Veloz”, 14 de novembro de 1975; “Um Grande Livrinho”, nº 133, 23 de maio de 1975.<sup>6</sup> Esses textos revelam que Cacaso tinha uma escrita ativa no *Jornal Opinião*, tendo espaço para construir uma posição crítica.

Por meio do que foi apresentado, é que se constrói o pressuposto de que a linguagem em Cacaso não se pretendia como um rebuscamento de uma epopeia daquela época. Outrossim, foi sua arma de combate, de resistência e de militância ao seu contexto histórico repressivo. Por meio de uma linguagem fluída, entende-se que Cacaso visava a romper a fronteira entre o “não-dito” e os holofotes do popular, daí sua coloquialidade e sua importância histórica, resgatando as “memórias marginais” ou, noutras palavras, retirando-as do silenciamento e lançando-as ao espaço público.

6. As informações sobre as datas de publicação dos textos foram reproduzidas aqui tais como estão presentes no livro *Não quero prosa* (1997). Portanto, não há uma padronização dessas datas, devido à falta de informações.



## Referências

- ARÊAS, V. O direito de errar. In: BRITO, A. C. de (Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BRITO, A. C. de (Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CESAR, A. C. O poeta fora da república, o escritor e o mercado. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, IMS, 1999, p.196-201.
- COUTINHO, W. Poesia pelas brechas. In: *Jornal Opinião*, 1976.
- MENDES, S. L. da S. A imprensa alternativa durante a ditadura militar no Brasil (1964-1984): um olhar historiográfico. In: *CONTRAPONTO* – Revista Eletrônica de História, Teresina, n. 1, v. 1, jun. 2011, p.24-41.
- MORAES, M. C. M. de. *Poesia marginal: um ensaio de carnaval*. Fundação Biblioteca Nacional – MinC, 2012.
- PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SOARES, D. R. O ‘Poemão’ e a ‘Figurinha’. In: *Línguas e Letras*. Vol.6, nº10, 2005, p.87-100.
- SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967 – 1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.31-56.

## O corpo e a palavra em *Cantares*, de Hilda Hilst

Karen Mayuri Okuda (FCLAR-UNESP)<sup>1</sup>

*Grave-me,  
como selo em seu coração,  
como selo em seu braço;  
pois o amor é forte, é como a morte!  
Cruel como o abismo é a paixão.*

(A BÍBLIA. “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”)

### Introdução

A obra *Cantares*, de Hilda Hilst, publicada pela primeira vez no ano de 2001 pela editora Globo, integra dois livros que trazem em seu centro a referência aos Cânticos bíblicos do Rei Salomão, a começar pelo título: *Cantares de perda e predileção* (1983), e *Cantares do sem nome e de partida* (1995). Embora as duas obras tenham sido escritas em momentos diferentes, com uma distância temporal de aproximadamente doze anos, ambas sugerem um retorno à tradição (os cantares bíblicos), bem como a representação de um amor que busca pela transcendência e por alguma forma de correspondência tal qual ocorre entre os esposos nos cânticos. No entanto, *Cantares* é fundamentalmente marcada pela ausência do ser amado e pela impossibilidade da realização amorosa. Segundo Alcir Pécora (2004, p. 7), na nota organizadora da obra, “é ainda o amor dos esposos a sua matéria, mas a celebração sensualíssima das núpcias aparece aqui trocada por um registro de batalhas e lutas, no qual o tom elegíaco, pesaroso, alterna com o francamente belicoso”. É dessa forma que o amor e o erotismo nos poemas em *Cantares* se configuram: se nos cânticos de Rei Salomão há correspondência entre os amantes, num amor que se apresenta brando e o erotismo marcado pela sensualidade das descrições; em *Cantares* o erotismo é marcado pelos estilhaços, pelas gotas de sangue, em que o amor é vivido no desconsolo das despedidas, como o próprio título das obras respectivamente “de

1. Graduada em Letras – Português/Inglês (Assis/UNESP). Mestranda em Estudos Literários na FCLAR-UNESP.

perda” (1983) e “de partida” (1995) sugerem. Trata-se, portanto, de um amor matizado pela impossibilidade, violento e ambíguo, registrado por meio da concepção do “ódio-amor”. Tal concepção também é o modo como o amado é nomeado e evocado pelo eu lírico, confirmando-se, assim, a inacessibilidade desse amor e a ausência do ser amado. Além disso, a própria construção da palavra, que se constitui por meio dos contrários, apontam para um amor moldado pelo mistério.

Embora Hilda Hilst afirme que o tema mais recorrente em suas obras seja a questão da morte, pelo seu inconformismo diante da ideia de completa finitude do homem, o amor e o erotismo são também temáticas de grande amplitude em sua poesia, revelados por meio do desejo do eu lírico pelo outro, mas permanentemente apartado por diversos impedimentos. Tais impedimentos se dão, principalmente, pela condição do homem, efêmera e limitada, e pelo desejo sádico do eu lírico em querer-se ser presa desse amor que sobrevive de feridas e esquecimento, levando o eu lírico ao seu auto aniquilamento. Nota-se, deste modo, um eu lírico submisso, confrontando-se com a morte, debruçando-se sempre sobre a inacessibilidade do seu amante ou sobre a esfera do divino.

Em contrapartida, em seus poemas, parece haver no sonho, na lembrança e na nostalgia, a presentificação do corpo do ser amado e que move o desejo do eu lírico quase como uma fúria, uma ânsia pelo outro, fazendo-o buscar por essa parte que lhe escapa e que lhe é fugidia, como percebemos no trecho a seguir: “[...] Para poder morrer apetecida / Me cubro de promessas / Da memória. / Porque assim é preciso / Para que tu vivas” (HILST, 2004, p. 48). São, portanto, a partir das promessas e da memória que o ser amado ganha vida e forma nos poemas, e, também, é desse modo que o eu lírico consegue atingir a sua plenitude. Em outras palavras, é a partir da imagem do outro, de uma parcela limitada de sua lembrança, não necessariamente pelo contato direto e íntimo com ele, que o eu lírico consegue acessar o ser amado e, enfim, conceber o sentimento de plenitude, embora a sua figura seja aniquilada pela figura do ser amado.

Nesse sentido, em *Cantares* (2004), nota-se que há um eu lírico que se sabe consciente desse amor alicerçado pela hostilidade, em que a enunciação desse amor se revela já na epígrafe de *Cantares do sem nome e de partida* (1995), com referência a Camões e a Webster retratando o desconsolo do amor e o lamento pela ausência do ser amado:

Ó tirânico Amor, ó caso vário  
 Que obrigadas um querer que sempre seja  
 De si contínuo e áspero adversário... (CAMÕES).

Cubram-lhe o rosto, meus olhos ofuscam-se;  
 ela morreu jovem (WEBSTER).

As duas epígrafes parecem já definir o percurso do amor na obra, cujas relações resultam quase sempre em frustração diante da impossibilidade da realização amorosa e da inacessibilidade do ser amado. A obra manifesta uma dinâmica que o eu lírico busca continuamente por sua outra parte (sendo essa a razão da chama do erotismo), mas se depara, muitas vezes, com um rosto ausente e com o aniquilamento de si, com a finalidade de tornar o outro presente.

O trecho “Ó tirânico Amor”, extraído de Camões, confirma a lamentação e a violência, atributos que o amor assumirá na lírica de *Cantares*. A autoridade na própria palavra “Amor” escrita em letra maiúscula evidencia a autonomia desse sentimento personificado. Embora seja contraditório que o amor seja violento, pois deveria ser motivo de ternura e respeito pela figura do ser amado, o amor se revela áspero e hostil nos poemas de Hilda, culminando na máxima violência que é a morte, confirmado no trecho de Webster, com a morte da jovem moça.

*Cantares* (2004) exprime, portanto, as lamentações de um eu lírico descontente, melancólico, cuja sensibilidade mostra-se obcecada pela investigação existencial da dimensão transcendente do amor, confinando a perscrutação desse fenômeno com a meditação sobre a fragilidade humana. A exemplo disso, observa-se forças como a inexorabilidade da existência, a hostilidade e o autoridade da morte e o tempo, e também o caráter inacessível da expressão plena. Tais temas manifestam-se na obra sob os desígnios de uma linguagem contundente, elíptica, atenta a fenômenos grandiosos e opressivos como a força corrosiva do tempo e o silêncio que ronda a expressão, os quais se mostram insubmissos à expressão direta, linguagem essa relacionada ao sublime. O sublime, por sua vez, se revela uma das características fundamentais para a compreensão da poética de Hilda Hilst.

## “O Tempo e sua fome” – uma busca pela transcendência

Diante desse cenário hostil, os poemas de Hilda Hilst retratam a busca do eu lírico por sua continuidade na experiência com o outro, sob a perspectiva da contemplação de sua dissolução no ser amado. Pairam sobre os poemas elementos como a corrosão e a violência do tempo, sempre impiedoso diante dos amantes, manifestando-se como aquele que dita o compasso angustiante da existência e a duração do amor que os envolve. Notamos estas características no poema a seguir, “XXX – O Tempo e sua fome”:

O Tempo e sua fome.  
Volúpia e Esquecimento  
Sobre os arcos da vida.  
Rigor sobre o nosso momento.

O tempo e sua mandíbula.  
Musgo e furor  
Sobre os nossos altares.  
Um dia, geometrias de luz.  
Mais dia nada somos.

Tempo e Humildade.  
Nossos nomes. Carne.  
Devora-me, meu ódio-amor,  
Sob o clarão cruel das despedidas.

(HILST, 2004, p. 64)

Nesse poema, temos como imagem a entidade superior do Tempo, materializando-se em metonímias que denunciam seu caráter devorador e opressor, mas também a precariedade e carência a ele inerentes: “fome”, “mandíbula” e “humildade”. Essa entidade, personificada por letra maiúscula, está relacionada ao amor, cuja palavra “volúpia” marca os excessos, os exageros e, também, a abundância. Enquanto o “Esquecimento” está marcado pelo abandono, pela carência e pela ausência. Nesse sentido, tal contraste nos remete à origem de Eros apresentada em o *Banquete* de Platão; se por um lado o amor é filho da abundância, por outro também é filho da pobreza. Por isso, fome é marca da carência. O tempo, por sua vez, devorador de todas as coisas, também sugere a ideia da fome, ideia essa que irmana tempo e amor. Ambos se fazem sentir no eu lírico como ausência,

carência, fome, podendo-se dizer que no poema o tempo é uma das faces do amor, como se percebe no trecho a seguir:

A poesia de amor de Hilda Hilst, em sua quase totalidade, está condicionada ao problema da passagem do tempo, da finitude. São poemas de dor, ansiedade, relutância, seja com referências diretas ao transcurso das horas que subjuga os amantes, ou em confronto com a completude impossível no outro e a extinção do desejo que equiparam o amor ao tempo, na sua fome. (RECH, 2010, p. 80)

A correlação amor-tempo, no poema, associa ao desejo a ameaça da transitoriedade, que tem sua realização máxima no abandono total. O “Esquecimento”, mencionado pelo poema, desenvolve, assim, uma reflexão sobre a transitoriedade da existência. Percebemos que a brevidade da vida, obsessivamente lembrada pelo tempo, angustia o eu lírico o qual anseia ser devorado por seu amante, como se percebe no trecho a seguir: “Devora-me, meu ódio-amor / Sob o clarão cruel das despedidas”. Assim, a ideia de devoração domina a atmosfera do poema; o musgo imprime, mesmo nas coisas mais elevadas (“os altares”), a marca corrosiva do abandono e o rastro do tempo, e é dessa forma, também, que o eu lírico quer ser devorado por seu amado, de forma violenta. No entanto, o fato de o eu lírico desejar ser devorado “sob o clarão cruel das despedidas” permite-nos pensar que talvez ser devorado seja a forma última e desesperada de se unir ao ser amado diante da inevitabilidade da despedida, ligando-se ao motivo do tempo, do esquecimento e da brevidade da vida. Ser devorado é aniquilar-se, porém, também é manter-se fundido, mesmo que aparentemente apagado no outro. Assim, entregar-se à devoração seria uma forma paradoxal de transcender à imposição do tempo, confrontando a força sublime do tempo e do afastamento, apagando-se conscientemente e fundindo-se no outro, vencendo, às avessas, a imposição da despedida.

O poema parece manifestar boa parte dos paradoxos essenciais de *Cantares*: ódio-amor, eternidade e efemeridade, presença e ausência, cisão e unidade, êxtase e aniquilamento. Estes opostos buscam transcender os limites do tempo, ao mesmo tempo em que se esbarram com a permanente presença da finitude, com a ausência representada pelo esquecimento e pelo musgo que se alastra pelos “nossos altares”, encarnando a entidade do abandono. Além disso, o tempo,

no poema, ganha corpo físico, “mandíbula”, surgindo como grande “devorador” de todas as coisas. Aqui aparece como uma espécie de Cronos, que articula a experiência amorosa tanto à ruína como ao ímpeto da paixão (“musgo” aparece como símbolo de ruína e “furor” como expressão do ímpeto), exercendo uma ação ao mesmo tempo profana e sagrada sobre a edificação do amor, o qual assume forma de “altar”, imprimindo ao furor e ao musgo, os registros do tempo.

As sugestões de Georges Bataille (2017) sobre a correspondência entre a temática do sacrifício e do erotismo, nos oferecem os pontos de convergência entre as imagens aqui apresentadas. Isso ocorre porque a dimensão do êxtase da experiência erótica e abandono da consciência se ligariam a outras experiências de transcendência e aniquilação, como o sacrifício e o ritual. O sagrado surge na figura do tempo devorador, pois o ato de devorar sugere o componente erótico, já que remete a uma pulsão violenta inerente ao erotismo em que o ser busca o êxtase como forma de atingir a experiência intensa com o divino, ainda que se submeta ao seu autoaniquilamento pelo sacrifício; em contrapartida, a imagem do altar articula os polos do sagrado e do profano. A imagem do altar é sagrada por natureza, mas no poema aparece coberto pelo musgo e pelo furor, imolada pela marca do tempo, revelando o esquecimento e o abandono.

Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime* (2013), alega que a luz deve incitar uma grande impressão para ser sublime: “A luz, em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime” (2013, p. 105). Dessa forma, ao aparecer o “clarão cruel das despedidas”, há uma luz potente e impiedosa, a qual faz lembrar a dor da aniquilação, de ser fulminado por essa luminescência; uma luz sublime, portanto. Com isso, tal conceito se manifesta nessa relação em que os amantes se tornam submissos ao tempo, como vemos no verso “Mais dia nada somos”. Nessa afirmação, temos um eu lírico que anuncia a sua impotência perante o tempo. Dessa relação do homem com o tempo, nasce o vínculo do amante com seu amado, numa relação erótica, em que o erotismo se faz presente como forma de se eternizar, paradoxalmente, no instante de êxtase do aniquilamento testemunhado pelo clarão intenso da despedida.

Segundo Octavio Paz, em *A dupla chama* (1994), a imagem na poesia não é algo que se possa ser visto ou que tenha forma física,

mas pode ser sentida e materializada na imaginação, onde é possível tornar presente mesmo o que é impalpável e inexplicável. Em suas palavras:

Aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. [...] Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (PAZ, 1994, p. 11)

É exatamente o que ocorre na personificação do tempo operada pelo poema. O tempo não corresponde, diretamente, a nenhuma forma física. Embora haja “O tempo e sua mandíbula”, sentimos a sua potência na marca que deixa sobre as coisas que perecem. Podemos adotar a explicação de Octavio Paz para, inclusive, demonstrar a relação entre erotismo e poesia no poema “xxx – O Tempo e sua fome”; afinal, o erotismo pode ser visto como uma das mais intensas experiências sensoriais do corpo. Esses sentidos não são tratados pelo poema. No entanto, são remetidos por analogia, reencenando as impressões dos sentidos nas palavras. Todo o poema “xxx – O Tempo e sua fome” é marcado por apelos sensoriais – a luz que ofusca os olhos, que apela à visão, ao musgo aveludado, ao tato. O nome (palavra) liga-se à carne (matéria, sentido) para formar a ideia do corpo e também a sua materialização, que pode ser devorada, aniquilada – fenômeno que mistura êxtase, aniquilação e morte, de maneira a nos fazer sentir na carne as forças do tempo, do esquecimento e da despedida.

Como dito anteriormente, o discurso poético tem a função de criar realidades novas, a partir do redimensionamento da experiência contida nas palavras de que se vale, em processos de analogia que geram realidades novas e mantêm viva a polissemia dessas palavras. Havendo, pois, no poema, uma expressão que conjuga o sentido único que nasce no texto e o sentido múltiplo que a palavra traz para dentro da poesia. É justamente esse processo que permite ao tempo ganhar corpo no poema “xxx – O Tempo e sua fome”, pois o repertório de palavras nele utilizado parte da experiência emocional do tempo para encontrar nas palavras o apelo físico. Aí reside também um procedimento bastante expressivo em *Cantares*: o uso do paradoxo como forma de gerar realidades novas na poesia, conferir concretude ao abstrato e fundir conceitos opostos.



Esse poema ainda nos permite associar a busca do eu lírico por sua completude, assim como no mito do andrógino primordial, de Platão. O eu lírico vê na experiência breve do encontro com o ser amado um caminho para a eternidade e é nessa experiência que o eu lírico se depara com a transcendência, zona fronteira entre a vida e a morte, revelando aquilo que é particular do erotismo nos poemas de Hilda Hilst. Tal particularidade se apresenta na atração pela transcendência impelida pela força dinâmica do amor, o qual o eu lírico tenta ultrapassar a sua condição limitada e efêmera (vida), através da experiência amorosa com o ser amado, sendo o erotismo, portanto, o meio para se atingir a experiência sublime (morte).

### **A linguagem poética e os traços da tradição lírica amorosa em Cantares**

A hibridez dos gêneros que perpassa pelas obras de Hilda Hilst traz uma linguagem não convencional, em cujos recursos linguísticos tanto da poesia quanto do teatro, pela dramaticidade que se revela em alguns de seus poemas e prosas, se cruzam. Este entrecruzamento dos recursos linguísticos rompem com as estruturas da narrativa e levam para o interior de sua escrita, ainda que com certa erudição e hermetismo, questões existenciais e filosóficas, marcas próprias de seu período. Sua poesia, segundo A-mi no artigo “Do sublime e do grotesco: a obscenidade em Hilda Hilst”:

[...] recupera e aprimora a chamada ‘geração de 1945’ com imagens-símbolos influenciadas por uma voz poética silenciosa e lírica, Hilda Hilst utiliza-se de estruturas tradicionais do poema - e não somente -, construindo odes e sonetos (que nos faz lembrar a composição camoniana), lirismo e melodia poética (...), numa cosmovisão mística que intertextualiza as vozes de Rainer Rilke e Nikos Kazantzakis. (A-MI, 2016, p. 291)

A maturidade de sua poesia é revelada após o ano de 1974, com a publicação de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, obra na qual a intensidade das temáticas, apresentam-se com maior expressividade. Estas temáticas são: o amor, o erotismo, o mistério da vida, a experiência do homem com o divino, a transitoriedade do homem na sua existência, revelando, grosso modo, os grandes conflitos existências

do ser. Luisa Destri ao falar sobre *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, livro que também retoma a tradição da lírica amorosa, define-o de modo que parece se assemelhar e se aproximar com o amor que se apresenta em *Cantares*:

Embora seja este claramente um livro de poemas amorosos, a realização do amor plena e satisfatoriamente se mostrará impossível ao eu lírico. Ele sofre e lamenta a ausência do amado, do qual está apartado. Mas ao sujeito poético de Hilda Hilst nem mesmo a ilusão da completude, da qual se nutre a tradição amorosa, será permitida: ele se sabe irremediavelmente falho e incompleto, inclusive em momentos nos quais o encontro amoroso pareceria possível. (DESTRI, 2010, p. 4)

Embora *Cantares* se apresente dentro da dimensão das impossibilidades e da ausência do ser amado, nesse conjunto de poemas, Hilda Hilst consegue recuperar os traços da tradição da lírica amorosa em cujo pano de fundo consegue se notar o tom romântico dos amantes. Isso foi algo atestado pelo já comentado diálogo com os cânticos dos cânticos, pela referência ao erotismo sagrado, a Camões e ao Eros platônico, manifestações importantes dessa tradição. Tal diálogo com a tradição além de encenar a busca por plenitude no amor, também reflete a busca pela plenitude no âmbito da própria expressão poética, em que a dinâmica da falta e da carência entre os amantes é metáfora para a busca da realização total da linguagem poética. Por essa razão, o que se revela em sua poesia é uma “caça” pelo contato com a dimensão transcendente, para que, finalmente, a completude da experiência poética possa se cumprir.

Mesmo que se recupere a tradição da lírica amorosa, Hilda apresenta preocupações poéticas típicas da literatura moderna e contemporânea, dedicando-se a temas como a dificuldade de expressão, a incomunicabilidade, a fragmentação do eu e o aniquilamento da subjetividade. Ainda nas considerações de Destri (2010, p. 7): “[...] a poeta está aqui buscando, em antigas e grandiosas formas de cantar, algo que justamente permita ao discurso poético o reencontro com sua força original”. Tal força original dialoga com o silêncio, com o limite da expressão e com o sagrado, sendo este último justamente o que Hilda propõe em sua obra: o limite do amor e do corpo, encontrando a sua dissolução na experiência absoluta com o divino e a experiência máxima da palavra.

No poema a seguir, “XXXIII – Se te pronuncio”, podemos perceber como se concebe a plenitude da palavra:

Se te pronuncio  
 Retomo um Paraíso  
 Onde a luz se faz dor  
 E gelo a claridade.  
 Se te pronuncio  
 É esplendor a treva  
 E as sombras ao redor  
 São turquesas e sóis  
 Depois de um mar de perdas.

Vígio  
 Esta sonoridade dos avessos.  
 Que se desfaça o fascínio do poema  
 Que eu seja Esquecimento  
 E emudeça.  
 (HILST, 2004, p. 67)

Nesse poema temos um sujeito a quem o eu lírico se refere como “tu”, interlocutor esse que porta alguns atributos de divindade, confirmando, assim, a possível representação de Deus no poema: o primeiro por mencionar o “Paraíso” que ele mesmo criou, lugar que faz referência à criação do mundo e da humanidade; o segundo por sua força onipotente e pelo mistério de sua figura que se mantém oculta, e justamente por ser misterioso não tem nome, mas apenas se revela como “tu”; e o terceiro pela descrição dos versos seguintes, numa perspectiva primeira de um Deus violento e em seguida de um Deus mais generoso e luminoso. Essa alteridade divina revela-se cambiante, entre luz e trevas, som e silêncio, articulando oposições agudas que geram o poema, em meio “a sonoridade dos avessos” que se realiza ao fim, paradoxalmente, na precipitação no esquecimento e na mudez.

Em muitos de seus poemas, Hilda Hilst humaniza Deus, toma-o como uma figura que o eu lírico tenta alcançar tal qual o ser amado e o caracteriza de modo a fazê-lo se aproximar do humano. A figura divina em *Cantares* é marcada pela força violenta de sua onipotência e presença, sendo chamada ou lembrada, muitas vezes, em letra maiúscula, de “Cara”, “Ele o grande Tecelão da morte”, “Homem-luz”, “o Fazedor, Artífice, o Cego” e até mesmo o ódio-amor, dissolvendo-se na figura do ser amado que tanto busca o eu lírico. Nas palavras de Santos (2014, p. 4):

É recorrente na poesia hilstiana o questionamento da existência de Deus, a busca pelo entendimento do que seja Deus e a tentativa de alcançar o plano divino, desse aproximar, ver e tocar a divindade como se toca um homem. Essa necessidade de tocar Deus acaba por aproximá-lo do ser humano e, dessa forma, há um processo de humanização do divino mediante o qual ocorre a transcendência do divino para o humano.

Dessa forma, Deus na poesia de Hilda Hilst se funde na figura humana, sobretudo no que diz respeito ao erotismo, na tentativa de, pelo ser amado, o amante/eu lírico conseguir a sua plenitude à medida que a plenitude máxima é a experiência transcendente com o divino. A materialização do divino acontece no ser humano por meio do êxtase, no momento de união de um com o outro na experiência do corpo, retomando o “Paraíso” de que fala o poema acima transcrito, pois Deus é o todo-poderoso, dono de toda a criação, ao mesmo tempo em que o paraíso pode ser metáfora para o nosso retorno à unidade perfeita, àquele lugar em que as belas memórias habitam. Nas considerações de Hilda Hilst, quando questionada sobre a nostalgia, a autora a define como “beleza”: “há momentos que você viveu a perfeição, a beleza, e existe uma nostalgia da beleza dentro de cada um de nós, que seria Deus, o inominado. Penso que o homem tem a nostalgia da santidade, da perfeição, da luz” (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 151). Por isso, nos poemas de Hilda Hilst, ao mencionar o “paraíso”, a “memória”, o “sonâmbulo”, a “fantasia”, a “saudades”, os “sonhos”, essas figuras parecem conferir o espaço nostálgico, de possibilidade para a realização completa do ser, espaço pelo qual o eu lírico acessa o mistério.

Além disso, pode-se afirmar que o poema também pretende falar sobre a própria potência da palavra e, nesse sentido, tanto Deus quanto a palavra se dissolvem um no outro, isto é, tornando-se uma única potência, uma única coisa: Deus é palavra e palavra é Deus, elevando-se para a dimensão do sublime a criação máxima e perfeita da palavra poética.

O paraíso é descrito no poema de forma hostil: “Onde a luz se faz dor / E gelo a claridade”. Esse trecho parece fazer intertextualidade com a primeira parte da Gênese da Bíblia, pois a primeira operação que Deus desempenha no mundo é criar a luz. Nesse contexto, a luz é considerada algo bom, ao contrário do poema, em que a luz é representada como um incômodo (dor) e a claridade é imobilizada

pela figura do gelo ao invés de ser expandida ou fluida como a água. Esse líquido, por sua vez, é separado do firmamento (céu) na Gênese; enquanto no poema a água é transformada em gelo, configurando a impenetrabilidade da luz.

Embora o cenário conferido ao paraíso no poema seja de violência, “retomar um Paraíso” é acessar o espaço divino, lugar de transcendência, em que o fluxo só é possível porque o eu lírico evoca, por meio da palavra, um ente desconhecido (“se te pronuncio”). Segundo Octavio Paz (2012, p. 150): “Esse desconhecido, sempre presente e nunca totalmente visível, chama-se Deus”. Com isso, revela-se a potência do próprio dizer, da própria palavra que transcende a sua função de comunicação, tornando-se elevada ao mencionar “Deus” ou o mistério, fazendo “surgir” o Paraíso, tal qual a luz, na bíblia também se faz existir pelo pronunciamento. Ao tocar o desconhecido, pode-se dizer, a palavra adquire contornos sublimes:

Em toda experiência do sagrado se dá um elemento que não é temerário chamar de “sublime”, no sentido kantiano da palavra. E vice-versa: no sublime sempre se dá um tremor, um mal-estar, um pasmo e sufoco, que denuncia a presença do desconhecido e incomensurável, marcas do horror divino. (PAZ, 2012, p. 148)

Os abalos da presença desse ser desconhecido se dão na descrição agressiva da luz e da claridade, os quais retomam as imagens tradicionais do sublime proposto, sobretudo, por Kant. A linguagem sublime transita nos poemas de Hilda Hilst, tanto pela sua linguagem, revelando-se, muitas vezes, elevada ao tentar ultrapassar o limite da expressão, quanto pelo amor e pelo erotismo que buscam materializar a união transcendente entre os amantes, ainda que impossível. E nesse poema, o sublime se manifesta por meio dessa violência com as luzes, provocadora do mal-estar no eu lírico e, também, metáfora para a criação poética. Antes da palavra se tornar uma palavra poética, ela sofre uma espécie de violência, isto é, a palavra perde toda a raiz de seu significado, deixa de existir como uma linguagem coletiva, tem seus sentidos primários retirados para se tornar uma palavra autônoma, “como se estivesse acabado de nascer” (PAZ, 2012, p. 46).

Assim, se antes a palavra era impenetrável e opaca, tal qual é o gelo no quarto verso do poema, a partir do quinto verso o nascimento da palavra poética se descortina numa miríade de impressões visuais: “Se te pronuncio / É esplendor a treva / e as sombras ao redor

/ São turquesas e sóis / Depois de um mar de perdas”. O eu lírico, ao pronunciar a palavra pela segunda vez, parece se assenhorar de sua condição paradoxal, parte esplendor, parte trevas, parte som, parte silêncio. Nesse sentido, o reencontro com a força original do discurso poético que Destri (2010) menciona é este desarraigamento da palavra, que volta ao Paraíso, momento primário do verbo, para se fazer nascer e transcender e, finalmente, encontrar a sua plenitude, mesmo que no avesso do discurso, mesmo que no silêncio. Nas considerações de Alfredo Bosi (2015, p. 38), “a visão do relâmpago que tudo iluminasse em um átimo ou a entrega ao Nirvana do não-discurso seriam as opções coerentes de renúncia à expressão verbal”, isto é, o poeta encontra na renúncia da palavra (o silêncio) a sua transcendência.

A relação entre a palavra e a transcendência é algo característico da lírica moderna e se apresenta na poética de Hilda Hilst como uma forma do eu lírico, pela palavra, conseguir alcançar a transcendência, e, por meio da experiência do corpo, atingir o mesmo efeito. Na lírica moderna, tem-se um poeta preocupado em se aproximar do silêncio, da obscuridade, da sugestão, do nada, das categorias negativas para se alcançar uma forma de expressão transcendente, cujo objetivo é ultrapassar o limite da linguagem e expressar o absoluto.

Nesse sentido, o sentimento de incomunicabilidade, a fragmentação da individualidade (autoabandono) e o isolamento do eu lírico, presentes na obra *Cantares*, são características do poeta moderno e atuam como correspondentes aos motivos misteriosos, desconhecidos e inexprimíveis da linguagem sublime. Já o erotismo surge como uma busca pelo desconhecido, pelo anônimo, em que o eu lírico anseia pela experiência do êxtase como uma revelação da transcendência, fundindo-se ao seu objeto de desejo ou mesmo se diluindo no arrebato das sensações físicas.

## **Considerações finais**

Portanto, buscou-se neste artigo demonstrar, de modo breve, como o amor e o erotismo se configuram na obra *Cantares* (2004), de Hilda Hilst, exprimindo a relação entre o êxtase do corpo e a transcendência, o limite da expressão diante da insuficiência da palavra, o autoaniquilamento e o autoabandono do indivíduo diante da natureza opressora e o retorna à tradição lírica amorosa que denota o tom de

toda poética na obra aqui estudada. Além disso, buscamos justificar a aproximação da poética de Hilda Hilst com os elementos da lírica moderna que ressoam em sua poesia, sobretudo aquela estudada por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1978), isto é, a transcendência vazia, o hermetismo, a poesia enigmática e o silêncio, constatando a força da expressão sublime em sua poesia erótica.

## Referências

- A-MI, J. Do sublime e do grotesco: a obscenidade em Hilda Hilst. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 38, n. 3, jul-set., 2016, p. 291-299.
- AMORIM, M. C.; SOUSA, D. P. Alquimia verbal: Escritura e Silêncio em Arthur Rimbaud. *Macabá – Revista Eletrônica do Netlli*. v. 9, n. 1, jan-mar. 2020, p. 15-30.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed.; 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*: Tradução de Enid Abreu. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 4.ed. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.
- DESTRI, L. *De tua sábia ausência: a poesia amorosa de Hilda Hilst e a tradição lírica ibérica*. Campinas, São Paulo, 2010.
- DINIZ, C. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2013.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HILST, H. *Cantares*. 1ª Ed. São Paulo: Globo, 2004.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinicius Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

- PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PÉCORA, A. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2010.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- RECH, A. *Agudíssimas horas: imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst*. 2011. 199f. Doutorado (Tese em Literatura Brasileira). Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.



## O uso das imagens poéticas como principal elemento transgressor no surrealismo português

Clelio Toffoli Júnior (PUC-Rio)<sup>1</sup>

*Ando a viver de imagens...*

(MÁRIO CESARINY)

*Entre o real e o sonho  
seremos nós a vertigem*

(ALEXANDRE O'NEILL)

### Introdução

A presente comunicação é uma amostra da pesquisa que culminou com a dissertação para a obtenção do grau de mestre no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. O que se pretende aqui é analisar a poesia surrealista portuguesa através do escrutínio de todo o percurso de suas imagens poéticas.

Para tanto, se pretende também demonstrar o quanto o uso das imagens pelos poetas surrealistas portugueses foi transgressor, até mesmo em relação aos surrealistas franceses que deram início ao que se chamou e se chama de aventura surrealista.

### Breve histórico

Com o intuito de situar minimamente o leitor no contexto histórico-poético português, lançamos mão do que de mais importante se deve ter em mente quando se fala de movimento surrealista nas letras portuguesas. O primeiro grupo surgido de forma organizada foi o Grupo Surrealista de Lisboa, composto por António Pedro e José-Augusto França, os artistas plásticos Cândido Costa Pinto, António Da-costa e Marcelino Vespeira, aos quais se juntaram Alexandre O'Neill e

1. Graduado em Direito pela UFPR, mestre em Letras/Literatura pela PUC-Rio e atualmente cursando doutorado em Letras na mesma PUC-Rio.

Mário Cesariny. Conforme relembra Alexandre O'Neill (2008, p. 173):

Desta confluência de actividades, às quais o conhecimento dos manifestos de Breton deram consistência, e teoria, nasceu finalmente o Grupo Surrealista de Lisboa, a primeira manifestação da vontade de sair do beco em que a nossa República das Letras e das Artes se confinara.

Fruto do grupo de artistas que se reuniam no Café Herminius, esse grupo não tinha uma atuação coletiva muito sólida desde o princípio. Quando se organizava a primeira exposição surrealista em Portugal, Mário Cesariny deixou o grupo, endereçando a António Pedro as já famosas razões de sua saída: “por não acreditar que seja Grupo e ainda menos que seja Surrealista” (CUADRADO, 1998, 31), já dando mostras de sua verve ácida.

Com sua saída, ainda em 1948, começou a montar o que seria o Grupo Surrealista Dissidente, que acabou conhecido pela alcunha “Os surrealistas”, que veio efetivamente à cena cultural em 1949. Faziam parte desse grupo os nomes que vieram a ficar para a história como as mais importantes vozes poéticas surrealistas de Portugal, a saber: Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Alexandre O'Neill, Mário-Henrique Leiria, Fernando Alves dos Santos, Artur do Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Henrique Risques Pereira e Carlos Eurico da Costa, além de outros artistas circundantes do grupo original, como Natália Correia, Isabel Meyrelles e Fernando Lemos.

Com a morte prematura de António Maria Lisboa em 1952, aos 25 anos (O'Neill já saíra por divergências no ano anterior), Cesariny achou por bem encerrar as atividades coletivas do grupo, que até aquele momento havia organizado uma exposição, publicado uma revista, uma reunião de Cadáveres Esquisitos e alguns poemas avulsos, manifestos e livros de poesia. Por aqui damos por encerrado este breve apanhado histórico, dado apenas para se contextualizar a questão a ser estudada adiante, as imagens poéticas.

### **As imagens poéticas em estudo**

O que se quer aqui é fazer uma exposição do que se entende por imagem, por palavra, por palavra-imagem, por imagem sem palavra, dentro de um contexto poético específico. Ou, como bem nota

Antônio Cândido Franco em sua biografia de Mário Cesariny: “A palavra e a imagem interessavam, pois ao surrealismo como reveladores catárticos do espírito, nunca como arte estética” (2019, p. 62). Saem daqui os paradigmas e as balizas centrais da imagem poética de que se vai tratar adiante. É Cesariny quem tutela a pesquisa, a partir de uma nota encontrada entre seus papéis guardados na Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, pela pesquisadora Emília Pinto de Almeida e dada a lume no ensaio “Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M.C.V.” (ALMEIDA, 2017, p. 39). Afirma ela:

Entre os muitos papéis avulsos que pertencem ao acervo documental de Mário Cesariny (...) encontra-se uma nota manuscrita, já bastante tardia, onde duas colunas de termos se opõem: Poesis, Imagem Livre, Invenção / Mimesis, Imagem presa pelos pés a outras imagens, Metáfora, Analogia. Pretendemos tornar fecunda a distinção indicada, averiguando em que medida a obra do autor contempla uma reconfiguração crítica da relação entre poesia e imagem, à revelia de qualquer cisão disciplinar. (EIRAS; FRIAS; MARTELO, 2017, p. 39 – grifos meus)

Parece estar sintetizado nessa nota de Cesariny tudo o que a poesia surrealista quer ser, na primeira coluna; e na segunda, tudo o que rejeita. Seguindo o caminho preconizado por Rimbaud e sua imagem “sem fios”, o que se vê aqui é justamente o primado da imagem livre, sem as amarras da metáfora que lhe dá sempre e ao final um arremate racional e lógico, sem a prisão da mimese e sua rigidez formal, sem as cordas (fios) que as amarram, bem longe da lógica da analogia, para soltá-las no poema a vagar livremente, associando e comparando imagens desconexas, sem rumo e sem concatenação lógica, para, ao final, entregar-se ao todo surreal.

Essa ausência de similitude entre as imagens comparáveis no verso surrealista vem de Lautréamont, como aponta Joana Matos Frias em seu *O murmúrio das imagens I*, no qual afirma que os *Cantos de Maldoror*<sup>2</sup> são “o berço da independência da comparação face à metáfora” (FRIAS, 2018, p. 110). Foi Pierre Reverdy, já no nascedouro do surrealismo em França, quem melhor definiu essa imagem surrealista:

## 2. Obra maestra de Lautréamont.

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá. (REVERDY *apud* FRIAS, 2018, p. 111)

Desta feita, a imagem deve escapar à intenção do artista, ela vai além ou aquém, razão pela qual se faz importante, para a sua formação, o uso das técnicas surrealistas como a escrita automática, entre outras. Emília Pinto de Almeida (ALMEIDA, 2017, p. 49), no ensaio referido e citando Cesariny, resume bem essa questão: “Contra a forma estreita correspondente a uma ‘arte literária’, a poesia deveria, pelo contrário, permitir vagabundeia[r] [...] para o lado de fora da literatura” (EIRAS; FRIAS; MARTELO, 2017, p. 49). Como bem constrói André Breton a respeito da imagem surrealista: “Para mim, a mais forte será aquela que apresentar o grau de arbitrário mais elevado, não o escondo; a que demora mais tempo a traduzir em linguagem prática” (BRETON, 1969, p. 60).

Sendo certo que o lado de fora da literatura para Cesariny, dentro de todo o contexto do desdobramento dessa nota manuscrita com a sua produção poética, é o lado da primeira coluna, da *poiesis*, da imagem livre e da invenção, note-se a importância dessa inversão imagética, pois, com ela, derruba-se todo o edifício retórico e poético greco-romano que vinha desde Aristóteles, todo ele regulado por um princípio de “semelhança visível” (FRIAS, 2018, p. 109).

No seu *O cinema da poesia*, Rosa Maria Martelo lança mão várias vezes da noção de metonímia em oposição à noção de metáfora para exemplificar as imagens na poesia de tradição moderna. No entanto, entendemos não ser cabível no que toca ao surrealismo essa simples substituição. O processo mental de elaboração da imagética via comparações vai além das figuras de linguagem estabelecidas na língua normatizada, muito embora no seu resultado a poesia surrealista também chegue num “fluxo das imagens em relação de contiguidade, de choque, de tensão” (MARTELO, 2012, p. 30). No horizonte da pesquisa desenvolvida até o momento, parece não haver lugar para a normatividade da língua e nem para o essencialmente discursivo dentro do surrealismo, pois não existe narrativa desprovida de imagens que a embaralhem, e a linguagem serve apenas de indutor dessa surrealidade. Novamente a imagem surge como principal

constituente da sensibilidade poética surrealista, como bem notou Júlio Cortázar (2014, p. 99, tradução nossa):

Se o surrealista escreve é porque confia em que não se deixará prender por tais normas, manterá longe de si toda a prosódia, toda regra idiomática que não da essência poética verbalizada. A rigor não existe nenhum texto surrealista discursivo; os discursos surrealistas são imagens amplificadas, poemas em prosa no sentido mais fundo da expressão, onde o discurso tem sempre um valor amplo, uma referência extra discursiva<sup>3</sup>.

Veja-se que o crítico e filósofo Souza Dias, em seu canônico *O que é poesia?*, vai exatamente ao encontro das teses surrealistas da imagem poética, não como representação de uma ideia a ser posta no papel, mas como essa própria ideia materializada, quando escreve que na “grande poesia imagem e ideia são a mesma coisa, poesia não é imagem de ideia mas imagem-ideia, é ideia que só pode dizer-se por imagem (verbal) e imagem que diz o que apenas ela pode dizer, o que só por ela acede a um dizer” (2014, p. 51). Isso é fundamental para a compreensão do papel da imagem na poesia surrealista, uma vez que a ideia só é matéria poética em forma de imagem, e a imagem é o substrato poético do surrealismo.

Notável como essa questão da incompatibilidade da metáfora e mesmo de toda normativa linguística com a imagem poética surrealista parece ser fulcral para o estudo dessa imagética. Interessante ver que já em 1966 o crítico e poeta brasileiro José Lino Grünwald apontava nessa direção a sua análise, iluminando o tema com uma interessante proposição, a de que o surrealismo elimina a palavra “como”, eliminando assim o real. Veja-se como vai o argumento:

Em função da linguagem poética, o surrealismo pretende [...] a violentação, em todas as instâncias, de normas logísticas, de cânones metafóricos, dos símiles convencionais. Trata-se não só de libertar a metáfora, mas de alçar as imagens, sem a presença fisi-

3. “Si el surrealista escribe es porque confia en que no se dejará apresar por tales normas, mantendrá lejos de sí toda prosódia, toda regla idiomática que no surja de la esencia poética verbalizada. En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas em prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, uma referencia extradiscursiva”. Texto original.

ca ou implícita da palavra como, que sempre importa numa ilação à realidade (que realidade?), quaisquer sejam as instâncias. [...] O como, no surrealismo, surge ligando frases ou palavras brotadas daquele absolutismo da liberdade de enunciar. (GRÜNEWALD, 2002, p. 251)

Evidente que a sensibilidade surrealista pelas suas imagens vai além da livre comparação de palavras-imagens e da associação não similar. Joana Matos Frias (2018, p. 112), na obra já referida, arreмата, dando à luz sua definição de função imageante:

É nesta passagem da colusão à colisão de imagens no discurso poético, [...] que se deve situar o valor e o vigor da imagem surrealista: uma imagem que, graças ao excesso de luz da explosão que provoca, ofusca no momento exacto em que dá a ver, como se fosse um buraco negro devorando a luz das estrelas. Ao centralizar toda a sua poética na imagem, o Surrealismo deu o último passo no caminho progressivamente restritivo da Retórica, fazendo equivaler figura e imagem poética - [...] Com o Surrealismo, portanto, a função poética, retórica ou estética da linguagem viu-se severamente definida como função imageante.

A imagem poética surrealista é também formada pelas características que definem o surrealismo que, ao fim e ao cabo, vão constituí-lo de sentido. Ainda que presentes a imagem sem fio, a comparação sem similaridade, a função imageante, as características acima discutidas, não haveria que se falar em poesia surrealista sem a presença de um ou vários elementos que são constitutivos dessa poesia.

No campo teórico da produção da imagem poética no surrealismo, é importante apresentar o que se tem de fundamental, de primário, suas balizas literárias. São seis os eixos temáticos principais em que o surrealismo se sustenta: a) o amor; b) a liberdade; c) o onírico; d) o abjeto; e) o humor; e f) o mágico. Ou, no melhor dizer do poeta António Maria Lisboa em seu *Erro próprio* (2008, p. 38-39):

Dentro dos nomes mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos – automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA.

O automatismo psíquico ou escrita automática é a técnica primordial do surrealismo, muito embora tenha sido muito mais utilizado no movimento francês do que em Portugal. Não se pode negar, contudo, a sua importância no nascedouro do movimento, com os cadáveres esquitos, a poesia do próprio António Maria Lisboa e alguma produção de António Pedro, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário-Henrique Leiria e Alexandre O'Neill principalmente. Aliás, foi O'Neill o principal responsável pelo abrandamento da escrita automática em Portugal, ao criar com extrema felicidade o conceito de abandono vigiado, que seria, *grosso modo*, uma vigília leve e um cuidado estético com o verso na sua transcrição, mesmo nos momentos mais catárticos do automatismo, fugindo, assim, da séria aporia paralisante a que o culto extremado à escrita automática acabaria por causar na escritura surrealista.

A liberdade é o que buscou sempre a poesia surrealista. Não existiria surrealismo sem liberdade da palavra e sem a liberdade dos corpos, corpos surrealistas que lutaram sempre na trincheira contra o racionalismo. Note-se que, ao contrário do neorrealismo, o surrealismo de espírito absolutamente livre tampouco poderia se sujeitar às amarras de qualquer partido ou grupamento político que lhe tolesse essa liberdade de pensamento, como bem nota Natália Correia (1973, p. 303):

A defesa da liberdade do espírito crítico e o carácter ilimitado da revolta surrealista, não negando, mas englobando o plano econômico numa síntese mais vasta, serão efectivamente os dois escudos com os quais o surrealismo defenderá a sua autonomia da política tutelar do partido.

Podemos resumir essa busca pela liberdade no surrealismo português com Cruzeiro Seixas (2002, p. 8), que afirmou que “a liberdade está dentro de nós, ou não está em parte alguma”.

Se a liberdade é o fim em si mesmo do surrealismo, o amor é seu alimento, sua linguagem mais recorrente e seu meio de sensibilizar. Filho bastardo do romantismo alemão em muitas das suas características, é no amor que o surrealismo paga seu maior tributo a esses românticos, bebendo na fonte de Novalis, Goethe, Schlegel, entre outros, para logo depois embaralhar a imagem dentro de todos os parâmetros postos acima e criar algo novo e único, o amor surrealista, o amor convulsivo, o amor sublime, o amor louco, o amor destrutivo,

o amor-sexo, o amor, enfim. Explode também de erotismo esse amor, como se vê em uma passagem de uma carta-manifesto escrita por Leiria, Cruzeiro Seixas e João Artur Silva aos organizadores da Exposição Surrealista de Londres, em 1950, dando conta da razão de não se poder enviar para a exposição nenhuma obra de artista surrealista português: “[...] o nosso furor sexual obriga-nos ao grande acto mágico da subversão de valores e a afirmação total do nosso direito de foder livremente, de sermos os verdadeiros poetas do amor, da destruição, da surrealidade” (LEIRIA, 2019, p. 113). Quando se chega a esse ponto é que o amor misturado ao desejo se torna uma coisa só, que explode em imagens da carne e do espírito.

A transformação; ou transfiguração; da realidade é a mais imagética das características do surrealismo, pois toda a transformação se dá justamente no campo da palavra-imagem, da imagem que não fecha, do estranhamento da imagem em relação à realidade previamente conhecida. A partir dessa transformação da realidade pela via da imagem, dessa oposição ao racional, é que a poesia surrealista busca fazer com que se transforme efetivamente a vida, de seus poetas e de seus leitores.

A busca pela recuperação da força psíquica, no nosso entendimento, tem a ver com o abjecionismo, a mais portuguesa das características do surrealismo. Nascido da resposta poética de Pedro Oom à pergunta de António Maria Lisboa: “Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” (MARTINS, 2016, p. 28), pergunta-resposta em diálogo com o final do *Erro próprio*, o abjecionismo encontrou campo fértil naquele Portugal da virada dos anos 40 para os anos 50 do século XX entre os poetas do Grupo Dissidente, mais fortemente em A. M. Lisboa, Pedro Oom e Cesariny, sendo certo que, segundo António Cândido Franco (2012, p. 105), “o abjecionismo, talvez ainda sem cristalizar na palavra, é apenas a consciência do que se abandona ou do que se troca, a parte de sombra que todo o voo extra-real carrega e pede”.

É fato que o abjecionismo cresceu tanto que chegou a ser confundido com o surrealismo português em si, como se fossem a mesma coisa ou, no mínimo, algo muito semelhante. Hoje já se sabe que a história é outra, que o abjecionismo ganhou vida própria chegando a se descolar do surrealismo em alguns poetas contemporâneos, mas não se pode afastar abjecionismo e surrealismo, principalmente quando da atividade dos grupos surrealistas no início da segunda metade do século XX.



Graças a Freud e à descoberta do inconsciente, o sonho pôde emergir para o ponto de protagonismo na sensibilidade poética surrealista. Todo o terreno do onírico é campo fértil para o surgimento de imagens fora da metáfora e da consciência da palavra, e sem prender outras imagens pelo pé, como dizia Cesariny. O sonho colocado no papel é libertador da palavra, é também resistência ao racionalismo, é modo de existir da linguagem surrealista, muito embora o surrealismo vá além de Freud, como bem visto por Natália Correia (1973, p. 148): “o freudismo, com a sua limitação antecipada da extensão das regiões oníricas, não acompanha totalmente o surrealismo, que não se furta à sedução de ver no sonho um vaso comunicante com mundos ocultos não sobrenaturais mas supranaturais”. Ou seja, o onírico da poesia surrealista ultrapassa o inconsciente para buscar suas imagens num grotão para mais além.

O humor, principalmente o humor-negro, o humor ácido ou humor macabro, é outra das características tributária aos primórdios do movimento francês. Também embasado em Freud, e na sua teoria do chiste (FREUD, 2017), o humor que incomoda, transfigura a imagem, pois “age como um desregulador do mecanismo temporal, uma bomba”, nas palavras de Natália Correia (1973, p. 112), que explode o mecanismo repressivo do tempo, transformando o não prazer em prazer. Suas imagens são como uma máquina para desconcertar as certezas e um antídoto à racionalidade.

Coube a António Tabucchi acrescentar mais uma característica às imagens surrealistas produzidas pelos portugueses, no prefácio de sua antologia *La parola interdetta – poeti surrealisti portoghese*, que botou a circular em tradução uma boa amostra da poesia surrealista de Portugal, na primeira antologia abrangente publicada em outra língua. Trata-se da angústia, que reflete o estado da luta contra o fascismo, mas não apenas. Reflete também os anseios poéticos daquele grupo de poetas, um misto de condição externa e interna, que sufocava o peito e saía em imagens reflexo - mesmo quando satíricas ou bem-humoradas. O próprio António Tabucchi (1971, p. 20-21, tradução nossa) é quem melhor exprime esse sentimento:

Diante da perspectiva sombria dessa vida enlatada em conserva, a partir do fim de semana “muscular”, a coragem de ser você mesmo lutando (escrevendo) furiosamente adquire o valor de um ato de força, de “resistência”. E é aqui que a redenção da poesia sur-

realista se aproxima; a angústia premente de uma realidade desolada move os poetas em três direções: o doloroso e necessário ato de verificação e autocrítica ('Vamos decifrar ruínas, identificar os mortos', diz um poema de O'Neill); o ácido corrosivo que não salva ninguém; e a jornada, desdenhosa e reconfortante, nas asas puras da imagem.<sup>4</sup>

Há, aqui, um pouco do conceito do abjeccionismo, que também contém angústia, mas com sua própria idiossincrasia, sem o desespero da imagem abjeccionista e sem a busca pelo grotesco ou escatológico.

Por fim, o mágico, o esotérico é mais uma característica que, embora não muito representativa no surrealismo português, foi muito explorada por António Maria Lisboa em sua poesia e em seus textos teóricos e, portanto, acaba por ser também fundamental que se refira a ela como uma das características da poesia surrealista portuguesa em suas imagens.

Tratamos aqui, em linhas gerais, das principais características que vão formar, no todo ou em parte, a imagem poética surrealista. Foi daqui que a dissertação partiu para explorar a busca da sensibilidade no surrealismo português, e é aqui que se interrompe o presente trabalho, pois tal busca não cabe em seu escopo.

### **Dois poemas e a breve análise de suas imagens: à guisa de ilustração**

Como maneira de se exemplificar o método imagético exposto acima e fechar esse trabalho com poesia, analisam-se, brevemente, e no que neles há de essencialmente surrealista, dois poemas fundamentais do surrealismo português; a partir de suas imagens poéticas. Escolhemos, por primeiro, o poema "Ortofrenia", de Mário Cesariny, que, segundo os dicionários consultados (Michaelis e Caldas

4. "Di fronte alla desolante prospettiva di questa vita sotto olio, dal fine settimana 'muscolare', il coraggio di essere se stessi lottando (scrivendo) furiosamente, acquista il valore di un atto di forza, di una 'resistenza'. Ed è qui che se profila il riscatto della poesia surrealista; l'angoscia stringente di una realtà desolata muove i poeti in tre direzioni: l'atto doloroso e necessario della verifica e della autocritica ('È l'ora di decifrare rovine, identificare i morti', dice una poesia de O'Neill); l'ácido corrosivo que no risparmia nessuno; e il viaggio, sdegnoso e consolatore, sulle pure ali dell'immagine". Texto original

Aulete), significa a arte de corrigir tendências intelectuais e mentais, mas também a condição de um indivíduo mentalmente normal. Em seu poema, Cesariny dobra os dicionários e faz soar uma outra ortofrenia, um balouço da condição humana, com seus chapéus para a solidão e seu edifício inexpugnável. Vejamos as imagens no poema:

### Ortofrenia

Aclamações  
dentro do edifício inexpugnável  
aclamações  
por já termos chapéu para a solidão  
aclamações  
por ardermos mansinho junto ao mar  
aclamações  
porque cessou enfim o ruído da noite a secreta alegria por escadas  
de caracol  
aclamações  
porque uma coisa é certa: ninguém nos ouve  
aclamações  
porque outra é indubitável: não se ouve ninguém.

(CESARINY, 2004, p. 144)

Observem-se as fortíssimas imagens transcritas acima e que são produzidas com essas duas locuções, imagens soltas sem parentesco, como pede a melhor sensibilidade surrealista, chapéus para a solidão, edifício inexpugnável onde nada pode penetrar, mas, surrealisticamente, tudo penetra, escadas de caracol e o fogo que consome tudo junto ao mar. Sempre em aclamações, surreais aclamações pelo fim do ruído da mente, pelo cessar forte da comunicação entre pessoas? Ou do inconsciente para fora do poeta? Ninguém nos ouve e ninguém ouve ninguém, expressão de angústia, sensação de estar perdido conforme nos advertia Tabucchi. Imagem surrealista em que até o humor, presente no absurdo, paga tributo à sensação de vazio que perpassa todo o poema entre silenciosas aclamações.

Pois bem, a questão das imagens surrealistas nesse pequeno poema de Cesariny não tem espaço para muitos segredos a serem desvendados por meio desta análise. São fulgurações imagéticas que perpassam a ausência absoluta de condições comparativas entre elas, bem dentro do que foi preconizado por José Lino Grünwald e exposto no capítulo anterior.

Estão presentes as "escadas de caracol", tão caras aos surrealistas, os edifícios cerrados que habitamos e o mar, imenso. E aclamações.

É justamente no perder-se em imagens sem fios que reside a força surrealista da "Ortofrenia" de Cesariny, desde a imagem síntese, colocada no seu título.

Por fim, optou-se pelo poema "O cordão umbilical que te liga", de Artur do Cruzeiro Seixas (2005, p. 91), até mesmo como forma de homenagem a este poeta que nos deixou agora, em 2020, às vésperas de completar cem anos. E com ele vamos a tratar, um pouco, do amor surrealista como crucial na sensibilidade poética do surrealismo, importante falar de amor erótico, amor sublime, amor louco, como neste belo poema:

### **O cordão umbilical que te liga**

O cordão umbilical que te liga  
 aos marcadores do tempo  
 está quebrado sob o peso dos farrapos  
 no grande céu dos teus olhos  
 subitamente batidos pela tempestade.

Vens tarde  
 – é sempre tarde –  
 e se trazes nas garras  
 o continente para o nosso amor  
 não passarás na parte estreita  
 sem entregar o bilhete vermelho  
 que autoriza tais viagens.  
 Ser poeta é escrever-te  
 é atar-te com lágrimas  
 é furar os teus olhos com estrelas  
 tirar o chão com um beijo  
 de sob os nossos pés.

Teu sexo afinal é o sinal de partida  
 aberto sobre outra e outra viagem.  
 Dos rios restam-nos  
 as margens.

A maestria das imagens que emergem da pena de Cruzeiro Seixas é algo que cega de tanta luz, para usar novamente a ideia de Joana Matos Frias (2018). Fala-nos de um amor que partiu de tempestades que o abateram, chegou tarde ao destino. Mas não é sempre tarde para o amor? Um amor que necessita de um bilhete vermelho para autorizar sua viagem. O poeta dá a letra para o referido bilhete, o que é ser poeta, escrever em cima desse amor, amarrar esse amor com lágrimas, furar-lhe os olhos com estrelas, tirar o chão dos amantes de sob os pés com um beijo. O sexo, sinal de partida sobre outra e outra vez. Por fim, novamente a imagem das margens de um rio a delimitar o amor, mas se restam as margens, o rio corrente não tem limites entre elas e nunca se repete.

Note-se a força dessa imagem poética absolutamente surrealista, que repetimos: “Ser poeta é escrever-te/ é atar-te com lágrimas/ é furar os teus olhos com estrelas/ tirar o chão com um beijo/ de sob nossos pés”. Quanta potência da imagem que descreve o amor em cinco versos. E o tanto que haveria de ser escrito e descrito se não houvesse a imagem surrealista do atar com lágrimas, do furar os olhos com estrelas. Todo um mundo de amor oculto atrás desses versos, dessa imagem, dessa breve transfiguração da realidade. Pouco, ou nada, mais a dizer no que diz e fala das imagens nesse poema.

Veja-se, então, que as duas últimas estrofes colocam sobre a tábua do poema o corpo, a carne, o sexo, sem nominar, sem sequer dar a ver qualquer ponto de referência. Cabe ao leitor decifrar esse deleite. Segundo Floriano Martins, o que faz o poeta é mostrar a “intensa capacidade de lidar com as forças mais íntimas, revelando-lhe sua vitalidade original. Mescla, portanto, enigma e erotismo, signos que lhe definem tanto poética quanto plasticamente” (SEIXAS, 2005, p. 13).

O surrealismo braceja em várias direções. No intenso do encadeamento das imagens, outra vez bem pictóricas, quase sem nenhuma similitude, nas comparações que passam longe das amarras da metáfora, no amor carnal e sublime, e mesmo na angústia dolorosa do seu início, cordão umbilical do poema, isso construído dentro de tudo o que já se tratou no capítulo anterior, a razão de ser da sensibilidade poética surrealista: a imagem.

## Considerações finais

O intento deste trabalho sempre foi o de levar uma discussão sobre o surrealismo português calcada em outras bases, fora do historicismo clássico, do estudo das vanguardas, ou mesmo de uma abordagem mais conservadora calcada na linguagem surrealista.

A proposta era a de buscar a sensibilidade poética do surrealismo português e, por sensibilidade, creio que ficou claro no texto que não se está a falar de essência, mas de imagem. Precisávamos primeiro identificar o que significa essa sensibilidade poética, qual seu lugar na construção da poesia surrealista em Portugal e isso foi feito com a identificação do papel primordial da imagem nessa poesia.

Identificada a localização dessa sensibilidade, ainda restava tudo. Aos poucos a viagem foi se fazendo. Primeiro, um pequeno resumo histórico do surrealismo como movimento organizado em Portugal, para situar o leitor no espaço/tempo em que se deu toda essa escrita.

Depois, sim, entramos no estudo da imagem, onde pudemos expor o norte do trabalho, do que falamos quando falamos de imagem poética como a sensibilidade do surrealismo português. Em extensa pesquisa bibliográfica da qual uma pequena parte acabou reproduzida no texto, pudemos demonstrar a importância da imagem sem fios, solta, da ausência de metáfora, metonímia, mimesis, ou qualquer outra definição ou conceito literário. A importância da comparação de imagens sem similitude no fazer poético surrealista dos portugueses; e a sua absoluta prevalência frente à analogia. Cabe aqui um esclarecimento adicional. Como se pode notar do texto, apesar de a teorização da imagética surrealista ter sido embasada em apenas uma nota de Mário Cesariny, a sua produção teórica mais específica sobre o surrealismo português, bem como a dos demais participantes ativos do movimento, foi deixada um pouco de lado, como forma de manter um certo distanciamento crítico.

Também pudemos explorar as características formadoras da poesia surrealista, composta de cinco eixos universais (o automatismo, o amor, a liberdade, o onírico e o mágico) e mais dois de cunho exclusivamente português, o abjeto e a angústia, e o seu impacto na formação da imagem poética do surrealismo português. Toda essa importante discussão se deu depois de extensa pesquisa, de muita leitura.

Por fim, partiu-se para uma rápida análise de um dos poemas de Mário Cesariny e outro de Artur do Cruzeiro Seixas, a fim de

exemplificar a sensibilidade poética no uso das imagens, a partir das balizas dadas no estudo teórico das imagens.

## Referências

- ALMEIDA, B. P. de. *Mário Cesariny: a imagem em movimento*. Lisboa/Paço de Arcos: Editorial Caminho/Edimpresa, 2005.
- ALMEIDA, E. P. Da liberdade livre das imagens: a poesia segundo M.C.V. In: *Ofício Múltiplo – poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.
- ANGHEL, G. *A forma custa caro (exercícios inconformados)*. Lisboa: Documenta, 2018.
- BRÉCHON, R. et. al. Inquérito: perspectiva actual do surrealismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. In: *Colóquio Letras*, nº 50, julho de 1979, p. 55-60.
- BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969.
- BRETON, A.; ÉLUARD, P. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: José Corti, 2005.
- CESARINY, M. *A intervenção surrealista*. Reed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CESARINY, M. *As mãos na água A cabeça no mar*. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 2015.
- CESARINY, M. *Pena capital*. 3ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CESARINY, M. *Poesia*. Porto: Porto Editora, 2017.
- CESARINY, M. (org.). *Surrealismo/Abjecionismo*. Ed. II. Lisboa: Editorial Minotauro, 1963.
- CORREIA, N. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Sintra: Publicações Europa-América, 1973.
- CORTÁZAR, J. *Obra crítica 1 (Teoría del túnel – notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- CUADRADO, P. E. *A única real tradição viva (Antologia da poesia surrealista portuguesa)* Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- DIAS, S. *O que é poesia?* 2ª ed. Lisboa: Documenta, 2014.
- EIRAS, P.; FRIAS, J. M.; MARTELO, R. M. *Ofício múltiplo – poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

- FRANCO, A. C. *Notas para a compreensão do surrealismo em Portugal*. [s.l.]: Editora Licorne, 2012.
- FRANCO, A. C. *O triângulo mágico – uma biografia de Mário Cesariny*. Lisboa: Quetzal, 2019.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM editores, 2017.
- FREUD, S. *O chiste e sua relação com o inconsciente (obras completas vol. 7)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FRIAS, J. M. *O murmúrio das imagens I – poéticas da evidência*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- GRÜNEWALD, J. L. *O grau zero do escrever*. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- GUSMÃO, M. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- LEIRIA, M. H. *Obras completas, v.3, manifestos, textos críticos e afins*. Silveira: Letras Errantes Ltda., 2019.
- LISBOA, A. M. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- MACHADO, C. Quando “nenhuma palavra está completa”: Mário Cesariny e o surrealismo português. In: *Diacrítica*, Ciências da Literatura, v. 21, n. 3, p. 11-36, 2007.
- MARTINHO, F. J. B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa na década de 50*. 2ª ed. revista, Lisboa: Edições Colibri, 2013.
- MARTINS, F. C. *Mário Cesariny e o virgem negra*. Lisboa: Documenta, 2016.
- O’NEILL, A. *Já cá não está quem falou*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- O’NEILL, A. *Poesias completas & dispersos*. Porto: Porto Editora, 2017.
- O’NEILL, A. *Uma coisa em forma de assim*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- SEIXAS, A. C. *Homenagem à realidade*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- SEIXAS, A. C. *Obra poética – vol. 1*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.
- SENA, J. de. *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SOUSA, R. Surrealismo-abjecionismo em Portugal: apontamentos para análise de uma experiência crítica de marginalidade radical. In: *Estação Literária*, v. 12, p. 186-205, 2014.
- TABUCCHI, A. *La parola interdetta – poeti surrealisti portoghese*. Torino: Einaudi, 1971.
- TCHEN, A. G. *A aventura surrealista: o movimento em Portugal “do casulo a transfiguração”*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.



## A mulher/voz que emudece o mito

Hilda dos Santos Silva (UERJ)<sup>1</sup>

*A minha voz é o vento de maio  
Cruzando os ares, os mares e o chão  
E meu olhar tem a força do raio  
que vem de dentro do meu coração.*

PAULO CÉSAR PINHEIRO. Trecho de “A Dona do Raio e do Vento”.

Desde nossa infância somos rodeados por estórias sobre seres encantados, príncipes que viram sapo, tapetes que voam e tantas outras que poderíamos citar. Não há uma sociedade, ou indivíduo, que possa viver sem ter contato com o mundo da fabulação (CANDIDO, 2001). O homem busca um sentido para viver neste mundo, por vezes tão cruel, mas, diferentemente das crianças, os adultos buscam através dos mitos respostas a algumas perguntas fundamentais: como o mundo surgiu? De onde vimos e para onde vamos? Parece-nos um tanto clichê tais dúvidas, mas tais questionamentos mobilizam ainda hoje a filosofia, a poesia, a ciência.

Este estudo é um esforço em compreender como os mitos de origem grega tiveram uma forte influência nos escritores modernistas, de maneira particular em Vinicius de Moraes (1913-1980), em sua peça de teatro Orfeu da Conceição (1956); e como o texto viniciano reverbera e se potencializa na voz da cantora baiana Maria Bethânia, que fez uma homenagem ao poeta no CD *Que falta você me faz* (2005).

Além de ser um dos mitos mais conhecido no ocidente, paradigma do poeta-cantor, Orfeu é também um dos argonautas que ajudaram o herói Jasão no êxito em recuperar o velocino de ouro (STEPHANIDES, 2004). Foi Orfeu que com sua lira salvou a tripulação da nau Argos silenciando as sereias, neutralizando o canto mortal. Orfeu é filho do deus Apolo e da ninfa Calíope. Ele recebe de seu pai a lira encantada que o faz compor as mais belas melodias: “Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo

1. Mestranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e de bondade” (BRANDÃO, 1987 p. 141).

Orfeu se casa com a ninfa Eurídice, que é a sua amada “meta-de de sua alma”, mas esse amor é interrompido pelo apicultor Aristeu, que tenta estuprar Eurídice. Ao fugir, a ninfa é picada por uma cobra e morre (BRANDÃO, 1987 p. 142). A trágica morte de Eurídice tem o sentido da mulher que não cede a concupiscência, pois ela é de um único homem, e que seu destino era Orfeu. O infortúnio amoroso é inevitável para os gregos, independentemente dos seus poderes e desejos, e mesmo sendo favorecido pelos deuses, a tendência ao fracasso é uma certeza. Podemos pensar que o amor está ligado intimamente à dor e ao sofrimento, andam de mãos dadas. A morte de Eurídice quer mostrar também a moral: a desobediência praticada pelo olhar, que significa a desconfiança no poder dos deuses e na tentativa de reverter os desígnios das divindades.

Isso fica evidente quando Orfeu sabe da morte de sua amada. Como o sujeito super-homem da canção de Gilberto Gil (“Realce”, 1979), Orfeu tentara “restituir a glória/mudando como um deus o curso da história/por causa da mulher”. Orfeu precisa reverter o curso do destino, que seria talvez trazer à “normalidade” o sistema que fora atingido, mas para isto é necessário buscar Eurídice no mundo dos mortos. E quando desce ao reino de Hades, consegue convencê-lo de seu amor por Eurídice, consegue uma nova oportunidade de ter, novamente, a mulher amada ao seu lado. Contudo, o único empecilho era obedecer à ordem de Hades e não olhar para trás. Levado pelo medo, insegurança e uma sorte de sentimentos, Orfeu quer ter a certeza de que está sendo seguido por Eurídice em direção à vida e olha para trás. Assim como o olhar de cobiça de Aristeu sobre Eurídice, o olhar de posse de Orfeu a mata novamente:

Orfeu não poderia olhar para enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando quase a luz quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” e por invencível *póthos*, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra,

“morrendo pela segunda vez...” Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais o permitiu. (BRANDÃO, 1987, p. 142)

A mitologia grega é muito descritivo-visual, detalha as principais características físicas e psicológicas dos personagens mitológicos e varia um pouco no que é relacionado ao seu surgimento da humanidade e a relação com a morte; existe uma variedade de relatos. O que podemos atestar é que a morte, o rompimento das relações amorosas, está intimamente ligado à punição, a corrigir atos considerados errôneos, ou seja, a formação moral de um povo.

O que importa é que Orfeu é um herói muito antigo, pois já o encontramos na expedição dos Argonautas. Sua existência era tão real para o povo, que, em Anfissa, na Lócrida, se lhe venerava a cabeça como verdadeira relíquia. Educador da humanidade, conduziu os trácios da selvageria para a civilização. (BRANDÃO, 1987, p. 141)

Após a tentativa frustrada de buscar Eurídice, ele não canta, nem toca mais sua lira, não há sentido para a existência de Orfeu sem Eurídice. Acontece a quebra da harmonia, do tempo que não pode ser mais recuperado. Só existe uma maneira de alívio para a ausência de Eurídice: a morte. Morte que para Orfeu não é o fim, mais um eterno clamor por sua amada. Para Blanchot (1987), a relação existente entre Orfeu e a morte/noite é um abrir-se a uma experiência sensitiva do artista sobre a arte. Eurídice é a arte que faz Orfeu descer à escuridão, e esta não é mais intimidadora, mas o acolhe. Traz para a vida o que antes estava nas sombras, escondido.

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (BLANCHOT, 1987, p. 171, grifo do autor)

Dentro dessa estória, os olhos têm um papel relevante, porque o olhar de Orfeu reflete o desejo principal dele, que era a contemplação de sua arte de maneira mais intensa. Orfeu não quer mudar o

desfecho de Eurídice, porque o destino deles está traçado pela morte e só pode cumprir esse papel através desta. Podemos analisar três tipos de olhar contidos no mito: primeiro, o olhar de amor de Orfeu por Eurídice; o olhar de Aristeu, que representa a inveja, a cobiça, o desejo desenfreado e, por fim, novamente o olhar de Orfeu, mas que passa a ser olhar da dúvida, da falta, de incredulidade, de dor. E Eurídice? Ela não olha. Porque ela é o ideal poético da perfeição.

O professor Junito Bandão (1987) faz uma análise muito interessante acerca do que significava o *olhar para trás* e de como isso tinha a ver com a questão de posicionamento de Orfeu diante da vida e sobre os deuses: “Orfeu olhou para trás, transgredindo o tabu das direções” (BRANDÃO, 1987, p. 144). O “olhar para trás” significava que ele ainda estava preso à matéria, que é simbolizada por Eurídice. E, também, a desobediência às ordens dos deuses, ademais o *olhar para trás* simbolizava querer ver o que não poderia ser visto, o mistério, o divino, os deuses. Vale notar que Orfeu não é um deus, é um semi-mortal que tem uma habilidade extraordinária musical porque seu pai Égros (Apolo) o presenteia com uma lira encantada.

No Cristianismo, o caso mais célebre é sobre a esposa de Lot, que não obedece à ordem que lhe foi dada pelo anjo e *olha para trás* e vira uma estátua de sal. Se observarmos ambos os mitos, tanto no de Orfeu, quanto no bíblico, existe a semelhança simbólica do olhar que desobedece, mas os atores são modificados. Na tradição clássica, Orfeu é o responsável pelo infortúnio de Eurídice; no cristão, quem protagoniza o “erro” é a mulher de Lot, e só ela é quem sofre por não cumprir os desígnios divinos, por duvidar.

Vale fazer um adendo significativo sobre o culto a Orfeu: o orfismo. O seu tripé era: a cosmogonia (mito criacional); a antropogonia (mito do surgimento do homem) e a Escatologia. Esse movimento religioso foi bastante difundido na Grécia clássica porque era uma negação à religião estatal grega. Os órficos organizavam-se em comunidades, eram vegetarianos, praticavam a castidade antes do casamento ou até absoluta, e eram adeptos da mortificação dos corpos e vontades.

O mito de Orfeu foi/é uma das inspirações das artes no decorrer dos séculos. Na literatura brasileira notamos que existe dentro do movimento modernista um retorno ao clássico, por exemplo, quando Jorge de Lima publica o seu livro *Invenção de Orfeu*, de 1952; bem como Carlos Drummond de Andrade com “Canto Órfico”, de 1954; e

Vinicius de Moraes. Esses autores propuseram trazer a figura do mito inconformado e inquieto com o mundo e suas leis pré-estabelecidas. Pierre Brunel, diz que

Orfeu é uma figura de civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia em oposição a discórdia. Em nossos dias de nova barbárie e, entretanto, também de extremo refinamento da civilização, Orfeu é, mais do que nunca necessário para a Europa. (BRICOUT, 2003, p. 62)

O fascínio por Orfeu antecedeu aos modernistas citados acima. Temos o árcade Tomas Antonio Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, na “Lira XIII”, trazendo a figura de Orfeu para falar da dor que o eu poético está sentindo. Aliás, o arcadismo foi um movimento que deve seus alicerces à cultura greco-romana. Vejamos:

Mas bem que tudo  
Pavor inspira,  
Tocando a lira  
Desce ao Averno  
O bom Cantor.  
Não se entorpece  
A língua, e braço;  
Não treme o passo,  
Não perde a cor.

Outro poeta importante é Luiz Gama e que também faz uma referência explícita no seu livro *Primeiras trovas burlescas*, onde ele faz uso do pseudônimo de Getulino, de 1859. O poeta transplanta o mito órfico para sua escrita onde ele transforma-se em Orfeu, é uma releitura onde ele retira os elementos europeus e transforma Orfeu em um homem negro, com características físicas dos povos escravizados. Orfeu humaniza-se em Luiz e fica preto como ele. O mito tem cabelos crespos que passa a ser uma marca, uma identidade. O eu poético quer ser reconhecido dessa maneira Orfeu de carapinha, ou seja, Orfeu de cabelos crespos.

Quero que o mundo me encarando veja,  
Um retumbante Orfeu de carapinha,  
Que a Lira desprezando, por mesquinha,  
Ao som decanta da Marimba augusta;  
E, qual Arion entre os Delfins,

Ao ávidos piratas embaíndo -  
 As ferrenhas palhetas vai brandindo  
 Com estilo que preza a Líbia adusta.

Por sua vez, Vinicius de Moraes foi um dos grandes poetas do modernismo brasileiro e faz parte da geração de 45. Sua negação inicial ao movimento de 1922 não durou muito, o poeta tinha uma capacidade camaleônica única. O início de sua jornada poética acontece em grupo ultraconservador cuja liderança está a cargo de alguns intelectuais brasileiros, dentre eles o romancista Octavio de Farias, que professava os dogmas católicos herdados dos tempos do Colégio Santo Inácio<sup>2</sup>. Essa fase é veementemente censurada pelo próprio poeta, podemos verificar isso na “Advertência” que abre o livro.

O caráter de conciliador, ou melhor, de um homem que procurava ser o intermediador entre culturas, deve-se também pela sua perspicácia e afetividade em acolher pessoas das mais diferentes tribos dentro do seu ciclo social. Vinicius foi um homem que possibilitou uma mudança estrutural nas classes mais abastadas e fez com que, de certa maneira, a cultura tida como “baixa” pudesse se expandir na cultura. Mesmo com todas as implicações que podemos observar na pós-modernidade sobre a maneira de levar os movimentos culturais existentes nos morros cariocas para as elites econômicas, não podemos negar que foi algo importante para o trânsito de extratos culturais naquele contexto.

A partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passaram a ser também jovens da classe média, em sua maioria universitários. (...) De uma certa forma, Vinicius de Moraes teria aberto o caminho ao se apresentar no Au Bom Gourmet em 1962 (ao lado de João Gilberto, Tom Jobim e Os Cariocas) e provocar um escândalo no Rio de Janeiro, pois, na época, Vinicius era conhecido como poeta e diplomata. (NAVES, 2010, p. 24-25)

Como podemos observar, a Bossa Nova foi um movimento de uma elite carioca que modificou não somente as estruturas da música brasileira, mas também contribuiu para inserção desses jovens em um universo marginalizado dos compositores de periferia, porque ser

2. Colégio Santo Inácio - escola de religiosos jesuítas, um dos mais tradicionais da elite carioca.

músico popular algo marginalizado não tinha valor para os grupos da alta sociedade. Foi por intermédio de Vinicius que isso ganhou força para mudar de interpretação, ele já um poeta reconhecido e com um futuro promissor como tal – e teve de fato! Mas não à maneira que seus antigos companheiros do Colégio Santo Inácio imaginavam.

A aproximação de Vinicius de Moraes com a cultura popular merece destaque na história da poesia e da canção popular no Brasil. O poeta tem em pauta questões até então totalmente negligenciadas das discussões políticas e artísticas. Ele agrega, uni os polos aparentemente opostos, os dois lados da cidade do Rio de Janeiro, e isso lhe trouxe muitas complicações dentro e fora do Itamaraty.

Ainda trabalhou como cronista por mais de trinta anos, escrevendo sobre literatura, música, cinema, teatro. Foi um dos meios pelo qual ele descreve as mudanças estruturais que a cidade do Rio de Janeiro sofria, a importância dos sambistas do morro e, especialmente, a valorização desses homens e mulheres fundadores do samba. Poderíamos refletir se não existiam outras vozes falando sobre a valorização da cultura afrodescendente? Sim, havia muitos e que foram silenciados pelo racismo estrutural, contudo a força político-social que Vinicius de Moraes tinha por ser uma pessoa respeitada no meio artístico e intelectual, alguém que conseguia observar as mudanças e sem fugir às demandas críticas do seu tempo, é inegável. Quanto a isso, Miguel Jost afirma: “para além de cronista, Vinicius foi, durante mais de trinta anos, um pensador crítico atuante de nossa cultura” (JOST, 2008, p. 7).

Vinicius de Moraes como cronista, poeta e músico sempre foi pautado no respeito e no afeto para com os seus pares. Ele buscava um diálogo e tinha uma postura de aglutinador dos mais diferentes grupos de pessoas, de intelectuais respeitados a figuras da noite carioca e sambistas. Pode-se notar a ênfase que Vinicius dá para os compositores do morro. Além do destaque que ele dá em várias de suas crônicas a figuras como tia Ciata, grande matriarca do samba. Continua Jost: “Vinicius não se furtou a estes debates e mais do que qualquer outro reconheceu a importância de fazer de forma afetiva, como um ato de amor à música e ao seu tempo” (JOST, 2008, p. 8).

Se a mitologia grega é uma fonte de inspiração para o poeta, Vinicius faz uso conciliatório do clássico dentro do Modernismo e da realidade carioca, principalmente, e brasileira, por extensão; é visível que isso permeia a sua obra poética como um todo. Para ele, não

existe uma separação entre poesia e canção, como afirmou à Clarice Lispector: “não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções”<sup>3</sup>. Os seres mitológicos têm essa dualidade de afeto e erotismo bastante exacerbada, que ele explora com bastante profundidade. Para Bosi, “a urgência biográfica logo deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica. Vinicius será talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna” (BOSI, 2006, p. 490).

A experimentação é, segundo Antonio Candido (2010), uma das maiores contribuições do Modernismo para a literatura nacional e para a criação do poeta, porque parte, a princípio, da elevação da alma quase um neossimbolista até entrar no universo dos afetos e do erótico, relacionando à figura da mulher, ou melhor, da mulher idealizada. O processo de criação de *Orfeu da Conceição* tem essa característica experimental, diplomática, conciliatória, tropical. E o poeta escolhe o que existe de mais inovador para encabeçar essa peça de teatro: Oscar Niemayer, Carlos Scliar, Leo Jusi, Haroldo Costa, Lila Boscoli – esposa do poeta à época – e Tom Jobim.

A sua contribuição fundamental foi a defesa da liberdade de criação e experimentação, começando por atacar a estética acadêmica, encarnada sobretudo na poesia e na prosa oratória, mecanizadas nas formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das ideias mais convencionais. (CANDIDO, 2010, p. 87-88)

Seguindo o pensamento de Candido, é interessante observar que o processo de construção do *Orfeu da Conceição* tem dois momentos: o primeiro nos anos 1940, no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, onde o poeta, em uma noite, escreve todo o primeiro ato que foi embalado pelos ritmos do carnaval na casa de um amigo. Quinze anos depois da primeira etapa de construção da peça, enquanto exercia atividades diplomáticas em Paris, ficou de 1953 a 1957. Como podemos notar, demorou bastante tempo para que o poeta tirasse da gaveta esse projeto, porque era necessário um alto investimento financeiro.

3. Entrevista conduzida por Clarice Lispector, publicada na revista Manchete e republicada em seu livro: Entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.



Vale destaque a figura de Abdias do Nascimento, um dos maiores intelectuais negros que promoveu uma revolução ao criar o Teatro Experimental Negro (TEN), em outubro de 1944, possibilitando a inserção dos negros na dramaturgia brasileira, que eram em boa parte empregadas domésticas, operários e moradores das favelas.

Vinicius é um homem conciliador e propagava o quão importante a cultura negra fez parte da nossa construção de identidade. Vinicius de Moraes é um homem movido por afetos. O poeta está operando com abertura estética como é a ideia de empatia afetiva ao experimentar o que lhe é alheio. O que é nítido no personagem Orfeu, nas suas canções e poemas. O afeto move Vinicius, torna-o cantor e o faz sair do conforto da sua fase inicial e o transporta para um lugar que é de pura experimentação tão emocional.

O objeto deste estudo é analisar como Maria Bethânia modifica a obra viniciano no seu trabalho que homenageou o poeta. No CD *Que falta você me faz* (2005), observaremos dois trechos especificamente: “O Monólogo de Orfeu” e o “Lamento do Morro” ambos foram retirados da peça de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição*.

A cantora faz um recorte que tenta trazer um pouco dos múltiplos “vinicius”, contudo transformando e atuando como coautora da obra do poeta. Mostrando uma nova possibilidade de entrar na poética de Vinicius. E Bethânia, assim como Vinicius, vai transplantar o mito clássico para o hoje, fazendo muito mais do que uma mera atualização. A tônica solar está muito presente na poética viniciano, que tem como ambiência ícone as ruas de Ipanema – Zona Sul do Rio de Janeiro. Outrossim, o ambiente proposto por Vinicius em *Orfeu da Conceição* é a noite com os seus elementos constitutivos, o principal deles é a morte, a velha dialética romântica. Essa morte que é concretizada tanto no mito grego, como na peça, em Bethânia torna à vida, pois ela transforma o fim trágico de Eurídice e Orfeu num momento de êxtase ininterrupto.

Bosi atribui o erotismo como uma das marcas poéticas de Vinicius, só que em Bethânia isso toma corpo e voz; feito uma entidade, vai nos enfeitando e trazendo em si a força potente da natureza euridiciana, logo, artística: é a arte que canta por Bethânia possuída por Eurídice. Essa erotização dar-se-á através da tessitura vocal muito peculiar da cantora, ela torna-se portadora de um prazer carnal que percorre o ser feminino e o transcende. Concordamos com a filósofa italiana Adriana Cavarero, para quem esses momentos de

corporeidade feminina “trata-se de uma voz que não apenas é matéria sonora da língua, mas é, sobretudo, ritmo vocalizado de pulsões corpóreas que ancoram o ‘falante’ à carnalidade de sua existência” (CAVARERO, 2011, p. 162).

Bethânia é iniciada no Candomblé, o curioso disso é que foi Vinicius de Moraes quem levou a cantora ao terreiro de Mãe Menininha do Gantois (Salvador - BA). A mulher do Recôncavo Baiano é levada por um carioca aristocrata ao terreiro. O corpo de Bethânia é consagrado, ela é guiada por Iansã, que Pierre Verger descreve no seu livro *Lendas africanas* (1985): “Iansã era bela, muito bela, era a mais bela mulher do mundo” (VERGER, 2019, p. 43); “Eu sei que você sabe que eu sou um animal” (VERGER, 2019, p. 44).

A proposta de Bethânia é revocalizar o logos emudecendo historicamente, restituir a ligação entre pensar/ser e falar/escutar. Ela reconecta e reorganiza o passado, atualizando-o no seu corpo o mito de Orfeu e de Eurídice, já que:

Ah, minha Eurídice  
 Meu verso, meu silêncio, minha música  
 Nunca fuja de mim  
 Sem ti, sou nada  
 Sou coisa sem razão, jogada, sou pedra rolada  
 Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível!  
 A existência sem ti é como olhar para um relógio  
 Só com o ponteiro dos minutos  
 Tu és a hora, és o que dá sentido  
 E direção ao tempo  
 Minha amiga mais querida!

Destaque-se o verso “Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível!”.

No CD *Que falta você me faz* (2005), Bethânia aproveita os recursos sonoros e rítmicos deixados por Vinicius de Moraes e vai traçando uma nova estrutura. Vale ressaltar que a cantora não tira a identidade poética, ela reafirma isso quando coloca nesse trabalho a voz do próprio poeta declamando “Poética 1” na faixa 2 do CD.

Porém, acontece um movimento alquímico quando ela conduz o processo criacional desse novo ou outro Vinicius, e mais ainda, quando ela se torna um mito grego masculino e que foi um dos grandes símbolos da modernidade, inspiração para inúmeros poetas e incorpora-se no corpo e na voz feminina de Bethânia. O corpo é outro, a voz é outra. O discurso muda. Analisando outras obras, Cavarero

observa bem isso: “O discurso é sempre uma questão de corpos, necessariamente sanguíneos e pulsantes, desejosos e libertos. A voz vibra, a língua se move. Membranas úmidas e papilas gustativas se confundem com o sabor dos tons” (CAVARERO, 2011, p. 162).

A modificação estrutural que Maria Bethânia propõe-se a fazer tem uma sutileza que nos parece banal. A cantora troca a ordem de “Lamento do Morro” e o “Monólogo de Orfeu”. Na peça original, o monólogo (1º ato) antecede o lamento (3º ato) e são colocados juntos como se fosse uma coisa só. No disco, “O Lamento do morro” é um samba que aos poucos vai dando voz ao “Monólogo de Orfeu”. Saímos de um estágio rítmico bem marcado para outro que é como um susurro ao pé do ouvido. A narração do amor do músico Orfeu por Eurídice torna-se outro, que é erótico, feminino e intenso. Antes Orfeu era Vinicius: “Orfeu cujo violão é a vida da cidade”; agora Orfeu é Bethânia, mas é a mulher que reveste-se da linguagem e torna-se poeta, porque “o poeta não faz outra coisa a não ser condescender com um prazer antigo e acompanhar as ondas rítmicas que movimentam a linguagem vivificando-a” (CAVARERO, 2011, p. 167).

Como as musas, Bethânia vai reconfigurando o discurso que foi de silenciamento filosófico da musas. Elas que eram o elo entre o divino e os poetas, que estavam presentes no início cosmogônico do universo, a testemunha ocular. A voz da musa era inaudível para os mortais, agora Bethânia traz o divino, nos aproxima do sagrado como uma entidade, uma força da natureza indomável. Para Cavarero, “a Musa tem um papel fundamental. É a fonte da mensagem, a origem da transmissão da voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação do poeta ou rapsodo” (CAVARERO, 2011, p. 118); e continua “o mudo canto divino torna-se sonoro na voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz da Musa muda” (CAVARERO, 2011, p. 118). Maria Bethânia é essa Musa que, com sua voz, seu corpo, silencia o mito órfico que não precisa mais de intercessores, pois pode ser ouvida por todos de maneira indistinta.

## Referências

- BECHARA, E. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, A. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRICOUT, B. *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMPOS, H. de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: *Meta-linguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CAVARERO, A. *Vozes plurais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LIMA, J. de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- LISPECTOR, C. *Entrevistas de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- MORAES, V. de. *Cancioneiro de Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2003.
- MORAES, V. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAES, V. *Samba falado: (crônicas musicais)*. JOST, M.; COHN, S.; CAMPOS, S. (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2008.
- NAVES, S. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2010.
- SIQUEIRA, J. J. *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- STEPHANIDES, M. *Jasão e os argonautas*. Tradução de Marylene Pinto Michael. São Paulo: Odisseus, 2004.
- VERGER, P. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador – BA: Fundação Pierre Verger, 2019. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000294.pdf> Acesso em: 10 jun. 2020.

**Entre a linguagem e o sujeito de Arnaldo Antunes –  
isto (o poema), isto (o desabafo), isto (o real):  
uma metalinguagem que se expande**

Glauber Mizumoto Pimentel (UERJ)<sup>1</sup>

**Palavras iniciais**

O que está subjacente à voz de Arnaldo Antunes na sua leitura de *Isto não é um poema* (ANTUNES, 2018) Qual é o limite que traça o real entre o desabafo e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto do poeta e no videoclipe “O Real Resiste” (ANTUNES, 2019). De que forma o real resiste como um poema? Um não poema? Um apoema? Talvez essas perguntas perfaçam os contornos de uma simples topografia que possa apontar algumas perspectivas sobre a poesia contemporânea. Essas perguntas faço menos como uma análise do poeta em questão do que um texto que me auxilie como um exercício de escuta do que o contemporâneo pode dizer e des-dizer, em seu estatuto poético.

Para isso me utilizo de dois termos caros aos estudos literários que são a lírica e a metalinguagem. Chamo atenção, nesse caso, para que os termos em destaque sejam aqui tratados numa dimensão expansiva. Numa dimensão em que o literário possa assumir o risco de ser objeto e/ou objeção contemporâneos para se refletir sobre o próprio contemporâneo. Numa dimensão em que possamos pensar a lírica e a metalinguagem, num campo expandido. Ou seja, pensar a lírica e a metalinguagem, como conceitos em expansão, ou como diz Laddaga (2012), projetos em transição que revoguem a tradicional “demarcação limitadora” que se interpõe entre a modernidade estética e o presente. Essa demarcação disciplinadora aqui atribuo também a essas categorias do literário – lírica e metalinguagem - mas que, em primeiro plano, está diretamente relacionada à própria “demanda de autonomia”<sup>2</sup> da literatura. Pois sabemos da recorrência de discussões

1. Graduado em Letras (UFRJ); mestre em literatura brasileira (UERJ); doutorando em literatura brasileira (UERJ); participa do GT “Caminhos possíveis da lírica contemporânea”. Autor do livro “Intruso entre intrusos, eutro: Arnaldo Antunes” (Editora Appris).
2. Sobre a “demanda de autonomia”, diz Reinaldo Laddaga em seu ensaio “Um

e elaborações, tanto no campo teórico como nas articulações práticas da estética contemporânea, que põem em xeque as conquistas modernistas de um campo específico das artes. Estão, nesse caso, lado a lado a tradicional “demarcação disciplinadora” e as conquistas modernistas de um campo específico das artes para que, então, reforcem o valor agregado ao que comumente chamam modernidade e o quanto a sua noção pôde “confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva” (RANCIÈRE, 2009, p. 37). Será a partir dessa confusão que entrarão em jogo as delimitações conceituais entre moderno e contemporâneo, subjetividade(s) e coletividade(s), ciência(s) e arte(s), teoria(s) e prática(s), especificidade(s) e inespecificidade(s), entre outras dinâmicas de oposição que, assim, atuam para uma proposição sobre a lírica e a metalinguagem, num campo expandido. Mas como pensar a lírica e a metalinguagem nesses termos? Há, pois, uma lírica expandida e uma metalinguagem expandida?

Esboçando uma resposta, primeiro, diria que a lírica e a metalinguagem, numa perspectiva contemporânea, são interpostas pelo próprio véu-espelho da linguagem. Pois a lírica, nesse caso, estaria (multi)focada a partir de um desdobramento especular da linguagem para com o eu e as suas diversas subjetividades.

Entretanto, para essa interposição especular devo aqui lembrar as considerações de Giorgio Agamben (2017) sobre linguagem e metalinguagem, no seu ensaio “A ideia da linguagem”. De acordo com o filósofo, um dos paradoxos do pensamento contemporâneo é o de falarmos da linguagem e “expor seus limites sem dispor de uma metalinguagem”. Seguindo o rastro reflexivo do pensador italiano, impele-se ao texto a seguinte questão: como fazer esse desdobramento paradoxal, tendo o eu como objeto especular da própria linguagem,

Regime Prático”, a autonomia, “tal como se formulava no contexto da cultura moderna das artes, não significava simples separação: a arte era concebida, nessa tradição, como uma prática que, se isolava partes ou elementos do domínio comum, o fazia para que em sua “segunda totalidade” (como dizia Theodor W. Adorno) ou em uma acumulação simples de fragmentos se expusesse um *fundo* que estaria ali presente, inadvertido e gravitando sobre as situações. Mas as práticas das artes podiam desenvolver sua potência de verdade, de desvelamento, de exposição, inclusive de crítica, somente onde não se deixassem regular por imperativos econômicos, legais, morais e sequer políticos. (LADDAGA, 2012, p. 269-270).

que se dispõe, no entanto, de um esforço multifocal *metalinguagem*<sup>3</sup>? Creio que esse desdobramento paradoxal do eu e das suas subjetividades que se especulam num afã-metalinguagem seja o mote para uma discussão mais ampliada sobre a lírica e a metalinguagem. Esse desdobramento paradoxal figura também este eu. Este eu não mais como um eulírico, não mais como uma “visão de mundo”, nem tampouco como uma figura de linguagem, mas, sim, como uma “visão de linguagem” (AGAMBEN, 2017).

Aqui chamo atenção para como as perspectivas da linguagem ampliam a lírica através de um desdobramento paradoxal. Seguindo ainda as palavras de Agamben, esse caráter paradoxal se dá pelo fato de a poesia ainda ser o lugar onde a linguagem expõe seus limites “sem dispor de uma metalinguagem”. Este caráter paradoxal faz com que ampliemos a própria perspectiva de metalinguagem em relação ao próprio eu. Este eu-entre, enquanto práticas estéticas que “questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer sentido comum – comum porque é impróprio (...)” (GARRAMUÑO, 2014, p. 28). Este eu-entre *sensível* enquanto “potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Este eu-entre, ou seguindo, num tom conceitual, este “eutro” – poema de Arnaldo Antunes (2010) que abre o livro *n.d.a.*. Este eutro que, num “desabafo” político, se utilizará da sua figura de poeta, ou mesmo de um discurso (poético?) para a leitura, em circunstâncias políticas, do seu texto: *Isto não é um poema*.

### **Isto não é um poema**

Entre o primeiro e segundo turno das eleições presidenciais de 2018, mais precisamente no dia 11 de outubro, Arnaldo Antunes lança nas redes sociais uma espécie de vídeo-manifesto, intitulado *Isto não é*

3. Utilizo a palavra *metalinguagem*, aqui em itálico, para imprimir um caráter adjetivo, ao invés de optar pelo adjetivo metalinguístico. Me disponho com isso a reforçar o apelo filosófico em que o termo é tratado na passagem de Agamben em questão.

*um poema*, em que expõe, falando de forma geral, o temor da possibilidade do (agora, então, empossado) presidente Jair Bolsonaro. Vale afirmar que o vídeo, postado em tal ocasião, mesmo que assumindo uma mensagem subliminar de apoio ao candidato Fernando Haddad (candidato pelo Partido dos Trabalhadores, naquele momento), é menos um vídeo-panfleto de apoio político, tampouco “um poema” do que um “só desabafo/ que não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui”. (ANTUNES, 2018)

*Isto não é um poema* nos impele, no seu próprio título, à pergunta subjacente, mas o que é isto um poema? Arnaldo Antunes, pois, ao reafirmar o título do seu texto *Isto não é um poema* como a primeira frase (ou primeiro verso?) do texto em questão, reafirma pelo fato de não renegar a poesia. Ao contrário, conforme as frases supracitadas, que dão início ao vídeo, o poeta apresenta apontamentos que põe em discussão o ser próprio do poema, o ser próprio do poeta, e o que ali se fala. Guardando as devidas proporções, ele faria Magritte em seu emblemático quadro *Ceci n'est pas une pipe*. A obra de 1926, como bem anotou Foucault (1997) provoca um “indefinido mal-estar”, uma “incerteza” colocando em questão a representação e o real, a imagem e o signo, palavras e coisas, enfim um painel rico para se pensar a arte na modernidade. Se o texto de Arnaldo Antunes em discussão é “só desabafo”, que eu deste poeta fala, diz, desabafa? O poeta? Uma pessoa qualquer performando um ato de cidadania? Se Arnaldo Antunes diz “não pude não/ fazer e não pude fazer/ de outra forma/ que não fosse/ assim/ fatiando as frases/ no espaço aqui” (ANTUNES, 2018), qual outra forma que justificasse o título e a primeira frase desse texto (poético? lírico? Político? Metalinguístico?) aqui em discussão? Eis aí, pois, ainda a incerteza, o indefinido mal-estar, como bem observou o filósofo francês a partir da obra de Magritte. No caso de Arnaldo Antunes, essa discussão toma proporções contemporâneas.

Com as frases (os versos?) “só desabafo(...)/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, inevitavelmente, penso na partilha do sensível de Rancière. Esta *partilha* é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). “só desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, neste “espaço aqui”, o ciberespaço, nas redes sociais, enfim, o



lugar para este “isto” que “não é um poema”. Entretanto, este “isto” se dá como um recorte subjetivo do que é o político: “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (...)” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Mas quais são as frases fatiadas que levam o poeta ao “só desabafo”? Neste caso, fatos da realidade, frases de outro(s), perfazem o discurso de “só desabafo” do eutro Arnaldo Antunes. Este poeta que reforça: “Isto não é um poema”. Este “só desabafo”, lembrando que a postagem do vídeo se dá no entre turnos das últimas eleições presidenciais, se dá como um recorte subjetivo do que é o político, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Um recorte subjetivo, sensível num “só desabafo” fatiando frases (do si próprio e do outro) como:

para quê  
 expor na cara desses caras  
 a palavra explícita  
 (gravada em vídeo e repetida, repetida, repetida)  
 do seu “mito”  
 dizendo  
 “eu apoio a tortura”  
 “eu defendo a ditadura”  
 “eu vou fechar o congresso”  
 “não servem nem para procriar”  
 “não te estupro porque você não merece”  
 “a gente vai varrer esses vagabundos daqui”  
 “o erro foi torturar e não matar”  
 “viadinho tem que apanhar”  
 etctcctcctcctc

(ANTUNES, 2018)

Arnaldo Antunes ao dizer publicamente “Isto não é um poema”, utiliza-se de um procedimento peculiar de metalinguagem por colocar em questão aspectos da(s) subjetividade(s), conforme discutido acima, que põe a própria linguagem em jogo. A metalinguagem se expande, nesse caso, ao colocar, num desdobramento paradoxal, aspectos que envolvem o próprio do poema, o próprio do autor, o próprio da política, o próprio do contexto em que se fala, enfim, o próprio da realidade, e a própria linguagem. Gostaria de reforçar o uso deste termo – desdobramento paradoxal – tendo em vista o

argumento de Giorgio Agamben que já fora aqui falado. Nesse caso, vale reforçar o que questiona o filósofo italiano no ensaio “A Ideia da Linguagem”: “O que significa ver e expor os limites da linguagem? (...) É possível um discurso que, sem ser uma metalinguagem nem mergulhar no indizível, diga a própria linguagem e exponha seus limites?” (AGAMBEN, 2017, p. 31).

Se Arnaldo Antunes se utiliza da negação do “isto” do poema para fazer “só/ desabafo/ fatiando as frases/ no espaço aqui”, e se, assim, ficamos “no espaço aqui” à escuta deste “isto” do poema sob a chave da questão supracitada do ensaio “A Ideia da Linguagem”, haveria, pois, uma metalinguagem que se expanda para além e aquém da poesia? É, portanto, no limiar desta questão que a metalinguagem e a poesia abrem fissura(s) na realidade, reforçando um desdobramento paradoxal. Pois a linguagem “é antes fissura: não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar o limite em nós e nos delinear a nós mesmos como limite” (FOUCAULT, 2009, p. 29). Nesse caso, qual é o limite entre o eu, o nós e a realidade?

## O Real Resiste

Menos de um mês depois da postagem do vídeo-manifesto *Isto não é um poema*, dada a vitória do presidente Jair Bolsonaro, Arnaldo Antunes lançou o primeiro single “O Real Resiste”, que viria compor o álbum homônimo (lançado em janeiro de 2020). A música assim como o videoclipe foram disponibilizados nas plataformas digitais, simultaneamente.

Gostaria, principalmente, de falar sobre o videoclipe, não só pelo seu caráter isomórfico – “o clipe se integrou organicamente com a canção”<sup>4</sup>, diz Arnaldo Antunes na *live* de lançamento do videoclipe de “O Real Resiste” - como também pelo fato da produção deste ter sido uma parceria com a Mídia NINJA<sup>5</sup>. O coletivo contribuiu ceden-

4. O trecho é retirado da fala da *live* de lançamento do videoclipe “O Real Resiste”. Num vídeo com pouco mais de 10 minutos, o poeta junto com alguns responsáveis do Mídia NINJA, comentam sobre o processo de criação e produção da música e do videoclipe.
5. A Mídia NINJA (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) é um coletivo de diversos colaboradores com atuação em mais de 250 cidades no Brasil. Como um movimento social de militância política, e o é, o coletivo tem o

do parte do seu amplo acervo de imagens de diversas procedências populares - movimentos sociais, manifestações políticas, entre outros eventos, registrados “no calor da hora”, desde 2013. Essas imagens factuais ilustram a música. “O Real Resiste” diz, num certo tom sombrio, versos como: “Autoritarismo não existe/Sectarismo não existe/Xenofobia não existe/Fanatismo não existe/Miliciano não existe/Torturador não existe/Fundamentalismo não existe/Desmatamento não existe/Homofobia não existe/Esquadrão da morte não existe”. No vídeo, esse jogo de versos, áudio e imagens faz com que a ironia tensiona os limites entre o real e o poético, entre o ético e o estético, numa espécie de desdobramento paradoxal que se dá para com os limites entre a linguagem, a metalinguagem e a realidade. Essa(s) perspectiva(s) transborda(m) a verbivocovisualidade – tão cara à poesia concreta e, consecutivamente, ao próprio Arnaldo Antunes. Mas sobre este desdobramento paradoxal, falarei mais adiante. Gostaria agora de aproveitar para falar brevemente sobre os desdobramentos ético, estético e prático que “O Real Resiste” propõe.

Ao falar sobre estratégias que queriam provocar uma fusão entre a arte e a vida, apresentando exemplos do cenário artístico contemporâneo (como o coletivo literário Wu-Ming, e o compositor canadense R. Murray Schafer), Reinaldo Laddaga diz em seu texto “Um Regime Prático” que essas estratégias resultam em projetos que constroem transições

entre o espaço das galerias ou dos museus e o lugar onde ocorrem essas operações entre especialistas e não especialistas que produzem manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos. Mas a condição para que essas transições possam se estender é a perda de poder de um pressuposto: o de que uma prática só pode se desenvolver a partir de uma demarcação limitadora. (LADDAGA, 2012, p. 271-272)

Reinaldo Laddaga com seu *regime prático* propõe, assim, um quarto regime que agregue aos regimes da arte, dos quais Rancière se utiliza para desenvolver sua teoria da partilha do sensível. Nesse caso, o regime prático diz respeito a projetos em transição que revoguem a tradicional “demarcação limitadora” que se interpõe entre

intuito de cobrir jornalisticamente, conforme diz a própria sigla, narrativas independentes.

a modernidade estética e o presente, conforme dito no início desse texto. Isso deve se dar a partir de um atravessamento dessa demarcação limitadora. Esse atravessamento de uma demarcação limitadora, ou em termos foucaultianos, uma demarcação disciplinadora, provocará um embaralhamento não só nas esferas do que é considerado artístico, estético, mas, principalmente, com esse embaralhamento haverá uma relação mais prática e produtiva entre as esferas do campo estético com outras instâncias da vida – campos da ciência, movimentos e propostas sociopolíticas, projetos que tenham, como princípio, o envolvimento do coletivo.

Para o teórico argentino, pensar o estético no tempo presente será, pois, lidar com as “manipulações de imagens ou símbolos e modificações diretas nas relações entre os corpos” (LADDAGA, 2012, p. 271-272). Nessas “relações entre os corpos”, há, então, uma dinâmica em que os projetos artísticos se desdobram como articuladores da comunidade, formando assim, o que o próprio Laddaga chama, ecologias culturais, onde o ético e o estético se interrelacionam como possibilidades do sensível no e do comum.

A parceria entre Arnaldo Antunes e o coletivo Mídia NINJA bem dialoga com o regime prático proposto por Laddaga. Apesar da relevância desse regime para se discutir a relação entre política e estética nos trabalhos de Arnaldo aqui em discussão, creio, entretanto, que seja necessário fazer uma breve retomada ao que Rancière propunha como “revolução estética” – ponto primordial para a ampliação do que se concebe como partilha do sensível. Vale notar que esse recente projeto artístico e político do poeta, que tem seu marco inaugural com o vídeo-manifesto *Isto não é um poema*, configura uma guinada política na sua carreira. Uma guinada política no que diz respeito à relação do poeta para com a partilha do sensível. Ou seja, chamo atenção aqui para um pensar a partilha do sensível a partir de um desdobramento paradoxal, considerando as suas dobras política e estética. Mas como pensar essa dobradura (política/estética) de acordo com a revolução estética de que fala Rancière? Como essa revolução estética ainda é tão relevante para com o projeto artístico e político de Antunes?

Se para Rancière (2009 p. 17) “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” é numa tentativa de diálogo direto com o real

que Arnaldo Antunes irá desenvolver o seu projeto de ação política e estética. E isso se dá por uma negação que provoca o real que resiste. Não o real mimético de “A cicatriz de Ulisses”. Uma negação que provoca o “isto” do poema, ao fazer um “só desabafo” político. Uma negação que provoca uma fabricação de “senso comum político” pautada em *fake News* (“Autoritarismo não existe/Miliciano não existe/Desmatamento não existe/Homofobia não existe”). Uma negação que provoca a própria realidade, ou a própria ficção, no refrão de “O Real Resiste” que questiona “pode ser ilusão (...) só pode ser ilusão” e um “não, não” desponta como uma resposta e marcador melódicos – significante e significativamente – da música. Uma negação que, assim, me provoca a retomar as palavras de Rancière, com alguns grifos meus. Pois essa negação repetida, e aqui é muito justo lembrar da campanha #elenão#, essa negação que soa como uma espécie de indiferença, ou melhor,

Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas (ou seguindo a tradução francesa, a igualdade de todos os sujeitos), é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita (numa tela escrita, numa canção escrita e cantada) disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores (espectadores, interlocutores) como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (...) Uma politicidade sensível é assim, de saída, atribuída às grandes formas de partilha estética. (RANCIÈRE, 2009, pp. 19-20, grifos meus)

### **Lírica expandida: metalinguagem expandida**

Conforme visto anteriormente, os vídeos *Isto não é um poema* e “O Real Resiste” propõem um jogo de frases fatiadas, versos, áudio, sonoridade, canto e imagens, que testam os limites entre o real e o poético, entre o ético e o estético, entre o sujeito e a comunidade – pessoa, tempo e espaço – numa espécie de desdobramento paradoxal que se dá para com os limites entre a linguagem, a metalinguagem, e a realidade. Segundo Rancière (2009, p. 36), “O regime

estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. Seguindo essa trilha reflexiva de Rancière, como, então, em termos mais atualizados, pensar sobre a relação do regime estético das artes com o antigo, considerando, assim, “o princípio de artisticidade” e a parte “não-artística”? Ora, para isso é necessário pensar nos limites e/ou alcance da metalinguagem, tendo em vista o desdobramento paradoxal – a linguagem, a realidade, e a própria metalinguagem no fazer artístico contemporâneo.

Haroldo de Campos em seu famoso ensaio sobre a “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” argumenta que a dimensão metalinguística é um fator que

intervém na literatura moderna, contribuindo poderosamente para a ruptura do estatuto dos gêneros e da precisa discriminação linguística que lhe seria correspondente. Aqui será preciso que retornemos a Mallarmé e ao seu “Um Coup de dés”. Nesse poema, como que respondendo à assertiva de Hegel de que, para o espírito moderno, a reflexão sobre a arte acabava sendo mais interessante do que a própria arte, Mallarmé introduziu a dimensão metalinguística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita. (CAMPOS, 1979, p. 296-297)

Dentro da perspectiva das *literaturas postautônomas*, seguindo Josefina Ludmer (2006), uma literatura de significação ambivalente, propõe-se, aqui, uma reavaliação do conceito de metalinguagem para que se possa (re)conhecer esta figura de linguagem, de natureza científica e literária, conforme visto na citação anterior. Pensando isso dentro de uma concepção que não restrinja a literatura a um campo autônomo, tanto no âmbito da leitura ou da sua produção. Nesse caso, a relação entre o eu e o outro, a fundir-se num euto, assim como se fundem, contemporaneamente, tempo(s), coisas e espaço(s), a poética de Arnaldo Antunes propõe uma intervenção crítica para que possamos – “*intruso entre intrusos intraduzo*” (ANTUNES, 2010, p. 13) - interagir, lidar com e reler este mundo, a comunidade, esta aldeia global, ou (por que não?) esta Babel semiótica, extrapolando, não só os gêneros literários, mas, principalmente, o campo em que a literatura se presume autônoma, ou seja, um sistema essencialmente literário.

De acordo com a crítica literária Josefina Ludmer (2012), a *imaginación pública*, que nos permite ler sem categorias de autor e de obra, e fora das divisões individual-social e real-virtual, seria tudo que nos circunda em forma de imagens e discursos. A *imaginación pública* como uma abordagem conceitual da literatura contemporânea, ou para melhor falar com Ludmer (2006), das *literaturas postautónomas*, apresentam essas como um regime de significação ambivalente, produzindo com isso um novo, ou melhor, um outro sentido para a literatura, des-autorizando sua autonomia, sua especificidade (GARRAMUÑO, 2014).

A metalinguagem, enquanto instrumental da crítica/produção literária moderna, neste caso, se apresenta limitante a este outro sentido do contemporâneo, uma vez que as *literaturas postautónomas*,

[...] saldrian de “la literatura”, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una material] real-virtual, sinafueras, la imaginación pública: en todo ló que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y publico y ‘real’. Es decir, entrarían en um tipo de matéria donde no hay ‘índice de realidad’ o ‘de ficción’ y que construye presente y realidadficción. Y por ló tanto se regirían por outraepísteme. (LUDMER, 2006, s/p)

Numa reflexão mais abrangente sobre a *imaginación pública*, valem aqui as observações de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) sobre Arnaldo Antunes, que o consideram um “autômato desregulado”. Um artista que, nesse caso, dialoga com a figura do autômato, com o objetivo de problematizar tanto os modos de inserção em grandes e pequenos circuitos (culturais) quanto a relação entre sujeito e linguagem (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 90). De acordo com esses teóricos argentinos, enquanto a pose está relacionada aos aspectos corporais (vestimenta, gestos, traços fisicamente aparentes etc) que definem uma relação entre o artista e o público, a máscara, por sua vez, precisa da textualidade, do discurso “que inclui não só a obra poética ou ficcional, mas também todo discurso público do escritor” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.141). Arnaldo Antunes, ao utilizar de um “só desabafo” político para argumentar a sua máscara – o texto público de *Isto não é um poema* põe em questão o poeta e/ou cidadão Arnaldo Antunes – e também a sua pose muito bem caracterizada na leitura de *Isto não é um poema* pela cadência dinâmica e tom grave, o que tensionam mais ainda as dobras paradoxais entre o

real, o poético, e o processo de metalinguagem. Toda a leitura, que vai um pouco além de 11 minutos, se dá com a neutralidade de letras brancas sobre o fundo preto.

Se a metalinguagem, recurso caro à modernidade, estipula uma mediação para com a arte em si, justificando assim a sua postura autônoma e autocrítica, a arte, conforme alerta Pucheu em seu ensaio sobre *apoesia contemporânea*,

é a instância por onde a vida se mostra – como ela é. Nessa imediaticidade entre arte e vida, a autonomia da arte se mostra questionada e, pode-se dizer, superada de modo que a manifestação artística já é igualmente a de vida. Nenhuma representação de vida, senão apenas uma apresentação, instauradora: uma imediaticidade conseguida. (PUCHEU, 2014, p. 253)

É, pois, nesta imediaticidade que Arnaldo Antunes talvez instau-re o que está subjacente à sua voz na leitura de *Isto não é um poema*. Talvez aí o limite que trace o real entre o desabafo, os versos e os fatos apresentados nesse vídeo-manifesto do poeta e no videoclipe “O Real Resiste”. Talvez aí a forma que o real resista em seu estatuto poético. Um não-poema? Um apoema? “(Talvez) possa ser ilusão(?)”, “não, não...” (trechos da letra de “O Real Resiste”). Talvez aí tracemos, num desdobramento paradoxal, o limite entre o eu, a comunidade, o real, a linguagem, e a metalinguagem.

## Referências

- AGAMBEN, G. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2017.
- AGUILAR, G.; CÁMARA, M. *A máquina performática: a literatura no Campo experimental*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANTUNES, A. *n.d.a*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- CAMPOS, H. de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, C. F. *América Latina em sua Literatura*. 1ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa – ensayo sobre Magritte*. 4ª Ed. Editorial Anagrama. Barcelona – Espanha, 1997.
- FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2009.



- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LADDAGA, R. Um regime prático. In: *Estética da emergência*: a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 269-302.
- LUDMER, J. *Literaturas postautónomas*. Disponível em: [http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html). Acesso em: 30 de nov. de 2017.
- LUDMER, J. *Lo que viene después*. Disponível em: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doco3.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doco3.pdf). Acesso em: 30 de nov. de 2017.
- PUCHEU, A. *Apoesia contemporânea* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. Editora 34, 2009.

### **Vídeos de Arnaldo Antunes**

- O REAL RESISTE (2019): Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wx\\_Pd-rpEhc&list=RDwx\\_Pd-rpEhc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=wx_Pd-rpEhc&list=RDwx_Pd-rpEhc&start_radio=1) Acesso em: 30 de nov. 2020.
- CONHEÇA A HISTÓRIA de O Real Resiste (2019): Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HP4uwaEv5Js> Acesso em: 28 nov. 2020.
- O REAL RESISTE (ao vivo) (2020): Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qz7NVT1JvI> Acesso em: 25 nov. 2020.
- ISTO NÃO É UM POEMA (2018): Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eusBEkn2ABQ> Acesso em: 30 nov. 2020.

## É para você que escrevo ou a poesia dialógica de Ana Martins Marques

Daniel Aparecido Veneri (UFRJ) <sup>1</sup>

### Introdução ou toda leitura é travessia

*Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros. Dediquei parte da minha vida às letras, e creio que uma forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade - menor - é a criação poética, ou o que chamamos de criação, mistura de esquecimento e lembrança daquilo que lemos.*

(JORGE LUIS BORGES)

Creio que a imaginação poética de Ana Martins Marques funda-se na leitura assim como a de Borges, autor para quem a poeta se volta em uma belíssima conferência na UFMG em 2017<sup>2</sup>, e isso tem muito a nos dizer, já que seus versos instauram o dobrar-se e refletir sobre a própria linguagem, mas nunca fazendo disso um fim em si mesmo, pois como exímia leitora e poeta que é, ela também interpela e arrasta seu leitor para o jogo da escrita e ele sai ganhando mesmo quando perdendo, pois a poesia da Ana de fato se comunica.

Mesmo que o leitor não conheça essas viagens-retorno à tradição literária como, por exemplo, a metapoesia, o vigor imagético, os endereçamentos e os autores/artistas a quem ela se dirige, ele sempre sai com algo de sua poesia introjetado nas veias, às vezes, até com o nada e quando digo “nada” me refiro ao “nada inexprimível” que nos aponta o poeta italiano Ungaretti (2003, p. 23), pois mesmo quando o poema nos diz algo, ainda assim, saímos dele sem conseguir verbalizá-lo.

1. Graduado em Letras: Português - Literaturas (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ) e Doutorando em Literatura Brasileira – Estudos de Poesia (UFRJ).
2. MARQUES, Ana Martins. *Ciclo UFMG, 90: Desafios Contemporâneos – Ana Martins Marques*. Conferência, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JHEetFgLZRM>. Acesso em: 02 de nov. de 2020.

## Lâmpada, lâmina ou a pedagogia da poesia em Ana Martins Marques

*Escrever o poema como um boi lavra o campo  
Sem que tropece no metro o pensamento  
Sem que nada seja reduzido ou exilado  
Sem que nada separe o homem do vivido*

(HOMERO, SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN)

*A linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o outro.*

(SILVIANO SANTIAGO)

Ana Martins Marques alia perfeitamente a memória do lido, visto, sentido à experiência do vivido/escrito. Eis uma de suas singularidades. Retornar a Ana, agora, um ano depois que defendi uma dissertação acerca do seu lirismo acolhedor, me faz ver também que não dei a devida atenção aos naufrágios da linguagem que ela está sempre a destacar. O poema não salva, afinal, mas ele revela o por de trás da vida ordinária das coisas, o movimento genesiaco da linguagem, que nossa rotina ininterrupta não nos deixa vislumbrar. Diz o poema “Barcos de papel” de *A vida submarina*:

Os poemas em geral são feitos de palavras  
no papel  
seria melhor se fossem de pano  
porque poderiam tomar chuva  
ou de madeira  
porque sustentariam uma casa  
mas em geral são feitos de palavras  
no papel  
e por isso servem para poucas coisas  
entre as quais não se encontra  
tomar chuva  
ou sustentar uma casa.  
Dobrados sobre si mesmos,  
lançam-se no mundo  
com a coragem suicida  
dos barcos de papel.  
(MARQUES, 2009, p. 21)

Todos nós sabemos da fragilidade dos barcos de papel, mas não é comum refletirmos sobre a fragilidade do poema. Vezes ou outras também nos sentimos frágeis como barcos de papel e não acreditamos mais em nada a não ser na certeza de estarmos prontos para o naufrágio, porém, não refletimos que a linguagem é também naufrágio por sua impossibilidade de nos salvar. Então, por que, afinal, insistimos em ler poesia? Por que, mesmo não nos salvando, ela ainda nos move, comove, nos agita?

Uma dobra do poema é uma dobra da vida e por meio de uma pedagogia da poesia para amadores, traço da poética e metapoética de AMM, o poema em questão nos adverte para o fato de que os poemas assim como os barcos de papel não constroem os alicerces de uma casa, pois não condizem com a materialidade e a concretude dos tijolos “e por isso servem para poucas coisas”. Contudo, o poema nos leva a refletir sobre o motivo pelo qual ainda acreditamos nas palavras, mesmo quando elas nos escancaram sua própria inutilidade, mesmo quando elas têm destinação de abismo e suas presas somos nós. Talvez a resposta para essa questão resida nos quatro últimos versos do poema: “Dobrados sobre si mesmos,/lançam-se no mundo/com a coragem suicida/dos barcos de papel”. Se concebermos a linguagem como expressão da vida em si mesma, e não apenas da forma humana de vida, como nos lembra o professor Ronaldo de Melo e Souza (2010, p. 113), perceberemos que assim como os poemas, nós humanos somos carregados de histórias, uma atrás da outra, “dobradas sobre si mesmas”, portanto, poemas. Lançar-nos ao mundo faz parte da experiência humana para nos relacionarmos com o outro, assim como os poemas se lançam em livros para chegarem até nós leitores, mas, para isso, tanto o leitor quanto o poeta e o poema necessitam desta “coragem/viagem/suicida” na difícil tarefa que é se destinar ao outro, ao desconhecido. Enfrentarmos esta verdade, que é a impossibilidade da linguagem que o texto da Ana nos traz, é trágico, mas é também a prova de que “todo abismo é navegável a barquinhos de papel”, como diz sabiamente João Guimarães Rosa (2009) no conto “Desenredo”.

O que mais nos toca na poesia da Ana é que seus versos exprimem aquilo que ainda não sabemos expressar em linguagem, e aqui me lembro de uma das máximas de Manuel Bandeira (1985), que dizia: “O que é ser poeta senão isso: exprimir o que os outros sentiram e não souberam dizer?”. Por isso, tomamos aqueles versos para nós

como uma prece ou oração, como me disse uma amiga muito querida, ou seja, o poema via eu poeta cria uma linguagem para o tu-nós, e poeta-leitor se fundem, alargando a potência da linguagem que vai mais longe. Diz Ana no poema “Marinha” (2009, p. 23): “Alguns versos duram mais que um barco/e chegam a ir mais longe”, mal sabe a poeta a lonjura que os seus versos alcançam em nós, pois seu poema nos “tomba/transforma” e, mais do que isso, abre para o leitor um infinito espaço de fala, diálogo e escuta.

Contudo, para o leitor levar a cabo esse espaço que se instaura é preciso levar em consideração o que Silviano Santiago nos ensina em seu texto “Singular e anônimo”:

Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo no túmulo da escrita), é preciso tomar posse dele, é preciso avançar sua própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro. É preciso desavergonhadamente abrir brechas e janelas por onde deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado e até mesmo mofado pelo tempo, que é a condição do perene.

Não custa insistir: quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha de dar na concretização do poema), mas o leitor. É este que dá vida à morte. (SANTIAGO, 1986, p. 104)

É inegável que a obra poética de Marques é polifônica. Nela podemos perceber resquícios, rastros de leituras da tradição literária, diálogos produtivos travados com uma variedade de poetas/artistas/leitores, endereçamentos explícitos e implícitos, enfim, uma comunidade das formas literárias e uma intertextualidade consciente e aguçada. Por isso, ao lê-la, cito, “penso em tudo o que existe/e no pouco que sabemos sobre tudo” (MARQUES, 2015, p. 104). Todavia, o que singulariza a poesia de AMM? Por que saímos tão tocados de seus poemas? Acredito que o modo como a poeta ou o sujeito do poema se destina ao seu leitor seja uma das singularidades desta poeta contemporânea que, como Circe, enfeitiça a todos.

No poema “Dedicatória” *d’O livro das semelhanças* lemos:

Ainda que não te fossem dedicadas  
todas as palavras nos livros  
pareciam escritas para você  
(MARQUES, 2015, p. 16)

A primeira pergunta que qualquer leitor se faria é: Quem é esse “você”? Um leitor mais atento perceberia a metalinguagem sustentada no poema pelas palavras “dedicatória”, “palavras”, “livros” e “escritas”. Um leitor ainda mais esperto prestaria atenção à expressão “ainda que não te fossem”, pois por qual motivo não poderia ser? Uma das chaves de leitura poderia ser que o sujeito poético não sabe ao certo para quem se dirige, ao mesmo passo que todas as palavras não são de sua propriedade, não há uma especificidade. Ao mesmo tempo, o leitor se perguntaria “todas as palavras nos livros” é muito, é intenso, só dedicamos palavras intensas a quem realmente amamos. E por que “pareciam escritas para você”? Que palavras são essas? O que elas têm para dizer? Estaria esta dedicatória no âmbito do segredo, no âmbito daquilo que é íntimo e, por isso, não explícito? O que essa dedicatória quer dizer quando se destina ao outro, abrindo uma possibilidade de interlocução e afeto?

São muitas as perguntas, mas recebemos a dedicatória cada um em sua leitura silenciosa, como se esse “você” fosse destinado a nós. E é nesse instante que o leitor é fisgado e, quando se dá conta, já está dentro de um poema metalinguístico, sem saber, às vezes, o que é metalinguagem. Porém, isso não importa, já que algo de mágico aconteceu ali entre as “palavras” e o “tu”, entre o destinador e o destinatário. Diz Marcos Siscar, analisando a obra de Ana C.: “Entrar no poema é uma metamorfose. No poema, saímos do material bruto e entramos na literatura. Trata-se de uma produção de sentido, da criação de uma nova realidade” (2011, p. 15).

Não é à toa que trago Siscar interpretando a obra de Ana C. aqui, pois sabemos que Ana Martins Marques bebeu e bebe da fonte dessa poeta, principalmente, nos quesitos “que têm a ver com destinação, desejo e drama”. Diz ela em um depoimento em homenagem à Ana C. no site da Companhia das Letras em 2013<sup>3</sup>:

Comecei a ler Ana Cristina Cesar na adolescência, naquele pequeno volume rosa (vermelho?) da editora Brasiliense que reunia três livros seus, com o título de *A teus pés*. Saí de cada leitura desse livro com a impressão de ter sido lançada em cheio numa intimidade estranha, que ao mesmo tempo me interpelava e me mantinha

3. MARQUES, Ana Martins. *Da casa - Ana Cristina Cesar*. Blog da Companhia, 2013. Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2013/10/ana-cristina-cesar/>. Acesso em: 02 de nov. de 2020.

à distância. Como quem descobre por acaso as cartas de amor de um desconhecido. Ou chega sem ser convidado a uma festa e, em trânsito pela sala, capta o burburinho das conversas já começadas. Essa sensação era produzida sobretudo pelo flerte com a correspondência (o diário, o bilhete, o lembrete, a anotação pessoal), e pela força ambígua dos dêiticos quando usados fora de uma situação enunciativa particular: é para você que escrevo, você. Sempre saí da leitura dos poemas da Ana me perguntando menos sobre aquela que no texto diz ‘eu’ do que sobre aquele/aquela em que me via transformada pela força dessa interpelação. Aprendia aí alguma coisa sobre a poesia, alguma coisa que tem a ver com destinação, desejo e drama. Ou com cena, segredo e sereias. Ou com texto, tesão e teatro. Ou com corpo, conversa e corte. Foi ainda a essa solicitação ambígua que procurei responder, muitos anos depois, com um poema-carta que publiquei no meu primeiro livro, endereçado simultaneamente a ela e a você, sim, você.

Para Siscar, “na poesia de Ana C., é notória a referência à retórica da correspondência, dos cartões postais e mesmo do diário, que, segundo ela, são gêneros ligados à destinação, ainda que o destinatário permaneça indeterminado” (2011, p. 12). É comum também encontrarmos nos poemas de AMM referências aos “gêneros ligados à destinação” como, por exemplo, cartas-poema, dedicatórias-poema, diário-poema, cartões-postais-poema, bilhetes-poema. Por isso, com base nesse depoimento de AMM, podemos identificar o quanto Ana C. se infiltrou em sua imaginação poética pelo viés da leitura, forma e conteúdo, mas principalmente pelo efeito estranho provocado no movimento de interpelação da poeta Ana C. ao leitor, que pode se sentir acolhido, expurgado ou transformado a partir daquilo que lê.

Diante desse cenário fui instigado a pesquisar até que ponto essa retórica da interlocução, essa busca de relação com a alteridade e endereçamentos perpassa os poemas da Ana, atingindo o leitor que, depois de lê-los, integra-se à interlocução, à obra, às palavras, ao mundo e, por consequência, a si mesmo. Identifiquei diversos tipos de endereçamentos: o primeiro é o pendor metapoético, que não deixa de ser um endereçamento dobrado sobre a própria linguagem como podemos verificar no poema “Âncora” de *A vida submarina*:

O sol percorre  
toda extensão de um muro  
Riscos na paisagem

escrita a lápis  
 A rua começa desde a escrita –  
 esta em que te sigo  
 Este poema é uma âncora:  
 é para que você fique sempre aqui  
 Mas fogem as horas sem carícias  
 Horas que são como um tanque de peixes sem peixes  
 A minha mão cobre a sua  
 com sua sombra  
 Este poema, pesado, afunda.  
 (MARQUES, 2009, p. 13)

No fragmento “Este poema é uma âncora:/é para que você fique sempre aqui” podemos identificar que o poema é âncora e se ele é âncora, ele também é amante do abismo. Está acostumado mais com a escuridão do que com a claridade, mais com a solidão do que com a companhia, mais com a sombra do que com o clarão. Mas o verso fica, por ora, ancorado dentro do próprio verso com a afirmativa de ser abismo até os dois-pontos. Logo, porém, há uma quebra e o poema escorre: “é para que você fique sempre aqui”. Então, percebemos que temos um segundo tipo de endereçamento que é destinado a um “você” indeterminado, mesmo que possamos problematizar essa indeterminação, visto que “você” funciona como um pronome de segunda pessoa do singular, ou seja, a pessoa com quem eu falo. Quem é esse “você”, mais uma vez o leitor se questiona. E esse verso se deixa revelar como um mudo convite e um desejo de se ter companhia, todavia, o advérbio “sempre” intensifica ainda mais esse desejo de eternidade dentro do poema, dentro do mar, dentro do próprio leitor. Será que esse poema-desejo-primigênio que abre o livro de poemas da Ana quer ancorar o leitor nas palavras ou ancorar um “você”, o ser desejante e amado, no espaço do poema/livro?

Os autores do livro *Indicionário do contemporâneo*, especificamente no capítulo que dedicam ao estudo do “Endereçamento”, nos ajudam a pensar a problemática do “você” conforme mencionado anteriormente, pontuando que:

Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a su-



gestão do Siscar, com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas. [...] Através de uma investigação da presença da segunda pessoa no poema, coloca-se em relevo o valor estético-político do eu, desvalorizado pela poética clássica, focada na representação, mas também pela poética moderna, focada na oposição entre lírico/antilírico, representativo/não representativo, figurativo/abstrato, expressivo/construtivo. Pensa-se, assim, um eu em diálogo, conversacional, dirigido, o que implica uma mudança de atenção para outra das funções da linguagem: não já tanto a referencial e a poética, como enfatizava Roman Jakobson, mas a conativa e a fática, ambas preocupadas com a relação entre emissor e receptor. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 104-106)

Os autores ressaltam o movimento de aproximação que a crítica poética faz em direção à linguística, na tentativa de pensar a enunciação poética endereçada com uma visada nova. E citam Benveniste, que afirma: “uma característica das pessoas ‘eu’ e ‘tu’ é sua *unicidade* específica: o ‘eu’ que enuncia, o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são cada vez únicos” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 104-106). Em seguida, desdobram a ideia proposta, recorrendo mais uma vez ao linguista:

A questão se complica na enunciação poética, em que se põe em jogo essa unicidade, criando uma instabilidade em relação à situação do diálogo na comunicação oral, instabilidade esta, por outro lado, dada por uma característica desses mesmos pronomes: “A linguagem de algum modo propõe formas ‘vazias’ das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*.”. Isto é, os pronomes são formas “vazias”, que podem ser ocupados por qualquer um, mas, em cada situação de enunciação, ganham um referente único. Poderíamos dizer que a poesia produz uma situação específica em que essas formas são preenchidas e, ao mesmo tempo, permanecem vazias, numa espécie de “indeterminação determinada”. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 104-106)

Perseguindo os poemas que são de fácil leitura sem deixarem de carregar consigo também uma sofisticação daquilo que é tramado em linguagem, chegamos a um terceiro tipo de endereçamento, que é aquele em que se deixa abrir o próprio corpo via poema, mesmo que não se possa fazer nada para proteger o outro corpo, como podemos presenciar no poema sem título que abre a seção com o mesmo nome *d’O livro das semelhanças*:

Podemos atear fogo  
 à memória da casa  
 desaprender um idioma  
 palavra por palavra  
 podemos esquecer uma cidade  
 suas ruas pontes armarinhos  
 armazéns guindastes teleféricos  
 e se ela tiver um rio  
 podemos esquecer o rio  
 mesmo contra a correnteza  
 mas não podemos proteger com o corpo  
 um outro corpo do envelhecimento  
 lançando-nos sobre a lembrança dele  
 (MARQUES, 2015, p. 59)

O poema desliza sem pontuação assim como o rio, porém a certeza por meio da adversativa “mas” faz-se uma negativa que nem mesmo “contra a correnteza” pode ser detida, pois proteger é sempre mais difícil do que esquecer. Ou seria o contrário? Somos levados pelos versos prosaicos de AMM, sem saber direito em que lugar vamos parar, mas sempre chegamos a um porto. Mesmo que ele afunde depois.

O quarto tipo de endereçamento que me interessa nos poemas de AMM é aquele que se destina aos objetos cotidianos. Sabemos pela poeta que “a poesia é uma forma de prestar atenção nas coisas” e o mais interessante de assinalar aqui é o modo pelo qual ela faz isso com tanta precisão e sensibilidade. Diz o crítico Alcides Villaça (2019)<sup>4</sup>:

Creio haver nela [Ana] uma articulação rara entre a captação de experiências sensíveis essenciais que se apresentam como súmulas de uma poética: uma sensibilização aguda nas experiências cotidianas, que imediatamente se abrem ao campo da investigação; uma configuração muito pessoal de um sujeito que prefere a força da insinuação à definição de uma presença; uma discreta ironia que se instala entre uma percepção definida das coisas e uma sombra dela projetada em abismo; um compromisso com a exposição do fazer poético no interior mesmo da experiência revelada. Em suma, a autoria madura de quem encontrou seu lugar de sujeito entre os desafios da massificação e da impessoalidade que regem nosso tempo.

4. VILLAÇA, Alcides. *Lição de plantas: matéria e metáfora nos jardins da Ana Martins Marques*. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/poesia/licao-de-plantas>. Acesso em: 02 de nov. de 2020.

É por isso que sempre me volto para o poema abaixo, intitulado “Mesa” de *A vida submarina*:

mais importante que ter uma memória é ter uma mesa  
 mais importante que já ter amado um dia é ter  
 uma mesa sólida  
 uma mesa que é como uma cama diurna  
 com seu coração de árvore, de floresta  
 é importante em matéria de amor  
 não meter os pés pelas mãos  
 mas mais importante é ter uma mesa  
 porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia  
 os que ainda não caíram de vez.  
 (MARQUES, 2009, p. 39)

Quando assinalo que há uma pedagogia da poesia em AMM é porque ela expande a nossa visão cega. Ela abre com palavras e expressões nossas, de gente simples, uma outra percepção do objeto e, por conseguinte, da própria linguagem. “A mesa” via linguagem adquire consistência de uma mesa, que é lugar da criação, mas também de decepções diárias. Como olhar para uma mesa, quintal, guarda-roupa, persiana, camas de solteiro, sala, copa, cortina e etc. depois que lemos poemas endereçados a eles pela escrita da Ana? É isso, a linguagem que nada pode de concretude, tudo pode de humanização, já que a matéria dos poemas de Marques é a vida, essa mesma, que “você” vive e reconfigura todo instante.

Há ainda um quinto endereçamento, aquele que se destina aos nossos escritores e artistas a quem nos devotamos em leituras e apreciação. A costura que Ana trama com os seus fios de “memória lida” vai de Homero a Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto, sem se esquecer dos estrangeiros como Baudelaire, Bishop, e.e. cummings, Anna Akmátova, Joan Brossa, Sophia de Mello Breyner Andresen, e sem deixar de fora também o diálogo com artistas plásticos como Mira Schendel, Hélio Oiticica, Leonilson e o artista conceitual americano Joseph Kosuth. Um fio leva a outro fio, e o leitor sai dos poemas com um rolo de lã que lhe poderá servir em algum momento de sua existência, ou não. Há um pequeno poema intitulado “A partilha” que se encontra no livro *Da arte das armadilhas* que nos diz assim:

*d' après Joan Brossa, Pequena apoteose*  
 Eu  
 e você  
 ao menos este poema  
 dividimos  
 meio a meio  
 (MARQUES, 2011, p. 76)

Partindo do poema original “Pequena apoteose”, de Joan Brossa, cujos pequenos versos são: “A noite/O dia/Partimos o poema meio/a meio”, a poeta o altera e inclui poucas palavras, e o efeito do poema torna-se outro. A intertextualidade é outra característica recorrente na obra de AMM, às vezes explícita, outras vezes não. Retornemos à interpretação do poema cujo título já de cara se apresenta ambíguo, pois “partilha” pode significar divisão em partes de qualquer coisa, mas também uma maneira de se identificar com o pensamento do outro. Pensando que Joan Brossa é um poeta que remexe a linguagem de seu sentido habitual, podemos crer que o sujeito do poema de Ana está sendo irônico, pois apenas no poema o “eu” e “você” encontram-se em calma, já que na vida real, além de ser difícil de relacionar-se com outro, tudo é um caos e o equilíbrio não reina.

Abrindo aqui um parêntese, chamo atenção para o fato de que seria muito produtivo um estudo da poesia de AMM e sua intertextualidade com os poetas brasileiros, principalmente, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e Ana Cristina Cesar, ressaltando, claro, as diferenças, mas também traços de semelhanças entre poéticas, já que em poesia alguns temas são infundáveis.

## Considerações finais ou todo poema é estilhaço

*A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro.*

(ANA CRISTINA CESAR)

Por fim, gostaria de destacar o sexto tipo de endereçamento que verifico na poética de Marques, já deixando claro que não consegui dar conta de todos. Neste, como aponta Siscar, “o sujeito poético está sempre no ‘trânsito’ [...] entre o poema e a vida, entre o poema e seu leitor” (2011, p. 46), e é, por isso, que vos trago “Primeiro Poema” *d’O livro das semelhanças*:

O primeiro verso é o mais difícil  
o leitor está à porta  
não sabe ainda se entra  
ou só espia  
se se lança ao livro  
ou finalmente encara  
o dia  
o dia: contas a pagar  
correspondência atrasada  
congestionamentos  
xícaras sujas  
aqui ao menos não encontrarás,  
leitor,  
xícaras sujas  
(MARQUES, 2015, p. 18)

Entre o poema e a vida. Entre ler e encarar o dia. Entre o lançar-se ao livro ou à realidade concreta da vida. Entre o dentro e o fora. O poema existe para que o leitor o encontre e o incorpore novamente para o ritmo da vida. Todo poema é uma arapuca, pois, quando se veem as xícaras, elas já não estão mais sujas, mas a *doçura rigorosa*<sup>5</sup> dos cacos já perfurou as entranhas: as minhas e as suas.

5. VILLAÇA. *Livro sobre livro traz doçura rigorosa de Ana Martins Marques*. Crítica, 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml>; <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1689466-livro-sobre-livro-traz-docura-rigorosa-de-ana-martins-marques.shtml>. Acesso em: 8 de jul. de 2019.

## Referências

- ANDRADE, A. [et al.]. PEDROSA, C. [et al.] organizadores. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética*. Portugal: Assírio & Alvim, 2015.
- BANDEIRA, M. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: BRITTO, P. H. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.
- CARVALHO, R. B. A poesia é patrão caprichoso. *Entrevista com Ana Martins Marques*. Ciência Hoje Online, 2017.
- CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEONE, L. di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MARQUES, A. M. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, A. M. *O livro dos jardins*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MARQUES, A. M.; JORGE, E. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARQUES, A. M.; SISCAR, M. *Dois janelas*. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- OLMOS, A. C. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PEDROSA, C. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- ROSA, J. G. *Tutameia (Terceiras histórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SANTIAGO, S. Singular e anônimo. O Eixo e a Roda. *Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 5, p. 95-105, nov. 1986.
- SISCAR, M. *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.
- SOUZA, R. de M. e. O corpo de baile da linguagem da vida. In: SOUZA, R. de M. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 113-129.
- UNGARETTI, G. *Daquela estrela à outra*. Tradução Haroldo de Campos e Aurora F. Bernardini. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

**Modos de habitar, modos de reabitar:  
Ana Martins Marques e os jardins que medram  
entre as tradições de poesia portuguesa e argentina**

Natália Barcelos Natalino (UERJ)<sup>1</sup>

**Buscar a rosa que fica entre as rosas [a título de introdução]**

O que se segue nestas linhas é fruto de um trabalho mais longo do que o doutorado em si. Iniciou-se ainda na graduação, quando fui arrebatada por um poema. Dessas boas coisas que, às vezes, a vida nos dá, me deu ela um amigo belo-horizontino – ou um ex-amigo, porque a vida também tem dessas coisas: deixar um poema e levar um amigo. Em 2011, quando eu recém tinha iniciado o curso de Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), P. me mostrou um poema: “Migalhas”, de Ana Martins Marques. Mostrou-me como quem diz “é um presente”, desses, bem embrulhados e sem dedicatória.

Lá, em 2011, o nome de Ana Martins Marques já rondava, assim como “uma abelha ronda a sala desorientada pelo sexo”<sup>2</sup>, pelas ruas mineiras: é que além de publicações esparsas de seus poemas em jornais e revistas, Ana já havia conquistado duas edições do Prêmio Cidade de Belo Horizonte: uma em 2007 e outra em 2008 – o que, certamente, abriu-lhe caminhos para a publicação de seu primeiro livro, *A vida submarina*, lançado em 2009 pela editora Scriptum. Dois anos depois, a Companhia das Letras incluiria *Da arte das armadilhas* em sua coleção de poesia contemporânea. Em 2015, também pela Companhia das Letras, é publicado *O livro das semelhanças*. Não menos importante será o lançamento de dois livros de correspondências: *Dois janelas* (2016), com Marcos Siscar, e *Como se fosse a casa* (2017), em parceria com Eduardo Jorge.

1. Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2017), mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2020) e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/CAPES, 2020-2024). Integra o projeto de extensão Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor [www.poesiaficcaoecritica.com](http://www.poesiaficcaoecritica.com). E-mail: [ntlnatalino@gmail.com](mailto:ntlnatalino@gmail.com). O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Referência à penúltima estrofe do poema “Relógio” (MARQUES, 2012, p. 27).

Tomo “Migalhas” como o poema que me arrebatou. Tomo “Migalhas” como poema primeiro, poema inaugural, o marco inicial de tudo. Tomo “Migalhas” como o motivo de ainda esboçar estas linhas. Nele, uma imagem há muito me persegue. Lembro que fiquei algum tempo, tempo até demais, mas nunca suficiente, estudando as imagens do poema, não mais precedidas de pronome indefinido, mas sim definido: *o jardim japonês, o noturno de tempestade, a praia de pedras, a cama alta, a janela* – porque, afinal, só há um abismo: *o abismo* – e, “embora os que leem prosa em geral/se arrisquem mais/ porque chegam quase à beira do abismo/ cuidado ao chegar à borda do poema”.<sup>3</sup>

Em abril de 2019, enquanto a minha pesquisa de mestrado ia se desnovelando, é lançado o sexto livro de Ana Martins Marques: *O livro dos jardins*. Apesar de ter sido publicado somente ano passado, Ana, ao anunciar o lançamento em seu Facebook, escreveu: “Como um pequeno jardim (são só cerca de 20 poemas), com plantas antigas e urtigas, mato ainda não arrancado, brinquedos esquecidos na grama, este livrinho tem vários tempos”. Ocorre que alguns desses poemas já haviam sido publicados em jornais, revistas e até mesmo num livro – *O nervo do poema* (2018), homenagem a Orides Fontela publicada pela Relicário. Mas, como diria Ruy Belo em *País possível* – passagem resgatada pela própria Ana na já mencionada publicação no Facebook –: “este livro é um livro novo porque um livro de poesia é, afinal, um lugar de convívio, um local onde os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros” (BELO, 1973, p. 7). *O livro dos jardins* é um livro sobre o tempo e sobre a própria poesia: “Mais valia, você sabe, plantar um jardim/ do que escrever poemas sobre jardins./Com o jardim você aprendeu o modo como as coisas/anseiam ser/a concentração, a dispersão/a insistência/a alegria das novas ocupações” (MARQUES, 2019, p. 25).

A segunda parte *d’O livro dos jardins*, em especial, é composta por sete poemas: “Um jardim para Orides”; “Um jardim para Sylvia”; “Um jardim para Wislawa”; “Um jardim para Alejandra”; “Um jardim para Marina”; “Um jardim para Ingeborg”; e “Um jardim para Laura”. Sete jardins para sete mulheres. Orides é Orides Fontela (1940–1998), poeta brasileira; Sylvia é Sylvia Plath (1932–1963), poeta norte-americana; Wislawa é Wislawa Szymborska (1923–2012), poeta polaca;

3. Referência à última estrofe do poema “Margem” (MARQUES, 2009, p. 15).



Alejandra é Alejandra Pizarnik (1936—1972), poeta argentina; Marina é Marina Tsvetáieva (1892—1941), poeta russa; Ingeborg é Ingeborg Bachmann (1926—1973), poeta austríaca; Laura é Laura Riding (1901—1991), poeta norte-americana.

Para além das dedicatórias, epígrafes, menções, citações, intertextos e referências já presentes no tecido de seus outros cinco livros, Ana, em seu sexto livro, apela não mais para os “rastros de leitura” – como ela própria se referia<sup>4</sup> –, mas os explicita de vez, escancara-os; nos entrega, em mãos, as chaves de leitura. Nas suas próprias palavras:

Penso que esses textos são, em primeiro lugar, homenagens a poetas que foram de algum modo importantes na minha formação como leitora de poesia. São, também, tentativas de diálogo ou de aproximação com seus poemas: alguns poemas dialogam de forma mais direta, tomando emprestadas imagens ou versos, outros apenas procuram se aproximar da ambiência, do tom ou de algum procedimento da autora homenageada. (MARQUES *apud* GUEDES, 2019, s/p)

No mestrado, já havia me despertava o interesse essa rede de “negociações”, em que busquei evidenciar o diálogo de Ana Martins Marques com alguns poetas portugueses, manifestada, muitas vezes, em assimilação de textos lusos, evidenciada em sua dicção poética e no investimento de certos temas-motivos. “Do outro lado do mar: imagens e miragens da tradição portuguesa em Ana Martins Marques” é o resultado desta pesquisa, defendida em fevereiro de 2020 pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras (PPGL-UERJ). Despertou-me neste processo, sobretudo, o diálogo com Sophia de Mello Breyner Andresen. Hoje, o *corpus* deste trabalho se estende ao contexto latino-americano, e Alejandra Pizarnik, a quem Ana dedica um jardim *n’O livro dos jardins*, é convidada a sentar e dialogar conosco.

4. À revista *Bravo!* (2015), quando questionada sobre “quais os poetas/escritores clássicos e os contemporâneos que acompanha e ou não vive sem”, Ana respondeu: “Não sou uma leitora muito fiel. Nos meus três livros [hoje, já são seis: *A vida submarina* (2009); *Da arte das armadilhas* (2011); *O livro das semelhanças* (2015); *Duas janelas* (2016); *Como se fosse a casa* (2017); e *O livro dos jardins* (2019)], há poemas dedicados ou escritos a partir de textos de outros autores, que estão, claro, entre os meus preferidos. Gosto de uma escrita que deixa ver os rastros da leitura”.

Cabe mencionar que Ana Martins Marques foi quem assinou a apresentação de *Os trabalhos e as noites* (1965), publicado em 2018 pela Relicário juntamente com *Árvore de Diana* (1962), dois títulos de Pizarnik até então não traduzidos no Brasil.

*O livro dos jardins* confirma, mais abertamente, o fato de Ana ser uma leitora de outras tradições de poesia, além-fronteiras – marcada, ainda, pelo constante embate com a linguagem do século XX. É em *O livro dos jardins* que vemos, de forma mais clara, esse “lugar de convívio” a que se refere Ruy Belo, esse local onde “os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros”. Autora de uma poesia que pouco aposta nas questões políticas e militantes do atual cenário brasileiro, Ana assume sua condição “cosmopolita” e aposta em temas-motivos “universais”. Consequentemente, sua postura poética, sempre em visita ao século XX, a coloca em um lugar diferente dos demais de sua geração. Diante destas constatações é que procuro investigar na escrita de Ana Martins Marques certos rastros e evidências que incitam diversas reflexões sobre o lirismo contemporâneo. Não à toa, o texto orelha *d’O livro das semelhanças* anunciaria: “esta reunião dos poemas de Ana Martins Marques parece ser a culminação de um dos caminhos mais relevantes da lírica brasileira dos últimos anos”.

Em *O livro dos jardins*, cada poeta tem um jardim. A poesia da Ana é aquela que medra entre todos esses jardins – é a poesia que cultiva o espaço entre eles. Essa metáfora pode ser pensada num nível ainda mais macro, para além *d’O livro dos jardins*: sua poesia é a que medra entre as tradições brasileira, argentina e portuguesa, se *apropriando*, para usar o termo de Leonardo Villa-Forte (2019), de todas elas – isto é, uma poesia que cultiva o espaço entre as plantas, entre o jardim individual de cada poeta de que ela se apropria. Nos versos de Roberto Juarróz, conterrâneo de Pizarnik:

Cada coisa é uma mensagem  
um pulso que se mostra  
uma escotilha no vazio.

Mas entre as mensagens das coisas  
vão se desenhando outras mensagens,  
ali no intervalo  
entre uma coisa e outra,  
conformadas por elas e sem elas,

como se o que está  
decidisse sem querer o estar  
daquilo que não está.

Buscar essas mensagens intermediárias  
a forma que se forma entre as formas  
é completar o código.  
Ou talvez descobri-lo.

Buscar a rosa  
que fica entre as rosas.

Mesmo que não sejam rosas.  
(JUARROZ, 1987, p. 105, tradução nossa)

Completemos o código.

## Modos de habitar

Wilberth Salgueiro, professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), se propõe em seu artigo “A tradição visível: poesia e citação” a percorrer um conjunto de quatro antologias<sup>5</sup> de poesia brasileira contemporânea e a realizar um mapeamento de 246 citações feitas no corpo<sup>6</sup> de mais de quinhentos poemas, indicando autores e personalidades, tanto da literatura quanto de outras áreas, que mais figuram nesses textos, procurando, ainda, compreender os motivos de tais citações – que, segundo Ida Alves e Solange Fiuza (2017, p. 12), organizadoras do livro<sup>7</sup> em que se insere o artigo de Salgueiro, “entrecruzadas e decifradas, podem constituir um esboço do que, hoje, se entende por tradição”. O ensaísta toma por tradição, em larga e pragmática acepção, “o conjunto de referências – quer contemporâneas, quer de um passado próximo ou antigo – que surgem nos poemas” (SALGUEIRO, 2017, p. 204). Ainda sobre a tradição, Wilberth Salgueiro anota:

5. Publicadas respectivamente em 2006, 2009, 2010 e 2013: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto; *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco Luccheshi; *Prévia poesia*, de André Dick; e *Poesia.br*, de Sergio Cohn.
6. Por “corpo do poema” Wilberth Salgueiro entende tanto o título e os versos, como eventuais epígrafes e dedicatórias.
7. *Poesia contemporânea e tradição Brasil-Portugal*. São Paulo: Nankin, 2017.

Todos os quatro organizadores das antologias se manifestam, em prefácio, acerca da questão da relação dos poetas selecionados com a tradição. Manuel da Costa Pinto diz que “todo escritor possui uma singularidade irredutível a influências e recortes teóricos”. Marco Lucchesi chama a atenção, no panorama atual da poesia brasileira, para a dispersão e atomização de temas, heranças, formas. André Dick é o que mais desenvolve reflexões sobre o assunto, afirmando que “a poesia brasileira contemporânea vive de dois extremos: uma volta à tradição, ou seja, àquilo que já está firmado – embora sempre em discussão – e, um olhar para o que pode ser feito”. E Sergio Cohn diagnostica: “assim como na década anterior [1990-2000], os autores podem circular livremente pelas diversas escolas literárias, sem obrigações ou filiação, e possuem uma dicção bastante informada literariamente”. Em comum, o sentimento, ou a certeza, de que qualquer tentativa de síntese – que não aponte para o proteico e o múltiplo – sobre a poesia recente redundará em fracasso. (SALGUEIRO, 2017, p. 205)

Não nos surpreenderia saber que Carlos Drummond de Andrade é, de longe, o poeta mais citado, seguido de João Cabral de Melo Neto e, depois, Manuel Bandeira. Surpreenderia, no entanto, sabermos que nestas duas centenas de nomes citados nos poemas, apenas 32% sejam de personalidades brasileiras (78 nomes) e, assim, que 68% flertem com nomes de fora do país (168 nomes). Pode-se aferir, daí, que

grande parte do repertório cultural acionado por nossos poetas vem de outras fronteiras, provavelmente como fruto da globalização e do fácil acesso a tecnologias. Ademais, a folgada hegemonia de nomes estrangeiros (em detrimento de nomes nacionais) também parece apontar para o esvaziamento do interesse em questões tipicamente ligadas ao Brasil, à nação, à pátria, questões que tanto importaram desde pelo menos o Oitocentos até os anos da ditadura, em que poemas de resistência lembravam o período plúmbeo em que vivíamos. (SALGUEIRO, 2017, p. 207)

Wilberth Salgueiro (2017, p. 203) parte da máxima de que “citar um autor equivale – quase – a citar a sua obra” para, posteriormente, se permitir concluir que “em linhas gerais, o gesto de citar alguém no poema indica uma vontade de pertencimento, de ser aproximado à obra (ao pensamento, à vida) da personalidade aludida” (2017, p. 214). E, em se tratando de Ana Martins Marques, tomo como

“personalidades aludidas” Sophia de Mello Breyner Andresen e Alejandra Pizarnik, em que é percebido na poesia de Ana um intenso diálogo, inclusive em alusões diretas, ao citar o nome de ambas – mesmo que, como frisaré Salgueiro (2017, p. 2015), “o diálogo de uma geração com a tradição se faz de forma absolutamente contingencial, inabarcável, fractal, na maior parte das vezes silenciosa, sem alardes. Este recorte em pauta funciona, se muito, como uma metonímia”.

E, como um traço do que se convencionou chamar estética pós-moderna, que muito namorou o plágio, lembrei de passagens de Ana Cristina Cesar como “eu copio, cito descaradamente”, o que me mobilizava a identificar citações escondidas e a participar com Ana Martins Marques da rede sem fim de intertextualidade.

Em “Boa ideia para um poema”, Ana Martins Marques chega a brincar com uma ideia de “roubo”:

Anotei uma frase num caderno  
 encontrei-a algum tempo depois  
 pareceu-me uma boa ideia para um poema  
 escrevi-o rapidamente  
 o que é raro  
 logo depois me ocorreu que a frase anotada no caderno  
 parecia uma citação  
 pensei me lembrar que a copiara de um poema  
 pensei me lembrar que lera o poema numa revista  
 procurei em todas as revistas  
 são muitas  
 não encontrei  
 se eu tivesse me lembrado de que a frase não era minha  
 ela seria minha?  
 pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi  
 alguma seria minha?  
 pensei: é um plágio se ninguém nota?  
 pensei: devo livrar-me do poema?  
 pensei: é um poema tão bom assim?  
 pensei: palavras trocam de pele, tanto roubei por amor, em  
 quantos e quantos [livros já li  
 histórias sobre nós dois  
 pensei: nem era um poema tão bom assim  
 (MARQUES, 2015, p. 25)

Um texto, a partir do momento em que é recortado e se integra a outro contexto, passa por uma “cirurgia estética”, anota Antoine Compagnon:

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. (...) A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura são a essa palavra, enxerto-os no corpo do meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais. (COMPAGNON, 1996, p. 37-38)

Quando Ana, ao tomar uma frase que não é sua, percebe que o poema se distancia da questão inicial e cai em “histórias sobre nós dois”, conclui, então, que o poema não era “tão bom assim”. O poema, acidentalmente ou não, pretensiosamente ou não, passa a ter a sua assinatura, sua autoria. O que, inicialmente, era uma “Boa ideia para um poema”, cai, por fim, num questionamento sobre o próprio fazer poético e sobre a própria rede de conexões e apropriações entretecida nos textos. Por outro lado, evocar o gesto do blefe, da mentira, também não seria colocar Ana vinculada à uma tradição que costuma designar a mulher como aquela que engana, que blefa, plagia, copia? Não seria, como Ana Cristina Cesar problematizava, o reconhecimento de certa “marca feminina” na escrita que impedia que a mulher se colocasse como alteridade na linguagem, para além dos convencionalismos? Não seria reforçar a encenação e o tom irônico também de Ana Cristina Cesar (2014, p. 79): “Ah que estou sentida e portuguesa”?

Na página seguinte do poema “Boa ideia para um poema”, Ana evoca o mesmo tema, ao adicionar uma epígrafe ao poema “Esconderijo”:

Involuntariamente plagiado do poema “Os vivos devem ultrapassar os mortos”, de Robert Bringhurst”  
 Estas são palavras que eu não  
 deveria dizer  
 palavras que ninguém  
 devia ouvir  
 que elas permanecessem no silêncio  
 de onde vêm  
 no fundo escuro da língua  
 cheia de doçuras e ruídos  
 com o ranço informulado

dos segredos  
 por via das dúvidas escondi-as aqui  
 neste poema  
 onde ninguém as vai encontrar  
 (MARQUES, 2015, p. 26)

Se recorrermos ao poema de Robert Bringham, sobretudo nas duas últimas estrofes, notamos os trechos “involuntariamente plagiados”:

Os vivos nunca devem ultrapassar os mortos  
 É simples assim. Os vivos  
 nunca devem ultrapassar os mortos.  
 Entre nós, agora, ultrapassam.  
 Nós quebramos a regra.  
 Estas são palavras duras  
 para dizer a uma mulher,  
 palavras absurdas  
 para dizer a uma criança.  
 E eu não sei o que fazer  
 exceto deixá-las para trás  
 aqui no ar  
 onde ninguém irá encontrá-las.  
 (BRINGHURST, 2005, n.p)

“O autor citante é aquele que põe ordem nos sistemas citados, que concebe seus cadastros e, retrospectivamente, se identifica com a imagem dessa ordem” (COMPAGNON, 1996, p.163). Cabe a nós, leitores, investigar os rastros de leitura presentes num texto, captar relances e vestígios. Como assinala Ana Cristina Cesar (1993, p. 203): “todo autor faz isso, só que uns dizem e outros não”. Nesse caso, podemos encarar a escrita como uma colaboração, uma página em branco na qual, segundo Marta Peixoto em *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*, “o íntimo e o literário, o que se vive e o que se lê, as palavras que inventamos e as palavras que desejamos, se misturam inextricavelmente” (PEIXOTO, 2007, p. 281). Podemos perceber, neste método, uma forma de apagar marcas de uma subjetividade individual – a ponto de suscitar reflexões em torno do espaço autobiográfico. Mas ocorre que também parece fazer parte do projeto estético dessas três poetisas – Ana, Sophia e Alejandra – não deixar o autobiográfico descansar.

A escrita de Pizarnik é sempre morte, escuridão, ao passo em que a escrita de Sophia é sempre vida, luz. Como, então, lidar com essas duas

forças? Como lidar com Ana, uma poeta que quer ser dia e quer ser noite? – “quem tem um jardim/tem um relógio” (MARQUES, 2019, p. 29).

Talvez um único poema nos isentasse de parte do trabalho des-cortinado até aqui, se considerássemos que a própria Ana, em *O livro das semelhanças*, insere, já na página 30, um poema intitulado “Índice remissivo”:

abismo, 41, 52

barco, 74

beijo, 63, 77, 96, 107

cão, 71, 77, 83, 91, 104

casa, 22, 23, 53, 55, 59, 60, 61, 68, 72, 77, 91, 105

coração, 44, 93, 94

desejo, 39, 61, 63, 64, 77, 106

faca, 65, 93

feira, 28

laranja, 43, 93

língua, 22, 26, 51, 67, 70, 90, 96, 106

lugar, 21, 22, 37, 39, 47, 49, 53, 98, 105

mão, 21, 27, 29, 42, 44, 53, 68, 86, 90, 101, 102, 103, 104

mar, 22, 45, 46, 61, 66, 70, 78, 80, 81, 82, 85, 105

memória, 59, 66, 69, 89, 99, 108

noite, 20, 44, 47, 56, 68, 94, 102, 103, 104

praia, 22, 54, 70, 77, 78, 85, 105

pressa, 39, 86

relógio, 22, 54

rua, 29, 40, 43, 59, 61, 87, 104

rumor, 61

sereia, 66, 84, 85

sexo, 104

silêncio, 26, 51, 56, 78, 89

verão, 27, 70, 86

vestido, 53, 74, 87, 103

vulcão, 46, 71

e todas as pequenas coisas entre as palavras  
que não se encontram nos índices

(MARQUES, 2015, p. 31)



Evidente que esse exercício se restringiu a *O livro das semelhanças*, ainda que esses temas-motivos perpassem toda a obra e eu prefira encará-la como uma grande antologia – “acendo um poema em outro poema/como quem acende um cigarro no outro” (MARQUES, 2015, p. 108). Podemos recorrer ao prefácio de Eucanaã Ferraz em *Coral e outros poemas* para encontrarmos a síntese dos temas-motivos presentes na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Já no livro de estreia estão presentes temas que percorreriam a obra inteira de Sophia como grandes marcos: o mar, o jardim, as mãos, a noite, a luz, a mitologia grega” (FERRAZ, 2018). E, ainda, ao prefácio da própria Ana Martins Marques em *Os trabalhos e as noites*, para encontrarmos os temas-motivos de Alejandra Pizarnik:

Os poemas de Pizarnik giram em torno de um catálogo limitado de palavras e imagens: pássaro, cinza, pedra, noite, alba, infância, vento, chuva, sombra, silêncio, lilás... A partir de uma série reduzidíssima de elemento, Pizarnik compõe, como num jogo combinatorio, seus poemas quase sempre muito breves, extremamente depurados, de uma terrível limpidez. (MARQUES, 2018)

Muitos dos temas-motivos diagnosticados pelos dois prefaciadores também estão presentes no poema “Índice Remissivo”. Poderíamos dizer que isso, por si só, aproximaria as três poemas – Ana, Sophia e Alejandra. Mas é a epígrafe recolhida do poema “Sophia e o sol”, presente no livro *Da arte das armadilhas* (2011), que cumpre aqui um papel fundamental para encaminhar uma de nossas propostas: aproximar Ana Martins Marques de certa tradição de poesia portuguesa, em especial Sophia de Mello Breyner Andresen – seja pela via das citações diretas ou indiretas, seja pela identificação de “roubos”, “plágios” e “apropriações”, como se queira chamar, seja pela identificação daquilo que a própria Ana coloca, em entrevista à revista Bravo! (2015), como rastros de leitura. Para isso, apostaremos num exercício similar ao de Wilberth Salgueiro (2017): partir do dado objetivo da citação (da referência, da alusão, da nomeação) no corpo do poema, considerando bem mais que uma passagem ou trecho, ou seja, considerando também como citação o próprio nome do autor, “como num gesto metonímico (e, ademais, metafórico). [...] Valerá, sempre, para o entendimento do poema, o contexto em que a citação do nome ocorre” (SALGUEIRO, 2017, p. 203). Eis o poema em questão:

Sophia e o sol

Chego à praia e vejo que sou eu/o dia branco.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Dias vistos  
de dentro  
da distância

palavras  
exclusivamente  
de meio-dia

palavras de luz marinha  
desembaçando os vidros  
da manhã

(vigia  
a praia  
do dia)

armas brancas, armadilhas  
e a branca solidão  
das ilhas

mas, Sophia,  
eu não sei estar  
assim atenta

não posso olhar  
o sol  
de frente

(MARQUES, 2011, p. 67-68)

Além da epígrafe, Ana Martins Marques assume um diálogo direto com Sophia de Mello Breyner Andresen na penúltima estrofe: “mas, Sophia,/eu não sei estar/assim atenta”. Ao evocar apenas o nome “Sophia”, a nossa poeta brasileira certifica certo grau de intimidade com a poeta portuguesa – o que já nem indica mais, como Salgueiro (2017) sugere, uma vontade ser aproximado à obra; parece, neste caso, já ser um passo seguinte a esse, como quem escreve: “sou íntima de Sophia de Mello Breyner Andresen”. Ana deixa aquela angústica anterior, manifestada em “Boa ideia para um poema” – anotei uma frase num caderno/[...] procurei em todas as revistas/são muitas/não

encontrei/pensei: se eu não tivesse me lembrado de que a frase não era minha/ela seria minha?/pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi/alguma coisa seria minha? (MARQUES, 2015, p. 25) –, para, em “Sophia e o sol”, definir exatamente qual será o recorte e as palavras/temas/motivos que se quer “apropriar”, certa do que pretende dizer/escrever e em qual procedimento deseja investir. E é por isso que a sintaxe de “Sophia e o sol” é tão significativa, um poema que se constrói verso a verso, palavra a palavra. Cada palavra do poema carrega, em si, uma certa materialidade (como deseja Sophia, a “própria respiração das palavras”); no entanto, quando organizadas no verso e na estrofe, qualquer sentido concreto se abstrai, e qualquer possibilidade de uma realidade objetiva se esvai.

Em se tratando da produção poética de Sophia, “nada é aparato ou ostentação”, (FERRAZ, 2018, p. 17). Concisa, despida de excessos e referencialidades, dona de uma dicção muito própria e quase livre de pontuações, vemos na poesia de Sophia um desejo de tornar palavra poética pura, no sentido de soar primitiva. É aí que tanto Sophia encontra o seu poder de nomeação e de fundação de mundos. Ana Martins Marques tenta simular o mesmo exercício, não só recorrendo a todo um repertório lexical que é próprio de Sophia, mas também tentando emular uma dicção límpica, solar e sobretudo sem excessos, garantindo, ainda assim, um tom elevado.

Ana sabe que não se pode esquecer a relação de origem que os brasileiros não estão interessados em evocar. Mesmo assim, procura iluminar-se sem, no entanto, cegar-se – como quem aceita a própria sombra, como quem come o sol pelas beiradas. “Quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente” (ANDRESEN, 2018, p. 172), diz Sophia – inclusive, estes versos de Sophia, se repararmos, são muito próximos dos versos que finalizam o poema de Ana, com algumas poucas mudanças semânticas e de sintaxe: “mas, Sophia,/ eu não sei estar/assim atenta//não posso olhar/o sol/de frente (MARQUES, 2011, p. 67-68, grifo meu). Enquanto Sophia se lamenta por não conseguir encarar de frente a perfeição, Ana diz que é ela, por sua vez, quem não consegue olhar o sol de frente; Sophia, para Ana, conseguiria – os versos de Ana acabam por ser, portanto, um elogio máximo à poesia de Sophia como se a poeta portuguesa, para ela, pudesse olhar o sol de frente, pudesse encarar a perfeição nos olhos.

Por outro lado, na obra de Alejandra o que se destaca é um lirismo noturno, quase sombrio, profundamente angustiado. Esse tom

mais sombrio pode ser melhor compreendido quando esbarramos com o que César Aira diz: “todo o resto das duas famílias, Pozharnik e Bromiker, com exceção do irmão do pai em Paris, e a irmã da mãe em Avellaneda, morreram no Holocausto, o que para a menina [Alejandra] deve ter significado um contato prematuro com os afetos da morte” (AIRA, 2001, p. 2, tradução nossa).

Aira refere-se à Alejandra como “la niña” pois está interessado, sobretudo, em pensar no mito que a escritora argentina se tornou – “*personaje alejandrino*”: é que Alejandra Pizarnik na verdade é Flora Pizarnik, nascida em Buenos Aires e filha de imigrantes russos de descendência judaica, os quais migraram em razão da perseguição durante a primeira guerra mundial. Alejandra Pizarnik se exilou em Paris de 1960 a 1964, período marcado pelos regimes ditatoriais na América Latina e no mundo. Aos 19 anos publicou seu primeiro livro, *La tierra más ajena* (1955), enquanto ocorria na Argentina o terceiro golpe militar. Nesta publicação adotou seu nome de registro, Flora, assumindo a identidade de “Alejandra” somente em seu segundo livro, *La última inocencia* (1956) – tornando-se, segundo Aira, “uma personagem de si mesma”. Acrescenta: “eu diria que se trata de uma investigação das metamorfoses do sujeito na poesia, realizada com espírito científico sobre os acontecimentos” (AIRA, 2001, p. 8, tradução nossa).

Assim como Rimbaud, Pizarnik morreu aos 36 anos – afinal, qual o mito de todos esses poetas? Rimbaud, sempre Rimbaud. Pizarnik se tornou, na Argentina, aquilo que Cesar Aira chamar de “mito pessoal do autor”: personagem de si mesma, manipuladora de uma língua dentro da língua. Alice, personagem de Lewis Carroll, é motivada inicialmente por sua curiosidade: o jardim é atraente e o fato de ser inalcançável aumenta ainda mais seu interesse e determinação de chegar até ele. Pizarnik é movida por um desejo similar pelo inalcançável; o jardim se torna um símbolo poderoso e ambíguo de um mundo fascinante além do conhecido, que poderia oferecer um lugar acolhedor para o sujeito poético. Em entrevista à Martha Moia, Pizarnik comenta: “Uma das frases pela qual sou mais obcecada é dita pela pequena Alice no país das maravilhas: ‘Só vim ver o jardim’. Para Alice e para mim o jardim seria o centro do mundo”.

Abaixo, reunimos, para elucidação, uma série de poemas que, por si só, já podem estabelecer relações, vínculos, diálogos, como se queira chamar, entre Ana e Alejandra. A escolha é, em partes, arbitrária, considerando o conjunto de possibilidades.

## a) Um poema de Ana Martins Marques:

Um jardim para Alejandra

*Só vim ver o jardim*  
 Não quero mastigar  
 as flores

*Só vim ver o jardim*  
 Não atirarei as pedras  
 em mim mesma

*Só vim ver o jardim*  
 Não quero sorver o lago  
 num gole

*Só vim ver o jardim*  
 Não pretendo cortar a cabeça  
 das rosas

*Só vim ver o jardim*  
**Não vou cantar como se um pássaro**  
**me atravessasse a garganta**

*Só vim ver o jardim*  
 Não vou agir como se se abatessem sobre mim  
 as estações do ano

*Só vim ver o jardim*  
 Não vou esperar florescerem  
 os cadáveres

\*

E depois de terem atravessado rapidamente uma  
 feroz  
 alegria subitamente apenas  
 murcham  
 encrespam-se  
 como incendiadas  
 e calam:  
 dizem nada  
 para ninguém

(Falo naturalmente  
 de mim)

(MARQUES, 2019, grifos meus)

## b) Um fragmento de Alejandra Pizarnik

Só buscava um lugar mais ou menos propício para viver, quer dizer: um sítio para cantar e poder chorar  
tranquila às vezes. Na verdade não queria uma casa, Sombra  
queria um jardim.  
- **Só vim para ver o jardim** – disse. (PIZARNIK, 2003 [1972], p. 403,  
grifos meus)

## c) Um poema de Alejandra Pizarnik:

9.  
Estes ossos brilhando na noite,  
**estas palavras como pedras preciosas**  
**na garganta viva de um pássaro petrificado,**  
este verde mui amado,  
este lilás cálido,  
este coração só misterioso.  
(PIZARNIK, 2018, **grifos meus**)

**Modos de reabitar [a título de conclusão]**

A atenção às “formas de intertextualidade” nos permite aproximar Ana Martins Marques de tantas e tantos outros poetas. Para além dessas formas, o corpo que anuncia esses poemas ensaia um vínculo com aquilo que Antoine Compagnon (1996) consagrou como “o trabalho da citação”, que remete privativamente à colagem infantil ou ao texto citado enquanto um órgão a ser transplantado e que, portanto, pode ser rejeitado pelo corpo (texto) que receberá o transplante. Eis aí um exercício que não pode ser abandonado: reivindicar que a dimensão desses poemas, em consonância com essas questões, perpassa os traços da enunciação e aponte para uma rede de relações ainda mais ampla.

Desse modo, podemos continuar pensando nos pressupostos de um possível diálogo crescente entre a tradição de poesia lírica – e, por vezes, antilírica: recorrendo à noção de citação e de estudos acerca das “formas de intertextualidade”, podemos continuar buscando afinidades entre algumas linhas de força da poesia brasileira e de outros países, somado ao modo como as produções deles se relacionam, mesmo que sob uma perspectiva “cosmopolita” (SANTIAGO, 1982) e “universal” (BAPTISTA, 2009).

## Referências

- AIRA, C. *Alejandra Pizarnik (1936-1972)*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BAPTISTA, A. B. Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 11, n. 15, p. 61-87, 2009.
- BELO, R. *País possível*. Lisboa: Presença, 1973.
- BRINGHURST, R. Os vivos nunca devem ultrapassar os mortos. Tradução de Virna Teixeira. *Inimigo Rumor*, n. 17. SP/RJ: Cosac-Naify/7 Letras, 2005.
- CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FERRAZ, E. Apresentação — Breve percurso rente ao mar. In: ANDRESEN, S. de M. B. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GUEDES, D. Ana Martins Marques explora os jardins em novo livro de poesia. *Uol*. 2019. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2019/06/18/ana-martins-marques-explora-os-jardins-em-novo-livro-de-poesia-381259.php>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- JUARRÓZ, R. *Poesia vertical*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1987.
- MARQUES, A. M. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, A. M. *O livro dos jardins*. São Paulo: Editora Quêlônio, 2019.
- MARQUES, A. M.; SISCAR, M. *Duas janelas*. São Paulo: Luna Parque, 2016.
- MARQUES, A. M.; JORGE, E. *Como se fosse a casa* (uma correspondência). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- PEIXOTO, M. Sereia de papel: Ana Cristina César e as ficções autobiográficas do eu. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C.

- (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 275-284.
- PIZARNIK, A. *Árvore de Diana*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.
- PIZARNIK, A. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.
- SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SALGUEIRO, W. C. F. A tradição visível: poesia e citação. In: FIUZA, S.; ALVES, I. (orgs.). *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal*. São Paulo: Nankin, 2017. p. 203-217.
- VILLA-FORTE, L. *Literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.



## Nas ruínas da representação – écfrase e metaficção em Clarice Lispector

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro (Unicamp)<sup>1</sup>

### Introdução

Em “O abstrato e o figurativo”, texto do volume *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector nos diz: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.” (LISPECTOR, 1999, p. 642). Diante dessa subversão da dualidade entre figura e abstração, pergunta-se o leitor que realidade mais delicada e difícil abarcaria essa esgarçamento da ideia de representação de que trata Clarice. Neste trabalho, valemo-nos dos conceitos de écfrase e metaficção para explorar como, na obra da autora, esse esgarçamento tanto da linguagem quanto da imagem se mostra uma força literária, especialmente no romance *Água viva* (1973).

### Falência da linguagem

“Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998, 10): já na segunda página de *Água viva* (1973), Clarice Lispector delinea o eixo fundamental do livro – e, arriscamo-nos a dizer, também de toda a sua experimentação literária. É sempre no território da investigação – do eu, do mundo, da linguagem – que as suas narrativas se desenvolvem.

Em Clarice, a falibilidade da linguagem é assumida como risco e, ciente dele, a voz narrativa repetidamente investe na tentativa de apreensão do mundo, valendo-se para isso do único meio possível, o discurso, mesmo sabendo do fracasso iminente. Na fratura, o que se expõe é a inapreensibilidade do real. Clarice consegue, no seu fluxo de fragmentos, correndo o risco do não-sentido, investigando o subterrâneo, flagrar o fracasso na sua inevitabilidade. No caso de *Água viva* especificamente, interessa investigar a ligação entre

1. Doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp. Bolsista CAPES.

escrita e arte abstrata feita pela narradora e onde a linguagem falha nesse ínterim.

Mas antes de entrarmos no romance propriamente dito, é importante que, assim como no livro, comecemos por sua epígrafe:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história, não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Michael Seuphour).

Assim como o pintor belga escolhido por Clarice, também a autora parece investigar um, digamos, atalho de sentido entre arte e existência, no qual a relação mimética com o real é profundamente transgredida pela abstração. Se na arte abstrata, como defende a epígrafe, “o traço se torna existência”, para a narradora de *Água viva* a palavra se torna a sua quarta dimensão. O gesto criador, portanto, estabelece-se intrinsecamente em relação ao ser, tornando inseparáveis as instâncias vida e arte – como, aliás, o texto avisa ao tematizar, mais do que meramente pintura ou escrita, a *vida*, ou seja, a criação em seu sentido mais amplo.

## **Água viva**

Entremos, pois, em *Água viva*. A protagonista do livro, uma pintora cujo ateliê é o espaço onde se localiza objetivamente boa parte da narrativa, pretende agora não apenas pintar, mas escrever, ainda que, segundo ela, de modo “tosco e sem ordem” (p. 10). A essa desordenação, preferiríamos chamá-la desde já liberdade. A não dependência do objeto de que trata a epígrafe, uma das principais características da pintura não-figurativa, encontra eco na abstração do fluxo de consciência, elemento nuclear da literatura clariceana. Em *Água viva*, especificamente, a personagem pretende, através da escrita, atingir o mesmo nível de expressividade abstrata com que pinta suas telas.

A autoconsciência narrativa em *Água viva* vai se desdobrar em três movimentos: no primeiro, a narradora se delimita à letra e ao papel, fazendo um movimento para dentro e circunscrevendo

totalmente sua existência ao livro; no segundo, em direção oposta, desta vez para fora, ela ultrapassa a própria obra e mostra uma vida independente deste relato chamado *Água viva*, ainda que permaneça ficcional; e finalmente, num terceiro movimento, a escritora-pintora espraia ao máximo a sua existência para fora da ficção e se despe da condição literária, colando-se sutilmente à mulher chamada Clarice Lispector.

No movimento em que se circunscreve ao livro, a narradora se mostra lúcida do jogo literário, compreendendo que nele o narrador só existe enquanto escreve: “Vim te escrever. Quer dizer: ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Mais adiante, transfere essa condição vital de discurso como existência também para o *tu*: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nesse movimento de total entendimento de que ela própria é um ser da ordem da escrita, a narradora percebe que é somente ali que ela pode experimentar a existência: “Agora é momento de me refazer, e me refaço nestas linhas” (LISPECTOR, 1998, p. 22). A vida aqui adere ao papel, e é somente nele que ela pode se realizar.

Ao mudar a direção, agora avançando para fora desta obra chamada *Água viva*, a escritora-pintora alarga a temporalidade (e a materialidade) da sua existência, que passa a englobar um antes – “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como.” (LISPECTOR, 1998, p. 15) – e um depois desse recorte narrativo: “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo.” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Ela, portanto, existe também para fora destas linhas, ainda que permaneça enquanto ser da ficção.

Num terceiro e mais delicado movimento, a saída da obra é tamanha que a narradora escapa até mesmo da sua posição de ser ficcional, aderindo aos traços reais da autora. Obviamente, essa extrapolação da parede literária e esse deslizamento para a condição biográfica fazem parte do jogo da narrativa. Ressalva feita, também não se pode ignorar o fato de que é esta narradora uma escritora-pintora, à semelhança da própria Clarice. Se está claro que o leitor não pode se deixar confundir por essa colagem, e, portanto, não pode perder de vista a distinção efetiva entre voz autoral e voz narrativa, evidentemente ele também não pode minimizar o fato de que essas vozes se fundem – propositalmente – em certos momentos do livro.

Os três movimentos estão aqui separados para efeito de análise, mas tal cisão não se verifica no livro. E nem seria pertinente que isso acontecesse, fluxo que é. No intrincado do texto todas essas direções que a narradora experimenta se interpenetram, e uma não nega ou invalida a outra. Pelo contrário, esses diferentes movimentos são justamente evidências da profunda investigação do eu, do eu-*it*, como estamos chamando, que acontece nesta narrativa.

### Écfrase e metaficção

Aqui chegamos aos conceitos que compõem o título deste trabalho. Romance, a rigor, metaficcional – uma vez que a narradora, ao falar sobre criação no seu sentido mais lato, recorrentemente descreve o momento de feitura desta mesma obra que estamos lendo –, *Água viva* cabe no conceito de “metaficção” cunhado por Gass (1971), qual seja: “uma ficção fundada na elaboração de ficções”. Mas também o extrapola, uma vez que, querendo atingir o “é da coisa”, o “instante-já”, tem como norte último não apenas a ficção, mas o próprio movimento vital que a atravessa e ultrapassa: “Quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1998, p. 12), diz a narradora, interessada mais no instante criador em si do que no objeto resultante dele. Interessante pensarmos que, como afirma Benjamin Moser (2009, p. 511), “nas primeiras versões do manuscrito, a narradora é uma escritora”, que só foi transformada numa pintora na versão final do romance.

Partindo para o segundo conceito, podemos entender a *ekphrasis* como “a representação verbal da representação visual” (HEFFERNAN, 2004), ou “o nome de um gênero literário, ou ao menos um topos, que tenta imitar em palavras um objeto das artes plásticas” (KRIEGER, 1992). No entanto, recorrendo à etimologia da palavra, vemos que o substantivo écfrase (*ekphrasis*) vem do grego *Ekphrazein*, que quer dizer “proclamar, afirmar” ou, o que mais nos interessa aqui, “dar a palavra a um objeto inanimado”. Ao longo de sua história, então, a *ekphrasis* foi investida da capacidade de conjurar o equivalente verbal de uma imagem visual prévia. Segundo Michael Riffaterre, estaríamos assim no registro de uma “*mimesis* dupla”, portanto da “representação de uma representação”. Podemos aqui nos perguntar, como dar existência verbal a esse objeto já previamente existente, a imagem?

Pois é esta justamente uma das problemáticas de *Água viva*. Pergunta a narradora: “o que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, respondendo ela mesma logo em seguida: “tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (p. 11), ideia paradoxal que antes nos liberta do que nos submete aos parâmetros racionais do pensamento. Dirá, ainda, a narradora: “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como.” (p.15), traçando seu desejo assemelhado a um enigma, cuja decifração não caberá à palavra concretizar. Enfatize-se também a hesitação, “e não sei como”, marca de uma escrita calcada nas tentativas rasuradas de achar a palavra justa – esta, impossível. Note-se ainda que há o desejo de ultrapassar tanto a imagem quanto a palavra, numa espécie de *ekphrasis* às avessas: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (p. 13), diz. A busca última é pelo *atrás-do-pensamento*, onde fica a sua pintura sem palavras e de que nos fala tão insistentemente a protagonista.

Ao localizar-se como escritora-pintora, a voz narrativa põe em jogo esses dois aspectos que ao mesmo tempo marcam o romance e são subvertidos ao longo do texto: metaficção e *ekphrasis*. Diante da falibilidade da linguagem – barreira última da escrita clariceana –, a centralidade da palavra sofre uma erosão profunda tanto ao tentar transfigurar imagem em signos verbais quanto ao tentar falar de si colocando a própria feitura do livro na posição de objeto. No entanto, o movimento incessante de implosão, rasura e recomeço que constitui a escrita de Clarice faz com que a narrativa se aproveite desta mesma condição falível da linguagem para, escolhendo uma via outra que não a da racionalidade objetiva, expandi-la e esgarçá-la, desagregando-a tal qual a conhecemos para reconstitui-la quase de modo a compor uma nova possibilidade de arte literária.

Se, com Barthes, em seu *Crítica e verdade*, concordamos que “a tarefa do escritor é *inexprimir* o exprimível” (1970, p. 22), que questionamentos são suscitados diante de uma fenda aberta nessa “*mimesis* dupla” (RIFFATERRE, 2000) do texto sobre a imagem? Mais do que uma “tradução intersemiótica” – termo este definido por Jakobson como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” e vice-versa (2008, p. 64) –, há uma sucessão de tentativas de *dizer* (a imagem, a palavra, a vida) e falhar neste processo. Uma vez que o *it* da coisa não é traduzível, sequer a rigor interpretável pelo

registro da nossa comunicação, a escrita clariceana escolhe, barthesianamente, radicalizar o bloqueio dado pela falência da linguagem e inexprimir o exprimível, fazendo das coisas mais banais um traço abstrato (retomo aqui a epígrafe) que fale diretamente com a nossa existência. Também é dos avessos que trata a escrita clariceana, como nesta citação: “(...) escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (p. 12).

Segundo Zizi Trevisan, a literatura de Clarice “confirma a teoria linguística de Edward Lopes sobre o processo de significação das palavras: o símbolo não se refere ao mundo do objeto em si (“*denotatum*”), mas a uma dada compreensão mental dele (“*designatum*”). Em outras palavras, o processo de significação não relaciona um signo e um objeto mas sim relaciona signos entre si.” (TREVISAN, 1987, p. 159).

### Alegria diabólica

Filosoficamente, podemos relacionar essa espécie de teia formada no movimento de captação do real com o terceiro gênero do conhecimento de Spinoza, que não é permeado pela via da razão, mas pela imediaticidade da conexão com as coisas, gerando, como ele mesmo afirma, “a maior alegria possível”. Lembremos aqui rapidamente que o conceito de alegria, em Spinoza, significa aumento de potência, que abrange simultaneamente corpo e intelecto. Ficamos assim, não neste estado, mas nesta *passagem*, uma vez que alegria diz respeito a movimento, mais capazes. Não seria essa mesma amplitude de potências aquela encontrada na abertura de *Água viva*?

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio (...) mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. (LISPECTOR, 1998, p. 9)

A alegria profunda (que não se furta a ser caracterizada como “diabólica”, uma vez que não caminha nos limites do maniqueísmo) e a liberdade explícita se ligam diretamente não mais à razão, mas à coisa em si – não por acaso a representação nutritiva de uma nascente, a placenta.

“Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo” (LISPECTOR, 1998, p. 12), avisa a narradora, intuindo que a palavra não basta e estabelecendo um pacto de compreensão de corpos que ultrapassa a escrita ordinária. Mas como falar de corpos e negar a palavra se é esta, e não aquela, a matéria mesma da literatura? Tal é a imagem inexprimível que Clarice estabelece. “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 10), diz. Ora, não seria tanto mais exatamente por isso que este é um livro, e um livro fundamental?

Assim, concluímos que a irrepresentabilidade ganha força de expansão de sentido em *Água viva* e, espinosamente, com a alegria que nos é avisada em sua primeira linha, torna potente essa impotência da linguagem. A palavra, se não diz, *performa*, gesticula, num modo de nos avisar com a própria ruína que, para além de seus limites, há muito mais o que ser visto.

### **Escrita como gesto gaguejante**

Em “Notas sobre o gesto”, Giorgio Agamben afirma, já ao final, que “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Assim, o *gesto* é isso que toma o lugar de um intervalo suprimido, uma possibilidade de a fratura não recompor-se em inteireza, mas de apresentar-se enquanto tal, enquanto fresta, enquanto quebra, enquanto *gagueira*, se quisermos aludir ao conceito deleuziano. Ainda citando Agamben, o gesto “não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar.” (2008, p. 13-14)

Agamben conclui seu texto afirmando que todo texto filosófico é um incurável defeito de palavra. Tomamos de empréstimo essa colocação para aplicá-la ao texto clariceano. Cito *Água viva*:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”. (LISPECTOR, 1998, p. 56)

Clarice gagueja: “X”, “X”, “X”. E não resolve. Mas o gesto mesmo de *colocar* “X” como isso que é impronunciável mas que é nos afeta incontornavelmente. O texto insiste: “‘X’ é o sopro do it? é a sua irradante respiração fria? ‘X’ é palavra? a palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim” (p. 56-57), buscando contornar a *coisa*, o *it*, mesmo sabendo da falibilidade dessa tentativa, tornando-a produtiva, expondo-a, explicitando a fratura da linguagem como gesto mesmo dessa busca inglória.

Na radicalidade gaguejante, Clarice estranha a língua a ponto da irrepresentabilidade total: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem.” (p. 17). Sobre esse tremor da língua, recorremos a Deleuze, em *Crítica e clínica*, quando discorre sobre o conceito de gagueira: “fazer a própria língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras. Como se a língua se tornasse animal.” (DELEUZE, 1997, p. 66).

Em um estudo sobre a poética da imanência em Deleuze, Anita Costa Malufe traça um percurso sobre esse texto literário – que, antes de mimetizar o real, modifica-o –, fazendo uma interessante ponte com Clarice Lispector:

Digamos que aí teríamos palavras que são gestos antes mesmo de serem significados, significantes, manifestantes. Escrita que age diretamente no real, ao rés do real. Escrita que já não opera a partir da crença na função representativa apenas, mas que sente a necessidade de escavar terrenos menos estáveis, campos mais fluidos, que se localizam por debaixo da representação ou por entre ela. Este lugar sem formas definidas, que parece tantas vezes ter sido descrito por uma escritora como Clarice Lispector (...). (MALUFE, 2015, 238-139)

Malufe está mapeando que os afetos implicam o real não numa relação de espelhamento, mas de continuidade, não exatamente exprimindo-o – e Clarice sabe disso –, mas num *gesto* de tentar exprimir



isso que é o real, gaguejando. Cito novamente *Água viva*: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso.” (p. 56).

“A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12), pergunta que a narradora de *Água viva* se faz logo no início, surge como uma espécie de chave deste livro, em que a linguagem vai ser estudada por dentro, desde o seu âmago e até as suas possibilidades. O movimento persistente em direção ao aprofundamento da palavra emerge em frases como “eternamente é palavra muito dura: tem um ‘t’ granítico no meio.” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

O esforço de Clarice Lispector no sentido de condensar o indizível em palavras – e a inevitável falha desse movimento – marca toda a sua obra, mas especialmente *Água viva* parece ser um lugar de concentração dessa tentativa: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A insistência da narradora em tentar alcançar o que está no subterrâneo e a agonia dessa mesma busca aparecem também na autoconsciência da narradora: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 11-12). A negação aqui é positiva, no sentido de que efetivamente expõe o projeto do livro: o de flagrar a falha da linguagem.

Radicalizando a investigação sobre o objeto da obra, não é propriamente o fazer literário (ou, como expansão dele, o fazer artístico) o ponto central de *Água viva*, mas sim a criação no seu sentido mais amplo. Daí a imagem do nascimento ser tão recorrente na narrativa. É como se houvesse uma necessidade de reproduzir em símbolo essa ideia e fazê-la repercutir em todas as camadas do texto. Mesmo o *it* é uma tentativa de falar do começo, do centro e do atrás de tudo. Nas estratégias do texto, a metaficção é levada às últimas consequências, e o que se acaba tendo é na verdade uma criação sobre a criação – uma *meta-criação*.

Ao mesmo tempo, *Água viva* também trata da crise da representação, e assim abraça os dois extremos fundamentais: a criação desde a origem e a falha enquanto morte. Ou: a possibilidade na sua pura potência e a impossibilidade como barreira absoluta. Em certa altura do livro, a narradora investe numa tentativa de amalgamar as artes, e combina música (jazz), fotografia (flash) e pintura (tintas) para tentar falar da escrita (LISPECTOR, 1998, p. 21), mas a totalidade não consegue ser alcançada.

Assim como a criação, outros nós complicadores da narrativa vão surgir como centros em torno dos quais o discurso vai gravitar repetida e alternadamente. Sobre a obsessão em torno de núcleos de significado, Benedito Nunes comenta: “(...) o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição* o seu traço de mais largo espectro” [grifo no original] (1989, p. 136). Apesar de, nessa passagem, Nunes se referir a outro livro, *A paixão segundo G. H.*, a colocação se encaixa perfeitamente em *Água viva*. Às vezes essa obsessão é localizada e não se espalha para o resto do texto, como é o caso da insistência em torno da palavra “halo” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Já às palavras-tema como o *it*, o atrás-do-pensamento e o instante-já, a narradora retorna insistentemente. Note-se que a preocupação sobre o instante perpassa o livro inteiro: “Mais que um instante, quero seu fluxo” (LISPECTOR, 1998, p.15); “E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a. Pois quero sentir nas minhas mãos perquiridoras o nervo vivo e fremente do hoje.” (LISPECTOR, 1998, p.65); “diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora” (LISPECTOR, 1998, p.77).

Ainda num movimento que foge à captação mimética, dirá Deleuze que “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66). Essa dupla captura nos interessa, confrontada com a ideia anterior de a língua que se torna animal, na análise da imagem do bicho em Clarice Lispector, particularmente em *Água viva*.

Antes, porém, é preciso passar pela ideia de impessoalidade. Dirá Deleuze, em “A literatura e a vida”, que o indefinido é tratado equivocadamente como uma máscara pronominal pessoal ou possessiva: “(...) ‘bate-se *numa* criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal (...)” (1997, p. 13) Ou seja, o que efetivamente atravessa o texto é o *inverso* do que tende a ser apreendido.

No texto literário, é do impessoal que emerge a força vital que perpassa (e ultrapassa) as pessoas, e não o oposto. Aqui também é possível estabelecer uma ligação com Clarice Lispector em *Água viva*: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’, ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (1998, p. 5). Lúcida de seu papel e de todos os *terceiros*

*braços*<sup>2</sup> que participam do seu fazer literário. O “eu” clariceano nesse sentido é um sujeito *neutro*, um nu feito de pura potência. A ideia que ronda essa citação é a de que é desde um anterior informe que se fala, mas para que algo se faça palpável é preciso passar por um corpo, por um pessoal (forçosamente equívoco e ao mesmo tempo necessariamente aparente), que simultaneamente possibilita o dito e tangencia o indizível.

Passemos enfim para a imagem do bicho, incansavelmente exploradas por Clarice. Fala-se do cavalo (p.18), do tigre (p.78), das abelhas (p.56), das larvas (p.38), da gata (p.45), do escorpião (p.14), das borboletas (p.84), da salamandra (p.65), dos dinossauros (p.43), das baratas (p.15) – *ad infinitum*. Também esmagadora é a quantidade de ocorrências de alusões a plantas. A narradora parece querer a todo custo se despir da sua condição humana e enfim se colar ao mundo. Quer, talvez, deixar de lado o devir-mulher, o devir-escritora, e se confundir com o devir-cavalo, com o devir-tigre etc.

O excesso às vezes sufocante de Clarice também é bifurcado. Na mesma medida em que oprime com a sobreposição infinita de imagens, desestabiliza com a escassez inultrapassável do não-dito. Da repetição surge então o silêncio; do excesso, a falta. Novamente recorro a Nunes, ainda sobre *A paixão segundo G.H.*: “a repetição (...) não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha.” (1989, p. 140). Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Nunes aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante deste livro, portanto, não é outro senão o silêncio.

Em todas as estratégias da narradora, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o todo. A grandiosidade emerge também dentro da própria narradora: “Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem?”

2. Aqui fazemos uma alusão à discussão sobre a terceira perna, presente no início do romance *A paixão segundo G.H.*

Vivo-as mas não tenho mais força.” (LISPECTOR, 1998, p. 49). O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo.” (LISPECTOR, 1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece como sintoma dessa tentativa de totalidade: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Os sentimentos não param: “que febre: não consigo parar de viver”. (LISPECTOR, 1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo o mundo está sempre para eclodir: “O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer.” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

### **Uma mensagem inescritível**

Eduardo Viveiros de Castro, em seu estudo “Rosa e Clarice, a fera e o fora” (2018), aponta que, ressecando o próprio código, a linguagem clariceana se desgasta “de modo a transmitir uma mensagem inescritível”. Sobre esse avesso da linguagem em Clarice, dirá ainda que

a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera quanto eventualmente arrevesada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que ‘não diz nada’. (2018, p. 15).

Se essa linguagem não diz nada, o que ela faz? Recorremos a Roberto Corrêa dos Santos:

Como a história e a literatura têm vários começos, não nos resta senão, após aludirmos e aludirmos, reconhecer o fatal ensinamento da tautologia, enquanto afirmação de uma afirmação, que faz, enfim, tendo-se avaliado, constatar que isto é isto. “Mas era só isto?”, indagaria afirmando, surpresa, G.H. — dizendo a nós e a si que melhorar pode ser regressar de novo à coisa, que sempre esteve ali, mas que para ser olhada exigiu experimentar e relatar; que melhorar pode ser aceitar o mau gosto (das coisas e das palavras) e lidar com a abaulada superfície do banal; que melhorar

é despojar-se de uma linguagem, imitativa e segura, para se criar uma outra, alusiva e instável, para logo a seguir sabermos que o lugar comum de que nos afastamos é solo tão comum, tão comum, que impõe de outro modo o ato de leitura. (SANTOS, 2012, p. 149)

Essa tautologia a que faz referência Corrêa dos Santos não deixa de ser essa gagueira, esse estranhamento da língua, agora como uma espécie de tambor repetindo o óbvio – que, ao ser repetido, é necessariamente estranhado. A onomatopeia de que falava Clarice em *Água viva* passa a dizer sua própria fissura no gesto mesmo da repetição. E repetir é diferir – impondo-se, assim, *outro modo* do ato de leitura.

Quando Clarice Lispector diz que o verdadeiro pensamento “parece ser sem autor” (1998, p. 82), intui que pescar uma verdade é tocar, ainda que de raspão, ainda que tangenciando, como no gesto agambiano, o escuro do texto, e ali não há um dono do discurso, há o impessoal por excelência. E, se Clarice devém-bicho em seu texto é porque, num movimento necessariamente duplo, traz a imagem do animal para a narrativa ao mesmo tempo em que ela própria se aproxima dele, incorporando essa *voz inumana* no gesto mesmo de gaguejar sua escrita.

### Considerações finais

Em *Água viva*, segundo Olga de Sá, “Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, signficante, puro jogo de sons e de formas.” (SÁ, 1979, p. 265) No revés da linguagem, recusando terminantemente o rótulo de hermética, como deixa claro em seu *A descoberta do mundo*, Clarice luta com e contra a falência inexorável das palavras sabendo dolorosamente que, para o escritor, não são senão elas as suas ferramentas por excelência. No entanto, assim como a narradora de *Água viva* parece descobrir, mesmo querendo alcançar o substrato último da linguagem, uma espécie de totalidade que, sabemos, é inatingível, qualquer centralidade dada à palavra é um movimento perigoso, uma vez que ela sempre excede ou falta – erra, em última instância.

A *ekphrasis* resta conjurando uma imagem inexprimível, a metafiguração acaba por não dar conta nem do real nem do ato criador. O limite

daquilo que pode a linguagem precede uma lacuna que só se pode descobrir com o *além da palavra*, por isso a voz narrativa pede “Ouve-me com o corpo”, sem se furtar a enfatizar, na linha derradeira do romance, que “o que te escrevo continua” (LISPECTOR, 1998, p. 87).

## Referências

- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: *ArteFilosofia*. Ouro preto, nº 4, p. 09-14, jan 2008.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CASTRO, E. Rosa e Clarice, a fera e o fora. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: 34, 2000.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- GASS, W. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1971.
- HEFFERNAN, J. *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- KRIEGER, M. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenação. De Benedito Nunes. 2ª edição. Madrid-São Paulo: ALLCAXX- Scipione Cultural, 1997.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MALUFE, A. C. Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 37, n. 3, p. 233-241, Jul-Set, 2015.
- NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- SANTOS, R. *Clarice, ela*. São Paulo: IMS - Instituto Moreira Salles, 2012.
- TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

## Palavra gravada: fixação da performance, expansão do texto poético

Ênio Bernardes de Andrade (UFU) <sup>1</sup>

### Introdução

É comum, ao se tratar da poética das canções do universo de discos, rádio e outras mídias, retomar o caráter arcaico e milenar dessa arte. Um caso emblemático é o do Prêmio Nobel de Literatura de 2016, concedido ao compositor estadunidense Bob Dylan: no anúncio da premiação, além dos atributos estéticos da obra, a escolha de um cantor *pop* foi justificada pela então secretária permanente da Academia Sueca, Sara Danius, com referências a Homero e Safo, cujos textos poéticos até hoje lidos foram compostos para serem ouvidos, assim como os de Dylan<sup>2</sup>. Há, entretanto, uma diferença central e determinante entre o que a nós chegou de Homero e Safo, e aquilo que permanecerá da obra de Bob Dylan: a gravação do som e, por conseguinte, da palavra em mídia.

Tanto em culturas tribais em todo planeta quanto na herança ocidental da Grécia antiga, passando pela Idade Média e pelas poéticas orais das culturas populares, a palavra vocalizada perdia-se no tempo de sua própria emissão. Sua permanência ficava a cargo da memória, que poderia seguir por séculos, mas estava fadada a se perder no devir das gerações. Lemos Homero e Safo, mas o que temos de sua poesia é o resquício de um texto poético concebido para uma outra forma de materialização; sabemos que houve a voz, mas jamais iremos ouvi-la tal como entoada em seu tempo.

Já de Bob Dylan, de Noel Rosa, de Caetano Veloso, possuímos os registros gravados das palavras cantadas por suas vozes ou de outros intérpretes. Podemos lê-los na versão escrita das letras de canção, o

1. Graduado em Letras (UFU), Mestre em Estudos Literários (UFU), é doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa da FAPEMIG.
2. THE NOBEL PRIZE. *NobelPrize.org*, 2016. Prize announcement. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

que constitui uma outra forma de materialidade poética; mas não necessitamos do registro do texto no papel ou em tela para sua perpetuação. As palavras estão inscritas em mídia, o que nos permite acessar esses acontecimentos musicais, poéticos e performativos diretamente pelo ouvido, em qualquer tempo e lugar, desde que haja um meio tecnológico de reprodução do som midiaticado.

A performance, de caráter efêmero, encontra-se fixada na gravação; a palavra poética cantada, que perdia-se no instante e limitava-se ao seu lugar de acontecimento, expande-se no tempo e no espaço, quebra fronteiras. É graças a esse fenômeno controverso, posto que edificado sob o desenvolvimento da indústria e da lógica do consumo, que conhecemos e reconhecemos o estrangeiro Bob Dylan, para além do texto que escreve. É graças a essa recente possibilidade de manipulação do som (e, com ele, do tempo e do espaço) com pouco mais de um século na história, que a palavra cantada pode converter-se em palavra gravada.

### **Tradição midiática**

Quando a palavra cantada passa a ser produzida e reproduzida em fonogramas gravados, a canção popular instaura uma nova e própria tradição, que vai reverberar ao longo do século XX — denominado, no Brasil, por Tatit (2008) como “século da canção” — e manter-se viva no nosso início de século XXI, em constante processo de mudança. Assim, a tradição que remete à geração da famosa Era de Ouro do Rádio (anos 1930) não é a mesma de quando as canções eram criadas e cantadas sem a possibilidade da gravação.

Se, a princípio, a intenção era o mero registro do som, com limitações técnicas de uma tecnologia embrionária, a gravação acaba por postular uma forma específica; o primeiro limitador é bastante simples: o tempo de duração. Se nas tradições populares, o tempo era indefinido e aberto aos improvisos, sem intenção de perenidade, o registro em mídia analógica impõe e delimita o tamanho da obra, e daí as canções gravadas apresentarem, via de regra, uma duração de cerca de três minutos.

Tatit (2018, p. 34-35) observa que se, por um lado, os músicos do terreno da partitura — eruditos e de formas populares como o choro e a modinha — não demandavam uma outra necessidade de registro,



por outro, os sambistas urbanos do Rio de Janeiro do início do século XX encontraram na gravação a possibilidade de fixação do que até então se perdia nas rodas de samba. Para isso, o que era improvável precisava delimitar-se em uma forma final. E foi assim que “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos como canção popular” (TATIT, 2018, p. 35).

Isso que chamamos de canção popular é, portanto, uma forma pensada para a gravação, o que lhe atribui especificidades estéticas e socioculturais. Mesmo que do ponto de vista musicológico ou poético possamos buscar raízes e cruzamentos em outros territórios, o fenômeno da gravação cria um universo próprio, uma tradição midiaticizada, de enorme difusão por meio do rádio, do disco, da televisão e, mas recentemente, da internet.

É graças a essa tradição em mídia que o pequeno Caetano Veloso, em uma Bahia que sequer era a da capital, pode crescer ouvindo os sambas de um Noel Rosa de outro tempo e lugar, na intimidade da própria casa. A mídia penetra nas vidas, se faz memória, individual e coletiva, ao mesmo tempo em que se impõe como indústria:

a música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repertório de memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura — a modernidade —, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país. (NAPOLITANO, 2007, p. 5)

A canção popular edifica-se, portanto, em um campo cruzado no qual a modernidade tecnológica faz brotar uma própria tradição, midiaticizada e midiática.

### **Canção, performance, palavra gravada**

Mesmo antes de se pensar no fenômeno da gravação, a canção já se constitui como linguagem intermídia. Tomando a definição de Clüver para um “texto intermídia”, reconhecemos na canção uma forma que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma

tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20). Em uma canção, mesmo cantada sem acompanhamento instrumental, ouvimos a voz que junta o verbal (texto poético) e o não verbal (melodia, timbre, interpretação, performance).

Em outro estudo, o crítico aponta o exemplo da canção como forma intermidial: “um caso diferente mas igualmente complexo de co-presença de dois sistemas de signos é a canção. A musicalização de um poema não é equivalente a uma ilustração visual: não há justaposição, mas fusão dos textos verbais e não-verbais” (CLÜVER, 1997, p. 49). Se tomamos do crítico a ideia de fusão e co-presença, devemos acrescentar, que além dos elementos poéticos e musicais, a concretização da canção não se realiza sem a performance, sendo a escritura da letra e da partitura uma potencialidade a ser materializada no voz performativa.

Pode-se perceber a canção, assim, como um amálgama intermidial indissolúvel entre música, texto poético vocalizado e performance. Entretanto, se considerarmos a performance em seu aspecto temporal e espacial, compreendendo-a como uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 31), nos depararemos, diante do fenômeno da fixação em mídia, com uma contradição: existe a performance com a quebra dessa simultaneidade entre transmissão e percepção?

Se o som está gravado, o tempo-espaço simultâneo se desfaz. Há um aqui e agora no momento da gravação, em que se dá a performance vocal do intérprete, que passará posteriormente por um processo técnico de edição e tratamento sonoro. A performance, efêmera por definição, passa a ser fixada, midiaticizada, manipulada. A audição, por sua vez, constituirá um novo aqui e agora a cada vez em que o fonograma for reproduzido: “o ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística” (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

Sendo ouvida repetidas vezes, em novos contextos performáticos de recepção, a gravação irá inscrever-se como memória individual e coletiva, passando a constituir uma tradição. No universo da palavra gravada, o tempo e o espaço da performance estão deslocados, tornam-se móveis em decorrência de uma fixação que gera infinitos contextos espaciais e temporais de audição.

Graças a essa fixação do efêmero, a canção, liberta no tempo e no espaço, incorpora um enorme potencial de expansão decorrente das tecnologias de difusão. Como observa Zumthor, “fixando o som vocal, elas [as máquinas] permitem sua repetição indefinida, excluindo-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais” (ZUMTHOR, 2010, p. 27). Desta forma, a canção midiaticizada alcança o receptor sem a necessidade do momento único da transmissão do aqui e do agora.

Constitui-se, pois, uma forma artística engendrada no campo da “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, conforme a aceção de Benjamim (2017), que, embora trate sobretudo do cinema em seu conhecido ensaio, não deixa de mencionar a gravação do som como fenômeno capaz de expandir o alcance de uma linguagem artística que se desprende da aura do objeto exclusivo: “a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil” (BENJAMIM, 2017, p. 57).

Em uma gravação, o original é a própria emissão que se perde no instante: sua existência só se justifica por sua reprodutibilidade. Quando se grava, almeja-se a larga reprodução, a permanência no tempo, o deslocamento no espaço, o encontro com um público abstrato no momento do registro, mas com infinito potencial de expansão materializada nas vidas das pessoas, e passando a compor suas memórias. O efêmero revive na possibilidade das infinitas e momentâneas audições, fixadas em mídia, guardadas e retomadas na lembrança do corpo.

### **Perpetuação do efêmero**

Se a cultura europeia e ocidental demarca na literatura grega de Homero uma origem, é certo que a perpetuação dessa tradição migrou de uma modalidade puramente oral para os registros escritos que chegaram até nós. Trata-se de um processo de passagem de uma oralidade “primária”, vigente sem a presença da escrita, para uma oralidade coexistente com a escritura que, nos termos de Zumthor (2010, p. 36) pode ser “mista”, “quando a influência da escrita continua externa, parcial, retardada”, ou “segunda”, quando a escrita “predomina

sobre os valores da voz”, constituindo uma “cultura letrada”.

Ideia semelhante é verificada em Havelock (1996), quando afirma que, na passagem da cultura oral grega para o registro escrito,

o canto, a recitação e a memorização, por um lado (uma combinação cultural que podemos rotular convenientemente como oralidade), a leitura e a escrita, por outro (o hábito de uma cultura documental e letrada), começavam a competir e a colidir, embora a última não tenha, automaticamente, substituído a primeira. (HAVELOCK, 1996, p. 34)

Essa noção de coexistência entre oralidade e escrita é importante para pensarmos que as poéticas da voz nunca deixaram de existir, apesar de constituirmo-nos historicamente, no Ocidente, como cultura letrada na qual, em um campo de desigualdades, os valores da escrita predominam sobre os da voz.

Se a permanência era uma questão diferenciadora entre as poéticas da voz (efêmeras) e da escrita (perenes), tal situação é revirada com o que Zumthor denomina oralidade mecanicamente “midiatizada”, a qual “assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros” (ZUMTHOR, 2010, p. 28). É essa a oralidade do nosso tempo, em que as mídias convivem com a escrita e com a voz em estado efêmero, em um jogo de cruzamentos e tensões.

Considerando que numa cultura letrada há uma predominância hierárquica da escrita sobre a voz, como fica o cenário em uma sociedade tecnológica cada vez mais midiaticizada? Que soluções a arte e a poesia encontram para se inscreverem nesta nova forma de organização sociocultural? É deste território que emerge a canção da palavra gravada, cuja poética adentra as casas e as vidas das pessoas por meio dos equipamentos tecnológicos, do gramofone ao *streaming*.

Zumthor (2014) enxerga nesse contexto um movimento de “ressurgência” ou “insurreição” das energias vocais na sociedade moderna e contemporânea, para além dos *media*, uma vez que este fenômeno revitaliza “energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”; como exemplo desta ressurgência, aponta “a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda Europa e América do Norte” (ZUMTHOR, 2014, p. 18). Se, por um lado, observamos uma abertura para os campos da voz e da poesia, não podemos deixar de apontar,

nesse comentário de Zumthor, um olhar euro-ameriocêntrico, uma vez que vivemos, no Brasil, o mesmo processo de inserção da canção na vida cotidiana, desde a primeira metade do século XX.

Na oralidade midiaticizada que caracteriza a canção, a permanência não é mais, portanto, privilégio da escrita. Mas, diferentemente das letras no papel, o som gravado fixa não somente o texto, como também a voz e todo o ambiente musical e sonoro que a circunda; ao contrário do silêncio do livro, a palavra aqui é matéria sonora vocalizada, a ser recebida pelos ouvidos. A matéria fixada e sua recepção são de naturezas distintas em relação às práticas de leitura e escrita, tendo em comum o potencial de permanência. O novo modo de armazenamento midiático passa a compor seu próprio acervo: a discoteca (física ou digital) de uma casa ou de uma pessoa guarda linguagem e conhecimento, tal qual uma biblioteca.

Deve-se destacar que o processo de gravação da palavra vocalizada na canção vai além do mero registro de uma composição, o que seria a intenção de uma partitura. Não limitando-se a registrar uma criação de texto e melodia, cada fonograma corresponde a uma obra única, singular, carregando uma interpretação performática e uma constituição sonora diferente de outro fonograma em que se grave a mesma composição. Tais possibilidades são sensivelmente aprimoradas de acordo com o desenvolvimento da indústria, e ainda com as tendências estéticas de cada estilo e período.

No que tange à voz, o fonograma virtualiza, em sua inscrição, o que Adriana Cavarero (2011) chama de “unicidade” vocal, que “diz respeito à singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente” (CAVARERO, 2011, p. 22). Gravar a voz é, de alguma forma, fixar em mídia “a singularidade inimitável de cada ser humano, a unicidade encarnada que distingue cada um de qualquer outro” (CAVARERO, 2011, p. 22). Na gravação, entretanto, o corpo é desencarnado ao converter-se em mídia: um corpo registrado que não está diante do ouvinte, mas que é recebido em sua singularidade.

Noel Rosa é um bom exemplo para se pensar nessa noção de voz singular. Não era um cantor com a voz operística que predominava em sua época. Cantava com seu timbre único, próximo da fala, e por meio de sua voz gravada o conhecemos e reconhecemos tanto quanto nas fotografias (talvez até melhor). Na sua voz e no seu canto, Noel carrega sua singularidade, sua identidade. Suas canções podem ser cantadas por outros intérpretes, mas a carne vocal será outra. A

teatralidade de seu canto performativo é acessível a nós quase um século após seu precoce falecimento. Ouvindo Noel cantar em uma gravação como a do clássico “Gago apaixonado”, não estamos diante somente da obra que compôs e canta, mas de sua própria *persona* materializada na voz, em uma performance fixada pela tecnologia de gravação. Uma identidade que é intransferível para o papel, ou mesmo para uma ideia de voz geral e despersonalizada. É a voz única de Noel, na performance daquela gravação, que certamente é diferente das performances nas apresentações que ele mesmo fazia na época, quando a gagueira melódica, percussiva e teatral dessa canção era um número obrigatório (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 166).

### **Noel Rosa, Caetano Veloso e o Brasil da canção midiaticizada**

Em nosso “século da canção”, Noel Rosa e Caetano Veloso são figuras emblemáticas em um cenário dividido e entrecruzado entre a primeira metade — do rádio e dos discos de 78 rotações por minuto — e a segunda — da televisão em convivência com o rádio e dos álbuns em LP.

O território de canção em mídia sobre o qual se estruturam suas obras só foi possível graças ao desenvolvimento de tecnologias de captação e registro do som, o que se iniciou em fins do século XIX. Tinhorão (2014) apresenta os relatos históricos de quando as “máquinas falantes” eram uma curiosidade a ser admirada nas demonstrações dos fonógrafos, passando pela saga do pioneiro imigrante tcheco Frederico Figner que, na virada do século XIX para o século XX, abriu a primeira loja de fonógrafos do país, no Rio de Janeiro, inaugurando nossa embrionária indústria fonográfica: um período que vai até 1927 (dois anos antes de Noel Rosa compor seu primeiro sucesso, “Com que roupa?”), quando as gravações passaram a ser desenvolvidas em sistema elétrico, e a europeia Odeon estabeleceu-se no Brasil, sucedida, já na década de 1930, pelas concorrentes americanas Victor e Columbia (TINHORÃO, 2014, p. 13-42).

O universo das canções em mídia edificava-se, portanto, sob o aparato de uma indústria e de um segmento comercial importados, donos dos meios tecnológicos sobre os quais se estruturaria uma linguagem poética, musical e performática. Essa marca da cultura nacional que chamamos de canção popular sustenta-se, portanto, sobre uma base industrial estrangeira, à qual se incorpora o conjunto

das matrizes que vieram a culminar em uma tradição midiaticizada e midiática, com traços estéticos próprios: a tradição de Noel Rosa e de Caetano Veloso, dentre tantos outros nomes.

Noel Rosa, o poeta da Vila, costuma ser lembrado como aquele que formatou a canção, “tal como a conhecemos” (BUARQUE, 2014, *online*), sendo personagem central da Era de Ouro do Rádio de 1930. Em sua curta e densa trajetória, Noel Rosa compôs quase trezentas canções até sua morte por tuberculose aos 26 anos, em 1937. Figura constante no universo radiofônico de sua época, tanto quanto na vida boêmia, Noel foi praticamente esquecido ao longo dos anos 1940: “de 1937 a 1949, os anos críticos do esquecimento, apenas dezenove gravações foram feitas de composições suas. E cinco delas [...] aconteceram praticamente em meio ao impacto de sua morte” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 484).

Só em 1950 Noel Rosa será revivido pela velha amiga e intérprete Aracy de Almeida. Essa retomada inicia-se nas apresentações da cantora em uma boate da zona sul carioca de público seletivo; diante do impacto das canções noelinas — como a até então inédita “Três apitos” —, esse público de alta classe saía em sua procura: “no dia seguinte iam às lojas em busca de discos seus na voz de Aracy. A exceção de um [...] estavam todos fora de catálogo” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 485).

É daí que surge o projeto da gravadora Continental de lançar um audacioso álbum de três discos com o repertório de Noel Rosa cantado por Aracy de Almeida, reunindo desde a capa de Di Cavalcanti até os arranjos de Radamés Gnattali (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 485). Tratava-se, portanto, de um produto que chancelava e relançava Noel Rosa, sem o qual não o teríamos, até hoje, como o grande compositor de uma geração fundadora.

Cabe observar, neste sentido, que o registro em mídia dos discos de vinil dos anos 1930 e a difusão em rádio à época não seriam suficientes para consolidar a figura de Noel Rosa no panteão da música popular brasileira. A mídia grava e guarda, mas sem a comercialização e a difusão, fica esquecida, como se perdida no tempo que desafiava perpetuar. Não fosse a retomada de Aracy de Almeida — que partiu de uma memória afetiva —, Noel Rosa talvez não se constituiria na figura que dele se formou. O ápice da obra do poeta da Vila se dá, portanto, não somente na década de 1930, em vida, como também na década de 1950, em sua sobrevida na voz de Aracy de Almeida. Uma reconstrução definitiva, graças à junção da memória viva da

cantora à possibilidade de difusão midiática, inclusive em gravações com a melhor tecnologia disponível à época, em uma obra reunida que já migrava das duas faixas em dois lados dos discos de 78 rotações por minuto para o conjunto robusto dos álbuns.

É esse Noel Rosa revivido por Aracy de Almeida que irá povoar a infância e a adolescência de Caetano Veloso, nascido em 1942. O baiano tropicalista, que apareceu para o Brasil na TV, durante o apogeu da Era dos Festivais da década de 1960, cresceu ouvindo rádio e discos, reinterpretando as canções na própria voz, ou as reouvindo nos cantos familiares da mãe e das irmãs, dentre as quais Maria Bethânia, cujo nome foi sugerido por um Caetano de quatro de anos de idade, graças a uma canção do compositor Capiba, que ouvia na voz de Néelson Gonçalves (VELOSO, 1997, p. 54).

Em um meio de século (anos 1940 e 1950) em que o Brasil vivia seu contraditório processo de modernização, o Caetano em formação crescia em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. De lá, travava profundo contato não somente com a cultura tradicional local (cuja marca se faz explícita em álbuns como *Transa*, de 1972), mas também com um universo midiaticizado que chegava pelo rádio, pelos discos e pelo cinema. Se por um lado, como canta na canção “Livros”, “quase não tínhamos livros em casa e a cidade não tinha livraria” (VELOSO, 1997, CD), por outro “em casa tinha discos de Noel cantados por Aracy, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Emilinha Borba” (VELOSO, 1976, p. 11).

Eis, portanto, a cultura das mídias difundidas pelo rádio e pelo disco — com sua matéria musical, poética e performativa —, constituindo a educação poética e sentimental de Caetano Veloso, que sempre abriu-se aos mais diversos atravessamentos estéticos e do pensamento, mas que nunca deixou de sustentar-se nessa base cancional. Até mesmo quando aventura-se como diretor de cinema, seu filme *O cinema falado* já aponta no título um intertexto com o universo da canção popular, no caso, a noelina “Não tem tradução: o cinema falado é o grande culpado da transformação” (ROSA, 2000, p. 81).

Esse Caetano em formação passa um ano da adolescência no Rio de Janeiro, em casa de parentes. Por lá, foi conhecer com os olhos aquilo que imaginava diante dos sons captados pelos ouvidos, tornando-se, aos treze anos, um frequentador dos auditórios da Rádio Nacional (VELOSO, 1997, p. 503). Fora de seu universo interiorano, foi buscar a fonte que conectava a então capital do país ao seu mundo.



Formado no rádio, Caetano surgiu na televisão, e sabia que aquele era o veículo necessário para, no auge da Era dos Festivais, detonar seu movimento de contestação sobre a ordem vigente na música brasileira: “decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução” (VELOSO, 1997, 165). Caetano é, assim, um artista formado com uma base cancional midiática, cujo projeto de interferência na cultura se dá, declaradamente, no campo da cultura midiaticizada.

### **Expansão e cruzamentos da poesia**

Observando a percepção da dimensão poética das canções, temos nesse campo da canção midiaticizada — do qual tomamos Noel e Caetano como expoentes — um ponto central de propagação e concretização da poesia no século XX no Brasil. Situar a canção como linguagem poética implica em compreender não o potencial de conversão do texto para o papel (o que pode ser um exercício de transposição bem sucedido em alguns casos, e não em outros), mas perceber as inúmeras maneiras nas quais a palavra poética pode se materializar, seja na voz efêmera do corpo performático, no espaço visual da página, nas gravações em mídias sonoras ou audiovisuais. Como aponta Zumthor (2014), a ideia de poesia corresponde a “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p. 16). A voz gravada que canta em performance — oralidade midiaticizada que passa a ser perpetuada pela gravação e difusão em mídia — constitui-se como um novo “modo de concretização” da palavra poética, sustentado em uma base tecnológica. Tal “modo de concretização” é, pois, diferente da oralidade efêmera restrita a seu tempo e lugar, do texto escrito impresso no papel ou visível na virtualidade da tela, e de outras possíveis maneiras de se materializar.

O alcance da canção midiaticizada, para além da abordagem teórica, é logo observado pelo público como modo de concretização da poesia. Não por acaso, um dos epítetos de Noel Rosa é “poeta da Vila”, assim como Caetano Veloso é costumeiramente tratado como um dos grandes (senão o maior) poetas de sua geração. Sem a necessidade da publicação de livros de poemas, trafegando no universo midiático, ambos são percebidos e recebidos como poetas, não sem

alguma controvérsia, tal qual observamos na polêmica premiação do Nobel a Bob Dylan.

Há que se considerar, por outro lado, que os diferentes “modos de concretização” da poesia — em livro, no rádio e no disco — encontram-se em um ininterrupto processo de cruzamentos recíprocos. No caso de Noel Rosa, se seu aparecimento se dá em conjunto com o evolução de uma linguagem e de uma indústria que se desenvolviam embrionariamente nas décadas anteriores, em diálogo constante com os sambistas do morro e com os saraus das serestas, ao mesmo tempo o compositor não deixa de incorporar como referência a tradição da poesia escrita romântica e parnasiana do século XIX, que ainda se proliferava no Rio de Janeiro do início do século XX. Sem travar um contato direto com as gerações modernistas, Noel via em sua própria atividade como criador de canções (tanto de letra e melodia, quanto somente de letra) uma interferência renovadora no modo de se fazer poesia no Brasil:

A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. [...] Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba. (ROSA *apud* MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 246)

Noel antevê, neste comentário sobre a canção percebida como poesia, um processo de inversão de centralidade nos acontecimentos poéticos, nos quais o samba — a canção popular midiaticizada — passava a ocupar o papel de protagonista. Tal papel era possível não apenas pela arte prazerosa do samba, em oposição à sisudez acadêmica, mas por seu potencial de expansão, não mais limitado ao seu espaço e tempo de execução e à memória, agora fixado nos discos e difundido pelas ondas radiofônicas. A poesia, em um modo de concretização vocal e midiaticizado, entrava na casa e na vida das pessoas, como chegou na de Caetano Veloso, anos depois.

Caetano Veloso também é um artista forjado em um espaço de cruzamento dos diferentes modos de concretização da poesia. Construiu-se como leitor da tradição escrita (de João Cabral, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e, a partir do Tropicalismo, de Oswald de Andrade), a qual para ele é permeada pelas canções do rádio. Assim

como Noel já o fizera, e em um tempo em que a poesia já trilhava um percurso mais longo no “bonde do samba” (da canção midiaticizada), Caetano discute este outro campo de construção poética, relativizando se o define ou não como poesia (o que depende daquilo que se toma por poesia, se a literatura do papel, ou se os diferentes “modos de concretização”):

De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. Tinha a ilusão de que se podia utilizar o hábito de chamar os sambistas de morro de poetas — e a adesão total de Vinícius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular — para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado das palavras. [...] A palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria — embora não fosse poesia. (VELOSO, 1997, p. 143)

A definição de Caetano para poesia e para poeta constrói-se em um espaço de tensão e oscilação. Expressões como “poeta de verdade” e “verdadeira poesia” dão a tônica de uma tradição elevada, de um universo de escrita intelectual, uma poesia aurática. O compositor de canções para o disco e para o rádio não se identifica com essa arte sacralizada, embora dela se aproprie ao “aplicá-la ao que eu fazia e faria”. Neste modo de fazer, e de concretizar, vislumbra-se a atitude de um outro “modo de ser poeta”, forjado no campo da canção, dos sambistas do morro à Bossa Nova. E um ingrediente fundamental desse outro modo está na sua expansão ampliada:

Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. [...] À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. (VELOSO, 1997, p. 143-144)

A “larga audiência”, capaz de adentrar no cotidiano dos brasileiros, em sua formação e memória, nas suas relações, paixões e representações do mundo, é o que temos chamado de expansão da poesia por meio da fixação da performance em mídia. Note-se que Caetano Veloso toma como mestre maior, neste sentido, a figura de João

Gilberto, cujo trabalho artístico é sobretudo de intérprete e instrumentista. A concretização dessa poesia está no gesto performativo, que alcança um ponto máximo de expressividade na precisão do canto de João Gilberto, que dificilmente seria o cantor que foi — de voz por vezes quase sussurrada — sem o anteparo tecnológico dos microfones. Guardado e difundido, o passeio movente das sílabas vocalizadas de João Gilberto é fixado, permitindo-nos a recepção contínua e constante de seu entretecimento de sons e sentidos, em uma palavra cantada que se perpetua por ser palavra gravada.

### **Considerações finais**

A popularização das canções a partir do século passado, decorrente de sua difusão midiática, cria um campo de expansão da palavra poética: se a poesia, para ser guardada, dependia do papel, a voz, de onde nasceu a poesia, torna a exercer uma função central como modo de concretização poética quando ganha a faculdade de ser gravada em mídia. Instaura-se, assim, um percurso que vai da voz para o escrito, e que retorna do escrito para a voz propagada nas mídias. Tais campos não estão, entretanto, isolados, convivendo em um constante processo de cruzamentos, no qual as poéticas da voz efêmera, da voz gravada e da escrita se atravessam.

Esse alargamento do potencial de expansão da poesia a transpõe de ambientes restritos (seja no instante da voz, seja na leitura dos livros) para o massivo, passando a compor o repertório de uma ampla memória coletiva. Esse arcabouço da coletividade é, ao mesmo tempo, individual: as canções, sustentadas na tecnologia, passam a compor a educação sentimental que marca as experiências vividas por cada pessoa. Em uma vivência contínua — individual, familiar, social —, tal educação sentimental constitui-se como memória das pessoas e dos conjuntos de pessoas, criando uma moderna tradição, arraigada no desenvolvimento tecnológico: uma tradição midiaticizada e midiática.

Essa tradição é carregada de tensões e contradições. A criação estética, neste terreno, vincula-se a uma indústria sustentada em uma tecnologia e voltada para a venda de produtos comerciais. Alguns artistas são promovidos, outros são marginalizados e excluídos. De um lado, há o desejo de se comunicar com uma larga faixa de público; de outro, demanda-se o retorno desta comunicação em vendas. O artista

— especialmente aquele que adota uma postura de contestação à ordem vigente — precisa equilibrar-se no centro desse jogo, assimilando em si mesmo a contradição da linguagem que produz e dissemina.

Nesse novo mundo modernizado, tecnológico, midiaticizado, em meio a essas tensões contraditórias, a canção se desenvolve como universo de irradiação poética. A arte da palavra, em voz e mídia, encontra nesse fenômeno um corpo e um meio de propagação, que adentra casas e vidas, construindo memórias e projetos de identidades. Em direção oposta ao pragmatismo e objetividade da máquina, a canção midiaticizada se vale da tecnologia para fixar e propagar os deslocamentos do canto, da música, da poesia. Se há quem diga que essa arte no contexto de uma indústria cultural desvirtua uma certa pureza humana das linguagens artísticas, podemos apontar, em sentido oposto, uma espécie de malandragem do poético, para se entranhar como prática presente e determinante no rumo midiático tomado pela humanidade.

E se, nessa tensão entre obra artística e produto comercial decorrente do desenvolvimento tecnológico, expande-se o potencial de alcance da comunicação poética, o nosso próprio entendimento sobre as artes da palavra precisa ser reconstruído, expandido, ressignificado, vislumbrando o poético independente de seus modos de concretização. Assim, podemos perceber as infinitas formas de reinvenção do poético, para manter-se vivo e pulsante como traço da contemporaneidade, para além de uma antiga peça de museu ou de prática de outras eras.

As palavras de Homero tinha vida na voz, e se perpetuaram em outra vida, a do papel; já as de Dylan, Noel Rosa e Caetano Veloso, vivem na voz como em Homero, mas são acessadas por nossos ouvidos, colocando nossos corpos em contato com o corpo-voz de quem canta, um corpo convertido em mídia, que se expande a todo espaço, que se perpetua no tempo. Na feitiçaria das máquinas, pulsa em sobrevida o canto da palavra gravada, que voa porque fixa.

## Referências

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BUARQUE, C. *O tempo e o artista*. Entrevista à Folha de São Paulo.

- Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_fsp\\_261204c.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm). Acesso em: 08 jul. 2017.
- CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et al. In: *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALÉ/UFMG, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997.
- HAVELOCK, E. A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Tradução de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.
- MÁXIMO, J.; DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, Linha Gráfica Editora, 1990.
- NAPOLITANO, M. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)
- ROSA, N. *Noel pela primeira vez: discografia completa*. JUBRAN, Omar (org). Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDS e um livreto.
- TATIT, L. *O século da canção*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- THE NOBEL Prize. *NobelPrize.org*, 2016. Prize announcement. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement/>. Acesso em: 25 nov. 2020.
- TINHORÃO, J. R. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, C. *Livro*. (CD). Brasil: Polygram, 1997.
- VELOSO, C. Entrevista ao Pasquim. In: JAGUAR. *O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**Poesia e vocperformance:  
do poema à canção – Joaquim Cardozo e João Cabral**

Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)<sup>1</sup>

Pelo menos desde o Pica-flor da famosa décima atribuída a Gregório de Matos (1636-1696), passando pelo icônico Sabiá de Gonçalves Dias (1823-1864), pelo Albatroz importado por Castro Alves (1847-1871), até a Asa Branca e o Assum Preto cantados por Luiz Gonzaga (1912-1989), e o Carcará de João de Vale (1934-1996), os pássaros canoros povoam o imaginário popular e poético do brasileiro, dando voz a diagnósticos e a metáforas do Brasil. Dentre eles temos também as chamadas aves de agouro: “Toda noite no sertão / Canta o João Corta-Pau / A coruja, a mãe da lua / A peitica e o bacurau”, como registrou Luiz Gonzaga em “Acauã” (Zé Dantas).

O nome “bacurau” voltou à baila em 2019, devido ao sucesso do filme dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Na tela, Bacurau é o lugar e é um modo de agir coletivamente – a ave noturna impregna o ânimo dos moradores do vilarejo no interior do sertão nordestino, estranhamente retirado do mapa. O levante coletivo contra um inimigo estrangeiro parece recuperar o nordeste das revoltas históricas, a partir de 1930, resultado do crescente urbanismo e da inserção do pensamento marxista.

Para Durval Muniz de Albuquerque Jr. neste momento do país surge:

Um Nordeste que olhava sem saudade para a casa-grande, que sentia o mesmo desconforto com o presente, mas que também virava as costas para o passado, para olhar em direção ao futuro. Um Nordeste construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã, como território da revolta contra a miséria e as injustiças. Um lugar onde a preocupação com a nação e com a região se encontrava com a preocupação com o ‘povo’, com os trabalhadores e com os operários. Um espaço não mais preocupado com a memória, mas com o ‘fazer história’. Um espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, “pela busca do poder”. Um espaço fragmentado, em busca de uma nova totalização, de um novo encontro com a universalidade. Um Nordeste não mais

1. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ.

assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma ‘estética revolucionária’ seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 207-208, grifos do autor)

É este território auto-gestado e munido de revolta que aparece no filme. A ave é o emblema do ânimo de quem mora nesse lugar. Foi uma postura semelhante o que insuflou o espírito messiânico e o engajamento político na canção popular brasileira, também a partir de 1930/40. Atendendo o chamado ao sacerdócio e ao dogma, muitos artistas tomaram para si a missão de restituição da identidade nacional perdida, representada, naquele contexto de grande êxodo rural, pelo retirante, sertanejo, “nordestino”.

O messias que o sujeito das canções passa a assumir pode ser visto, por exemplo, evocado e projetado em canções de Geraldo Vandré, na figura do “boi” que se torna “cavaleiro” e que, travestido de “boiadeiro”, salvará o “nordestino”: “Bem no fundo do coração / Guardo há tempos um cavaleiro / Que ainda vou mandar pro norte / Vestido de boiadeiro / (...) / E há um mundo inteiro / Que espera ouvir falar / De um bravo cavaleiro / Que bem soube se guardar / Para um dia lá no sertão / E no mar e em teu coração / Sertanejo ou jangadeiro / Trazer paz para o Norte inteiro” (“O Cavaleiro”, de Geraldo Vandré e Tuca). Lembremos-nos ainda dos versos “O mundo foi rodando nas patas do meu cavalo / E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando / As visões se clareando, até que um dia acordei” (“Disparada”, de Théo de Barros e Geraldo Vandré). É esse sujeito esclarecido e desperto que toma para si a tarefa de tocar – aboiar – o levante popular. Mas isso não é manter o povo “gado”? O povo deixa de ser “gado” só porque quem está guiando agora é um sujeito “vindo do povo”? Sem esquecer o antológico “Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradecer / Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar”, de “Disparada” (Théo de Barros, Geraldo Vandré).

Essa evasão messiânica e consoladora da “canção de protesto” brasileira é irmã das *protest songs* estadunidenses e da *nueva canción* latino-americana, mantendo o caráter de resistência cultural. Alinhada ao fortalecimento da identidade latino-americana promovida pela Revolução Cubana de 1959, no Brasil, tendo como artífices Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, a



“canção de protesto” vai propor a valorização da brasilidade e a união nacional e latino-americana em torno da defesa e da salvaguarda desta identidade, que naquele momento significava o encontro com a “música de raiz” e a “fé no povo”. Por exemplo, depois de saldar “Quechuas, Tamoios, Mapuches, Tabajaras, Guaranis / Incas, Astecas e Maias, Aimarás e Tupis”, o sujeito da canção “De América” (Geraldo Vandré) canta: “Si es quien seguir al mismo fin / Llega a sentir a la unidad / Hay que buscar, hay que seguir / Y repartir la soledad / De américa, de américa”. A primeira canção assumidamente politizada no Brasil parece ter sido “Canção do subdesenvolvido” (1961), composta por Carlos Lyra e Chico de Assis, ambos ligados às atividades do CPC da UNE. Nessa canção, as referências e as críticas à dependência econômica e cultural do Brasil com relação aos Estados Unidos ganham tons explícitos em vários trechos da canção.

No caminho dessa valorização da brasilidade e desse desejo de união nacional, Sergio Ricardo encontra no texto de Joaquim Cardozo (1897-1978), *O coronel de Macambira* (1963), a voz parceira. Na orelha do livro, Moacyr Félix destaca que com “este ‘bumba-meu-boi’” Cardozo participa “nas interrogações históricas em que se formam a sua terra e o seu povo”. Segundo Félix, sem “os chavões, a inovação formal que não inova nada, o fraseado fácil e insincero dos que escrevem movidos por circunstâncias outras que a que impulsiona o coração do poeta, o esquematismo, o sectarismo tão próprio da pequena burguesia apenas revoltada ou ressentida”; e que “a palavra de Cardozo, verso após verso, estrofe após estrofe, estruturou no ar de sons assim formados a invenção de uma única e inefável Fala, que é o conteúdo deste poema, deste bumba meu boi” (CARDOZO, 1963).

Esta fala inventada interessa aqui, pois queremos compreender as estratégias de Sérgio Ricardo para verter o verso de Cardozo na canção “Bichos da noite”, composta para uma montagem da peça *O coronel de Macambira* e registrada no disco *A grande música de Sérgio Ricardo* (1967), e que figura na trilha do filme *Bacurau*. Sendo um texto poético-dramático, um drama falado, *O coronel de Macambira* imprime em suas páginas uma partitura vocal, evidenciada em versos como “hô hó hó ho hauuau”, em que alturas e extensões dos sons silábicos são sugeridos. Fala e partitura da peça-poema de Cardozo são solidárias com as dificuldades do povo brasileiro, pois critica os exploradores e dá voz às vítimas.

Excerto de **O coronel de Macambira**  
(Joaquim Cardozo)

São muitas horas da noite  
São horas do bacurau  
Jaguara avança dançando  
Dançam caipora e babau.

uauau, uauau, uauau

Festa do medo e do espanto,  
De assombrações um sarau;  
Furando o tronco da noite  
Um bico de pica-pau.

uauau, uauau, uauau

Andam feitiços no ar  
De um feitiço marau,  
Mandingas e coisas feitas  
Do xangô de Nicolau.

óó ôô ááôô aô au

“Medo da noite” escondido  
Nos galhos de um pé de pau  
A toda dança acompanha,  
Tocando o seu berimbau.

au, au, au, aaau

Um caçador esquecido  
Que espreita de alto girau  
Não vê cotia, nem paca,  
Só vê jaraguá e babau

aôô ô uau ouau

“Medo da noite”: caveira  
Na ponta de um varapau;  
Há um pio longo agourento:  
E mãe da lua: urutau.

uauau, uauau, uauau

Junto da grande coité  
Onde prepara um mingau

Mexe e remexe, mexendo  
A sombra de um galalau...

hô hô hu huaoouaa

E um braço morto, invisível  
Atira n'água um calhau:  
As águas giram seus discos  
Até o funil de um perau.

uuuuuuuuuôôôuuuuau

Finge que fuma e defuma  
Fumando o seu catimbau  
“Medo da noite” com o rosto  
Pintado de colorau.

uau uau auau

Numa cangalha navegam  
Como se fosse uma nau,  
E içando as velas: mortalhas,  
Passam jaguara e babau.

hô hó hó ho hauuau

Montando um porco do mato  
Como se fosse um quartau  
Caipora vai perseguindo  
o Jacaré ururau.

uau uau hu hu hó uau

Alguém soluça e lamenta  
Todo este mundo tão mau;  
Bicando a sombra da noite  
Pinica o pinicapau

uuuouuuuuuuuu

Alguém no rio agoniza  
No rio que dá vau  
Alguém na sombra noturna  
Morreu no fundo perau

Hôôôôôô u hu auuuuuuuau

Bichos da noite de **O coronel de Macambira**  
(Sergio Ricardo / Joaquim Cardozo)

São muitas horas da noite  
São horas do bacurau  
Jaguar avança dançando  
Dançam caipora e babau

Festa do medo e do espanto  
De assombrações num sarau  
Furando o tronco da noite  
Um bico de pica-pau

Andam feitiços no ar  
De um feiticeiro marau  
Mandingas e coisas feitas  
No xangô de Nicolau

Medo da noite” escondido  
Nos galhos de um pé de pau  
A toda dança acompanha  
Tocando seu berimbau

Um caçador esquecido  
Espreita de alto jirau  
Não vê cotia nem paca  
Só vê jaguara e babau

Alguém soluça e lamenta  
Todo esse mundo tão mau  
Picando a sombra da noite  
Pinica o pinica-pau

Alguém no rio agoniza  
Num rio que não dá vau  
Alguém na sombra noturna  
Morreu no fundo perau

A respeito da participação social de sua arte, Cardozo anota que:

A maioria das críticas e observações contidas nestes versos agora publicados foram ouvidas e vividas: conheci na Baía da Traição, ao norte da Paraíba, um chefe de cangaceiros que se chamava ‘Chico Fulô’, e de quem ouvi grande parte das expressões contidas no

papel do ‘Valentão’; na linguagem do Mateus, Catirina e Bastião procurei transmitir a linguagem de certos tipos populares do meu tempo, que usavam, em meio a expressões dialetais ou coloquiais, frases como: ‘filosofia positiva’, ‘certeza física e matemática’, ‘estio sublime’ e muitas outras; esses tipos eram quase sempre oradores populares como ‘Bochecha’, ‘Budião de Escama’ e ‘Gravata Encarnada’ que procuravam imitar outros oradores mais escolarizados frequentes nos comícios políticos de então, oradores que, naquele tempo, pretendiam ser sucessores de Joaquim Nabuco. (CARDOZO, 1963, p. 162)

Por sua vez, não é à toa que o texto o “Boi”, de Joaquim Cardozo, é dedicado a Ascenso Ferreira (1895-1965). Quem justifica a dedicação é o próprio Cardozo:

Tomei como base para compô-lo, a versão folclórica coligida pelo poeta Ascenso Ferreira, e publicada nos números 1 e 2 de 1944, da revista Arquivos da Prefeitura de Recife; não utilizei, entretanto, todas as figuras, mais ou menos fixas, que fazem parte desse espetáculo. Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado – espécie de auto pastoril quinhentista, de onde, certamente, proveio. (CARDOZO, 1963, p. 161)

E o bacurau? No poema “Catimbó” (1927), Ascenso Ferreira anota: “Ela há de me amar... / - Como a coruja ama a treva e o bacurau ama o luar” (FERREIRA, 2008, p. 13). Na canção popular, entre outras aparições, o bacurau é cantado e canta em: “Pássaro bacurau” (Jackson do Pandeiro e Raimundo Evangelista), na voz de Jackson do Pandeiro (“Tem mulher, tô lá”, 1973) – “Não é tão bonito / Como é gozado / Passo o dia cochilando / E a noite acordado // Nem que me dê mal / Ou gaste o meu dinheiro / Ainda vejo em meu viveiro / Aquele bacurau”; “A coruja e o bacurau” (Duda Santos e Ulisses Silva), na voz de Clemilda (“A coruja e o bacurau”, 1976) – “Minha avó tem uma coruja / Meu avo um bacurau / Todo dia os dois velhos discutem / Dizendo o meu é bom, o seu é mal”; e na instrumental “Quadrilha do bacurau” (Sivuca e Afonso Gadelha), no disco *Forró e frevo* volume 4 (1984).

Responsável pelos cálculos matemáticos para a construção de Brasília, Joaquim Cardozo arquiteta uma canção em que os bichos da noite ressoam nas assonâncias do coro. Na peça *O coronel de Macambira*, as personagens se recostam na cerca de “ramos trançados” para

esperar o dia nascer, “neste momento começa a ‘dança dos bichos da noite’; estes avançam, recuam, ameaçam o grupo agachado junto à cerca. As cantadeiras, durante a dança, cantam em voz surda e apagada” (CARDOZO, 1963, p. 86).

Compositor das canções, “Zelão”, “Calabouço”, “Esse mundo é meu” e “Conversação de paz”, Sérgio Ricardo compõe em 1967 o hino da localidade de *Bacurau* (2019). O repente de viola e as redondilhas do cordel dão o tom e o ritmo da peça e do clima no filme. Responsável pela trilha dos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, Sérgio Ricardo cria uma melodia de cortejo, apaixonada: alongamentos vocálicos climáticos do medo e do espanto, de solução e de lamento: “au, au, au, aaau”, aproveitando sobremaneira as rubricas melódicas do texto-partitura.

Das treze (número da morte!) estrofes/quartetos da canção da peça, Ricardo utiliza sete: as cinco primeiras e as duas últimas. Ficam de fora versos como “Há um pio agourento: / E mãe da lua: urutau”. Se as rimas dos primeiros e terceiros versos de cada quadra variam – “noite/dançando”, “espanto/noite”, “ar/feita”, etc –, as rimas dos segundos e quartos versos sempre terminam em “au”, desde a primeira estrofe, em que o pássaro surge – “bacurau/babau”, até a derradeira “vau/perau”, o canto e o cantar encaminham-se para a figuração sonora do bacurau; cujo núcleo imagético está na terceira quadra “andam feitiço no ar / de um feitiçeiro marau, / mandingas e coisas feitas / do xangô de Nicolau”. O orixá como metonímia da celebração e do quebranto sustenta a dança dos bichos da noite no ar. A rima em “au” funciona como uma assonância onomatopeica estendida por todo o poema, espalhando o canto do bacurau, do pica-pau, do urutau – “uauau, uauau, uauau” – ao longo de todo o encantamento poético que o texto fixa. “As águas giram seus discos / até o funil de um perau” e adensam o estado de espanto e poesia das personagens do bumba-meu-boi.

Na peça *Marechal, boi de carro*, Joaquim Cardozo apresenta melhor o bacurau. Em resposta a Mateus que, “olhando para um pássaro meio esquivo na gaiola”, pergunta “e este aqui, como se chama?”, o passarinho diz: “Esse é o bacurau: está aí / Assim esquivo e escondido / Porque, como rodos sabem, / Bacurau não tinha penas, / Mas roubou dos outros pássaros / As penas que agora têm / Por isso só sai à noite / Com medo de ser pegado / Como ladrão. Este aí / Custou-me

muito apanhá-lo / Agora aí está; ficou / Sob a minha proteção / E goza de liberdade...”; ao que Mateus comenta: “Também essa liberdade... / Que o diabo a leve pro inferno” (CARDOZO, 2018, p. 302).

Essa liberdade cerceada do texto desliza para a tela de cinema. A certa altura do filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, uma estrangeira pergunta “E quem nasce em Bacurau é o que mesmo?”, “é gente”, responde um garoto do vilarejo. E não é “de assombrações um sarau” dos bichos da noite a rebelião do filme? “A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 houvera mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generalidade e persistência” (CANDIDO, 1979, p. 345). Nesse movimento, Cardozo nega o exotismo, transformando-o em estado de alma de sua poética teatral de inspiração revolucionária; supera o otimismo patriótico e paternalista; e foca na espoliação econômica do “pobre”. O eu-lírico e o eu-participante se equilibram no mesmo parâmetro semântico que o bacurau é, e sem redundância retórico-sentimental sondam o humano: “Um caçador esquecido / que espreita de alto girou / não vê cotia, nem paca, / só vê jaguara e babau”; “Finge que fuma e defuma / fumando o seu catimbau / ‘medo da noite’ com o rosto / Pintado de colorau”.

“Escrever de Joaquim Cardozo / só pode quem conhece / aquela luz Velásquez / de onde nasceu e de que escreve”, registra João Cabral de Melo Neto (1920-1999) no começo do poema “A luz de Joaquim Cardozo” (*Museu de tudo*, 1975), um dos pelo menos seis poemas que Cabral faz tendo Cardozo como tema. Cabral sempre afirmou a importância da obra de Cardozo, chegando mesmo a dizer: “Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 37).

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) sabia que a noção de lírica mudara no momento em que a poesia escrita passou a superar a poesia cantada. O corpo e a voz do poeta tinham um modo-de-usar-e-dizer o poético que não será o mesmo no papel. Daí a propagada “aversão” de Cabral à música, à melodia. Ele quis limpar a palavra escrita de toda reminiscência de um tipo de lirismo próprio à voz. Mas Cabral sabia também que a música, a entonação implícita persiste nas palavras, mesmo escritas. Seu trabalho foi o de escamotear

este impulso vocal externo ao poema escrito e iluminar a palavra no suporte da página. “Falo somente por quem falo: / por quem existe nesses climas / condicionados pelo sol, / pelo gavião e outras rapinadas”, escreve no poema “Graciliano Ramos”, como veremos. Joaquim, João, Graciliano – tríade de uma compreensão singular do fazer literário no Brasil.

É por esta perspectiva que entendemos o que Paul Zumthor escreve em *A letra e a voz*:

O texto ‘literário’ é fechado: simultaneamente por causa do ato que, material ou idealmente, o circunscreve e na intervenção de um sujeito que efetua esse fechamento. Mas essa intervenção provoca o comentário, suscita a glosa, de modo que, nesse nível, o texto abre-se, e um dos traços próprios à ‘literatura’ é sua interpretabilidade. O texto tradicional, em contrapartida, pelo simples fato de que transita pela voz e pelo gesto, só pode ser aberto, numa abertura primária, radical, a ponto de escapar, por lampejos, à linguagem articulada; por isso ele se esquia à interpretação, pelo menos a toda interpretação globalizante. (ZUMTHOR, 1993, p. 283-284)

Se por um lado, e de modo mais comumente praticado, temos cancionistas que cantam poemas escritos, vertendo poesia em letra, permitindo a reminiscência mais rápida do texto, por outro lado há cancionistas que deglutem, torcem, parodiam a poesia escrita antes de torná-la letra de canção. Em ambos os casos a parceria entre poetas e letristas é firmada. Mas o segundo caso exige de quem escuta um trabalho maior, a fim de aprofundar o registro da autoria de quem labora, citando direta ou indiretamente o poema escrito ao cantá-lo. Ao que parece, nestes casos a leitura da poesia demorou mais, não se esgotou na primeira vez, quando o ímpeto de cantar, dizer o texto em voz alta aparece. Há aqui um processo de devoração do conteúdo de leitura acumulado.

“Meu trabalho é todo pautado em escritores. Eu não me inspiro porque a lua está assim ou assado, porque estou apaixonada ou estou sofrendo. É sempre um lastro, um alicerce que me dá credibilidade e me torna eterna”, escreve Cátia de França, por exemplo, no encarte do disco *Vinte palavras ao redor do sol* (1979), título inspirado nos versos de João Cabral de Melo Neto, do poema “Graciliano Ramos:” (*Terça feira*, 1961)



**Graciliano Ramos**

(João Cabral de Melo Neto)

Falo somente com o que falo:  
 com as mesmas vinte palavras  
 girando ao redor do sol  
 que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,  
 resto de janta abaianada,  
 que fica na lâmina e cega  
 seu gosto da cicatriz clara.

\*\*\*

Falo somente do que falo:  
 do seco e de suas paisagens,  
 Nordeste, debaixo de um sol  
 ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,  
 cresta o simplesmente folhagem,  
 folha prolixa, folharada,  
 onde possa esconder-se a fraude.

\*\*\*

Falo somente por quem falo:  
 por quem existe nesses climas  
 condicionados pelo sol,  
 pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes  
 de tantas condições caatinga  
 em que só cabe cultivar  
 o que é sinônimo da míngua.

\*\*\*

Falo somente para quem falo:  
 quem padece sono de morto  
 e precisa um despertador  
 acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,  
a contrapelo, imperioso,  
e bate nas pálpebras como  
se bate numa porta a socos.

**Vinte palavras girando ao redor do sol**  
(Cátia de França / João Cabral de Melo Neto)

Vinte palavras girando ao redor do sol

Na insistência de quem sabe o que quer  
Vem Zé Ferreira com sua roupa domingueira  
Vem inté Dona Tereza arriba lá da bagaceira

Vinte palavras girando ao redor do sol

Secando as coisas quase tudo ao espinhaço  
Falo somente por quem, eu sei que falo  
Gente vive nesse clima  
Gavião e outras rapinas

Quem padece sono de morto  
Precisando d'um despertador  
Sol a pino sobre o olho  
Num protesto estridente  
Estrebucha, cerra os dentes

Vinte palavras girando ao redor do sol

Feito goteira picando no teu quengo  
Chegou a hora mostre seu palavreado  
Ou então assumo seu papel de mamulengo

Essa luta contra o deserto  
Luta em que o sangue não corre  
Em que o vencedor não mata  
Mas o vencido absorve  
Essa luta contra a terra  
É uma boca sem saliva  
Os intestinos de pedra  
Vocação de calíça

Que se dá de dia em dia  
 Que se dá de home a home  
 Que se dá de seca em seca  
 Que se dá de morte em morte

Vinte palavras girando ao redor do sol

Poeta do livro, João Cabral se empenhou na busca da pura escrita e fundou um público para sua obra e as obras de seus sucessores. Por sua vez, Cátia de França compreende o gesto cabralino e engendra um trânsito do texto da voz à letra e de novo à voz. Ora, se a dobra signica Graciliano / Cabral já indica muito do “espinhaço” dito no poema, a vocoperformance de Cátia de França intensifica o sol “estridente, / a contrapelo, imperioso, / e bate nas pálpebras como / se bate numa porta a socos”. Cátia usa o verso cabralino como mote para glosar a própria linguagem de Cabral. A canção gira em torno de “com o que”, “do que”, “por quem”, “para quem” fala o eu do poema. E o Sol não permite repouso. Mesmo quando o acompanhamento musical desacelera, Cátia recusa cabralinamente a passionalização vocal, o lirismo egocêntrico, em benefício do cantado, das palavras que precisam dar conta de contar “quem existe nesses climas / condicionados pelo sol, / pelo gavião e outras rapinas”.

Chamo atenção para a flexão “falo” do verbo falar na primeira pessoa do presente do indicativo, mas que também pode ser compreendida como alusão ao protagonismo do sol fálico e determinista: “Falo somente...”, repete o poema quatro vezes. “Falo somente com / do / por / para / falo”. Começar e terminar o primeiro verso de cada parte do poema com “falo” é diagnosticar a macheza e o androcentrismo entranhados nas narrativas da nordestinidade: *Vidas secas*, por exemplo.

Note-se, porém, que, diferente da Rosinha da canção do exílio “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que fica condenada ao horror da seca, limitada à metáfora que seu nome carrega, enquanto o sujeito da canção migra em busca de paisagens amenas, no livro de Graciliano Ramos, Sinhá Vitória tem voz e protagonismo: não assume “seu papel de mamulengo”, conforme a letra da canção fala. Podemos ler Sinhá Vitória como a “Chuva feminina / Num sertão bem masculino”, conforme canta Cátia na embolada “Vem vai, quem vem”, no mesmo disco, canção em que os versos “O que vejo é nossa sina / Enxergo a caatinga / Branco hospital” e “Onde o sol é um fuzil” reverberam o ethos do sertão cabralino.

Ainda em “Quem vai, quem vem”, Cátia canta “Casebres ‘tão caindo / Na porta vejo uma muié / Saco vazio mas que se tem de pé / Nas calçadas sonolentos / No cochilo e cusparada”. Seca, “boca sem saliva”, cusparada, “vocalização de calíça”, palavreado. É no capítulo “Sinhá Vitória” que Graciliano Ramos trata do desejo da personagem por uma cama de verdade, igual à de seu Tomás da bolandeira. Vale a pena reler o trecho:

Agachou-se, atçou o fogo, apanhou uma brasa com a colher, acendeu o cachimbo, pôs-se a chupar o canudo de taquari cheio de sarro. Jogou longe uma cusparada, que passou por cima da janela e foi cair no terreiro. Preparou-se para cuspir novamente. Por uma extravagante associação, relacionou esse ato com a lembrança da cama. Se o cuspo alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. Encheu a boca de saliva, inclinou-se – e não conseguiu o que esperava. Fez várias tentativas, inutilmente. O resultado foi secar a garganta. Ergueu-se desapontada. Besteira, aquilo não valia. (RAMOS, 1970, p. 79)

Cancionista multinstrumentista, toda a obra vocal de Cátia de França é marcada pela leitura. Sua criação artística está amalgamada à cultura da voz que fala por trás da voz que canta. Canção crítica, antropófaga, do “vencido [que] absorve” o vencedor, a obra oferece possibilidades de compreensão do universo, da vida, do ser. Cátia sugere que cantar é ler em voz alta Graciliano, Cabral. Autores que ensacam nas palavras o sol que a “boca sem saliva” de Cátia arreventa. “Segure a barra, requente / o caldo da sopa fria / vá cultivando a semente / até que um dia arrevente / o saco cheio de sol”, ela canta na canção “Ensacado” (Cátia de França e Sergio Natureza), do mesmo disco. Da letra à voz que arreventa o sol, eis o movimento de Cátia – “Secando as coisas quase tudo ao espinhaço”. Assim como as boas poesias, as canções de Cátia não se esgotam numa primeira leitura/audição. É preciso reler, reouvir “essa luta contra o deserto / luta em que o sangue não corre / em que o vencedor não mata / mas o vencido absorve”.

No livro *Iniciação na cultura literária medieval*, o professor Segismundo Spina registra que “proclamada a superioridade e a anterioridade da letra em relação à melodia musical, surge então o POETA; e a fase do TROVADOR e do TROVEIRO entra em declínio. Há agora uma especialização de funções: o poeta compõe a letra, ficando a cargo do músico a melodia. A poesia deixa de ser cantada para se

tornar cantável” (SPINA, 1973, p. 24). E se, como disse Riobaldo “tudo, nesta vida, é muito cantável”, a “boca sem saliva” deixa explícita seu comprometimento com o cantado – “na insistência de quem sabe o que quer”; impõe-se – é despertador que, “num protesto estridente”, desperta “quem padece sono de morto”; e convoca – “chegou a hora mostre seu palavreado / ou então assumo seu papel de mamulengo”. Isto é, não seja Rosinha.

Se Cabral compreendera a fala por trás da escrita – “Falo somente...” –, Cátia de França lembra ao leitor de poesia de livro que a canção é uma arte originária, no sentido de que, nos primórdios, texto e canto estavam imbricados. Executada no papel ou na voz, a poesia questiona o ser e o estar no mundo, expande o instante de reflexão do Humano, seus comportamentos “nesse clima” de “gavião e outras rapinas”, como o bacurau. A canção de Cátia universaliza o conteúdo geográfico e fica “feito goteira picando no quengo” do ouvinte.

A assinatura autoral de Cátia embaralha as categorias poeta – ela assume a missão sugerida pelo eu poético cabralino (“Falo por quem”); trovadora – ela canta a economia vocabular (“bagaceira”, “espinhaço”, “estridente”, “estrebucha”, “caliça”, “seca”); e voz coletiva – presentifica na vocoperformance quem vai, quem vem –, Zé Ferreira com sua roupa domingueira e Dona Tereza arriba lá da bagaceira. O apelo valorativo dado à poesia escrita em detrimento da letra de canção entra em crise, tamanha a força da canção, da voz que fala por trás da voz que canta em Cátia. O timbre potencializa o cognitivo, o ouvinte é instado à ação.

Como Cardozo, Cabral sabia que o público “com o que”, “do que”, “por quem”, “para quem” Graciliano escrevia era exigente, em resposta à própria exigência da vida “secando as coisas quase tudo ao espinhaço”. Cátia sabe que o público de sua canção não é menos exigente, por isso limpa a voz “do que não é faca” e “bate numa porta a socos”, não se presta à diversão. A voz cancional criada por Cátia, em consonância com o eu poético de Cabral, e com o ímpeto de Sinhá Vitória, não espera a chuva, não guarda consigo o coração do homem (“Adeus, Rosinha!”). Esta voz ressignifica a potência negativa do sol, a fim de aprofundar o estado estridente do eu.

**Referências**

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ATHAYDE, F. de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Pernambuco: Vitrine *Filmes*, 2019. (132 min).
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, C. F. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARDOZO, J. *O coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- CARDOZO, J. *Teatro de Joaquim Cardozo*. Recife: CEPE, 2018.
- FERREIRA, A. *Catimbó: cana caiana; xenhenhém*. Introdução, organização e fixação de texto Valéria Torres da Costa e Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- FRANÇA, C. de. *20 palavras ao redor do sol*. Rio de Janeiro: Epic, CBS, 1979.
- MELO NETO, J. C. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- RICARDO, S. Bichos da noite. In: *A grande música de Sérgio Ricardo*. Rio de Janeiro: Philips, 1967.
- SPINA, S. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## Poesia, voz e corpo: o *poetry slam* no Brasil

Fabiana Oliveira de Souza (UFRJ) <sup>1</sup>

### Introdução

O *poetry slam* no Brasil, parte do meu tema de pesquisa de Doutorado, já existe há mais de dez anos e vem passando por mudanças desde seu surgimento, mas com a manutenção de sua essência: sua configuração como uma competição de poesia falada que, na verdade, seja um momento lúdico para o compartilhamento da produção artístico-literária de indivíduos e coletivos que atuam em prol de grupos sociais que têm sido apagados da história e dos espaços de poder e tomada de decisões que, muitas vezes, envolvem sua própria vida.

A partir de um estudo – ainda em andamento – que busca compreender como essa cena cultural se constituiu e vem se desenvolvendo no país, este trabalho tem como objetivo apresentar e discutir alguns dos aspectos que pude observar neste início de investigação, propondo uma análise do movimento do *slam* de poesia brasileiro com base em performances de distintos poetas inseridos neste contexto, entre os quais me concentro no caso da pernambucana Luna Vitrolira (embora também faça menção à Bell Puã). Além desse material e de fontes diversas que se debruçam sobre o surgimento do *poetry slam*, foram utilizadas contribuições teóricas a respeito da particularidade de uma prática que envolve a oralidade, a interação entre poeta e público e, portanto, a performance.

Para tratar desse movimento cultural e político, bem como do hibridismo que o caracteriza, uma vez que se imbricam a poesia e o corpo-voz dos participantes envolvidos, resgatarei, em primeiro lugar, informações sobre o surgimento do *poetry slam*, para refletirmos sobre os propósitos e o contexto de sua criação, além de descrever suas regras básicas.

Em seguida, apresentarei algumas reflexões acerca das relações entre corpo, voz, poesia, poeta e audiência, imprescindíveis para

1. Graduada em Letras Português-Espanhol (UFRJ), Mestre e Doutoranda em Letras Neolatinas (UFRJ), é Professora Substituta da UERJ (ILE/LNEO) e bolsista do CNPq.

compor um *slam*. Nesta segunda parte, tratarei da centralidade da palavra falada, da oralidade e seu diálogo com a escrita, e do caráter performático e efêmero das apresentações nessa competição.

Por fim, realizarei uma passagem por alguns dos momentos principais do *slam* no Brasil, informando quando, onde e por quais mãos surgiu, quem são suas figuras centrais, que temas são mais recorrentes nos poemas performados, quais foram as primeiras comunidades criadas e alguns dos coletivos mais importantes para a configuração atual desse circuito cultural. Conforme comentado acima, darei destaque a um poema de Luna Vitrolira, que é representativo do que vemos e ouvimos frequentemente nos *slams* ao redor do país.

### **As origens do poetry slam**

A cena do *poetry slam* (ou *slam* de poesia, ou apenas *slam*) começa a se constituir na década de 1980, nos Estados Unidos, quando o poeta Marc Kelly Smith, ex-operário da construção civil, cria, em 1986, uma dinâmica em formato de competição de poesia falada, em um clube de jazz do subúrbio de Chicago. Para organizar a atividade, são definidas algumas regras básicas que todo poeta interessado em participar deveria seguir: os poemas apresentados devem ser de sua autoria; a performance deve durar até três minutos; apenas voz e corpo podem ser utilizados, sem a ajuda de nenhum outro recurso, tais como fundo musical, figurino específico ou quaisquer objetos que possam ajudar a compor sua performance. Ao final de cada apresentação, os poetas recebem uma nota de zero a dez dos jurados, que são pessoas escolhidas aleatoriamente entre os presentes.

Com essa proposta, como afirmou o idealizador da competição<sup>2</sup>, seu interesse era popularizar a poesia, levando-a de volta para as pessoas, segundo Roberta Estrela D'Alva (SLAM, 2017). Isso porque Marc Smith considerava que os círculos de leitura que existiam forjavam um ambiente mais seletivo e elitista, de modo que nem todas as pessoas se sentissem à vontade ali, tanto para ouvirem quanto para se apresentarem ou lerem poesia.

2. Podemos encontrar essa informação no site oficial de Marc Smith (<http://www.marckellysmith.net/about.html>) e no documentário *Slam - Voz de levantar* (2017), que também contou com sua participação.



Ademais, Smith sentia que aqueles encontros eram demasiado monótonos. Por acreditar que as pessoas são bastante competitivas, ele pensou nesse formato de disputa, inspirando-se em regras de boxe, por exemplo, como a divisão por *rounds* e a definição de um tempo para cada performance (e com penalidade para quem o exceder). Pela aproximação com o universo desportivo, o *poetry slam* acaba sendo considerado, mais tarde, como o esporte da poesia, mas com uma diferença: reconhece-se que a competição não passa de uma estratégia para atrair a atenção do público e, ao mesmo tempo, torná-lo mais atento, de modo que ele participe ativamente, uma vez que poderá interagir com os poetas e até mesmo julgar as apresentações. Portanto, a ideia que se repete hoje nos circuitos do *slam* é que o mais importante não é competir e vencer (SMITH & KRAYNAK, 2009), mas a possibilidade do encontro, de um momento lúdico que gira em torno da poesia.

Trata-se de uma prática abrangente, em especial, pelo fato de que não há grandes exigências para que alguém possa participar como jurado ou *slammer*<sup>3</sup>, tais como uma formação acadêmica na área, uma vasta experiência ou um reconhecimento por publicações de obras poéticas.

Ao resgatar-se a origem da corrente do *slam*, seria mais apropriado falar-se em origens (no plural), uma vez que aquilo que hoje conhecemos como *poetry slam* foi criado em determinado momento e lugar nos Estados Unidos, mas surgiu em um contexto em que já havia outros movimentos com características semelhantes, tais como o *hip-hop*. Essas experiências podem ter servido de inspiração para Marc Smith, pois tanto a tradição oral quanto as competições envolvendo poesia são práticas antigas em muitos povos. Apesar desse fato, considero o *poetry slam* como algo inédito pela reunião de todas as suas regras de formatação e execução em um só movimento, que pode ser classificado como mais uma vertente da *spoken word*, expressão em inglês à qual costuma vir associado o *slam* – em diferentes eventos e em trabalhos científicos – e que é usada para abarcar os gêneros que estão pautados na palavra falada.

3. Nome atribuído ao poeta que compete em *slams*, diferente do *slammaster*, termo que será utilizado nas páginas subsequentes e que se refere ao organizador e apresentador do evento.

## Poesia, voz e corpo

Após o breve panorama sobre como tudo isso começou, é importante refletir sobre o caráter híbrido do *slam*, que se compõe da relação inextricável entre poesia, voz e corpo. Por essa razão, essa corrente artístico-literária pode ser definida como uma batalha de poesia oral e performática, o que nos permite observar e discutir duas temáticas intrínsecas ao *slam*. Uma delas é o esforço de valorização e, ao mesmo tempo, de revalorização da palavra falada, aproveitando as possibilidades de explorá-la (MINARELLI, 1996). Como argumentei anteriormente, é algo que valoriza por ser inédito, em certa medida, mas que também revaloriza, isto é, que reproduz aquilo que já se faz desde antes do advento da escrita ou da palavra fixada em algum suporte que não o da voz.

Essa recuperação do valor da palavra falada nos remete a uma relação entre oralidade e escrita que nos habituamos a ver como dicotômica, mas que tem sido bastante intensa e profícua no *poetry slam* do Brasil. Embora seja inegável a primazia da oralidade – já que os poemas são escritos e pensados para serem lidos ou declamados em voz alta – e os *slammers* possam se apresentar com textos improvisados, o que se nota na grande maioria dos casos é que os poetas já chegam aos eventos com os textos prontos. Portanto, há uma etapa prévia de escrita dos poemas que são, posteriormente, declamados de memória (ou lidos, em alguns casos), performados, incorporados (NEVES, 2017). Muitos desses poemas-slam podem ser lidos em zines, produzidos e vendidos pelos próprios poetas durante os encontros, em livros individuais e/ou em antologias que reúnem vários *slammers*.

Esse diálogo entre oralidade e escrita, comum a uma literatura oral performada (FINNEGAN, 2005), revela que há múltiplas formas de expressão literária e que, por esse motivo, quando se fala em texto ou literatura, pode-se pensar tanto no escrito quanto no não-escrito (FINNEGAN, 2016), sem rejeitar um registro em prol da supervalorização do outro. Além disso, é preciso reconhecer que certos discursos ecoaram/ecoam por meio da tradição oral, que representa a memória discursiva de muitos povos não tão ligados à cultura escrita e que não deixam de ter relevância social por conta disso.

Outra temática de suma importância aos estudos sobre o *poetry slam* se refere ao seu caráter performático. Considerando que se trata, na prática, de uma competição e que os poemas são escritos tendo

em vista que serão compartilhados em um contexto específico, em um tempo limitado e com um público do qual também farão parte os jurados, deve-se dar destaque ao diálogo entre performance e recepção. Segundo Zumthor (1997, p. 33), “*performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”, o que significa que os interlocutores (e suas reações, suas respostas) são imprescindíveis às performances dos poetas, completando e coconstruindo seus sentidos à medida que as acompanham (ZUMTHOR, 2014).

Um dado interessante é que a preocupação com a necessidade de se criar uma cumplicidade e aceitação por parte da plateia impõe um desafio ao *slammer*. Uma vez que no *slam* não se podem usar elementos como objetos cênicos ou acompanhamento musical (com a ajuda de instrumentos), a voz e o corpo naturalmente serão os protagonistas da performance poética. Com isso, “apenas com a gestualidade do corpo (do qual a voz é parte integrante), os poetas devem criar todos os efeitos que qualquer um desses elementos trariam” (NASCIMENTO, 2012, p. 102), exigindo deles um esforço criativo para além do conteúdo de sua poesia para que consigam interagir e interpelar a audiência com sua mensagem nos três minutos de que dispõem.

Cabe ressaltar outro dado sobre o *poetry slam* e, mais especificamente, a performance: seu aspecto efêmero, retrato de uma efemeridade típica da contemporaneidade, que não pode ser capturada (AGAMBEN, 2009). As apresentações dessas competições de poesia são pensadas para acontecerem ao vivo e, como afirma Phelan (2011), uma performance nunca é reproduzida de maneira idêntica, ainda que seja com um mesmo poema e pelo mesmo poeta que a idealizou. Um exemplo, dentre tantos outros, é o caso de Bell Puã, *slammer* do Slam das Minas de Pernambuco que apresentou seu poema “O Leão do norte e seu rugido” em, pelo menos, duas ocasiões diferentes: na edição de 2017 do SLAM BR, o Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, quando já estava na fase final; e no *Grand Poetry Slam*, competição mundial de *slam*, realizada na França, na qual a poeta pernambucana estava representando o Brasil após ter vencido a disputa nacional no ano anterior. Em cada uma, é possível perceber diferenças em variados trechos, seja pelos gestos, pela velocidade da fala ou pela ênfase dada a uma ou outra expressão em cada contexto<sup>4</sup>.

4. As performances estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=>

Por se tratar de algo tão efêmero, os registros em vídeo são a melhor forma de termos acesso ao que circula nos *slams*. Ainda que acompanhássemos todas as competições presencialmente (ou virtualmente, como tem acontecido ao longo de 2020, devido às restrições impostas pela pandemia de Covid-19), seria necessário utilizar as gravações para recuperar as apresentações e, no meu caso, utilizá-las como material de pesquisa. Outras vantagens desses vídeos é que, de certo modo, eles garantem uma perpetuação desses momentos, são meios de divulgação dos *slams* para atrair mais público e possibilitam que pessoas que vivem distante de onde eles ocorrem tenham algum tipo de contato com essa prática cultural que tem se expandido mais a cada dia em nosso país, conforme abordaremos a seguir.

### **Poetry Slam no Brasil**

Roberta Estrela D'Alva, *slammer*, *slammaster*, atriz-MC e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é o grande nome do *slam* no Brasil por ter sido quem inaugurou o movimento no país ao criar, em 2008, em São Paulo, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o ZAP! Slam, sendo a onomatopeia ZAP também a sigla de Zona Autônoma da Palavra (ESTRELA D'ALVA, 2011)<sup>5</sup>. Este primeiro *slam* manteve a essência e as características da competição em sua origem, tais como o aspecto acessível dessa atividade, da qual todos aqueles que desejem possam participar, e o formato da competição (divisão em *rounds*, limite de tempo para apresentação e regras para cada performance). O que se nota em quase todos os *slams* brasileiros<sup>6</sup> é que

vtdcrfIt52A&t=121s e [https://www.youtube.com/watch?v=C7yGjs9\\_wbk](https://www.youtube.com/watch?v=C7yGjs9_wbk). Acesso em: 10 dez. 2020.

5. Roberta Estrela D'Alva é o nome artístico de Roberta Marques do Nascimento. Por ser a figura à qual se associa primeiramente o *slam* no Brasil, é também conhecida na cena como “a vovó do slam”. Estrela D'Alva está à frente, ainda, do SLAM BR e do Rio Poetry Slam, competição internacional que acontece anualmente durante a Festa Literária das Periferias (FLUP), no Rio de Janeiro.
6. Afirmo que são quase todos, e não uma unanimidade, porque existem centenas de comunidades de *slam* espalhados pelo país, por isso é difícil que haja uma homogeneidade entre todas. Um exemplo é o caso de competições que definem uma temática a ser abordada nos poemas, diferente dos demais, que são de livre escolha dos participantes. Outra exceção são os *slams* com tempo e nota máxima diferentes do que acontece na grande maioria,

ainda hoje as exigências daquela primeira disputa em Chicago – poemas autorais, falados em até três minutos e explorando apenas voz e corpo – são basicamente as mesmas.

Em 2012, organizam-se novos coletivos de *slam* e surge um que é muito importante porque inaugura no país uma ideia que é hoje a lógica desta batalha de poesia: a competição de *slam* feita na rua, a fim de concretizar a ideia de levar a poesia para todos. Trata-se do Slam da Guilhermina, também de São Paulo, que acontece ao lado de uma estação de metrô na Zona Leste da cidade, na última sexta-feira de cada mês. Para seguir com essa tradição no contexto atual de pandemia do novo coronavírus, mesmo com a passagem ao formato virtual, o dia de realização se manteve.

Alguns anos depois, em 2014<sup>7</sup>, surge o SLAM BR, o campeonato nacional de *slam*, reunindo os vencedores do ano dos estados onde já se organizavam essas batalhas. Desde então, o evento ocorre em São Paulo (SP), é aberto a todo o público e, com a ajuda de patrocinadores, leva seu vencedor para representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia, realizado anualmente na França.

Em 2015, cria-se, no Distrito Federal, o primeiro Slam das Minas, outro grupo fundamental para o *slam* de poesia, uma vez que provoca uma notável mudança nessa cena cultural no país. Trata-se de um coletivo exclusivo para organização e participação de mulheres (cis, trans, hetero, lésbicas, não-binárias ou homens trans), idealizado a partir da necessidade de dar mais projeção à participação desse grupo, que assistiu a um *slam* protagonizado por homens nos primeiros anos, talvez pelo fato de muitos terem associado essa competição às batalhas de *rap*, outro evento monopolizado por eles.

A proposta do Slam das Minas se multiplicou e chegou a outros estados brasileiros, que mantiveram o nome (em São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, por exemplo) ou criaram outros como Slam das Cumadi (CE), Slam das Mulé (BA), Slam das Gurias (PR) e Slam Dandaras do Norte (PA). O que se observa hoje

tal como o Slam do 13 (em São Paulo), em que os poetas contam com até três minutos e treze segundos e as notas são de 0 a 13, e não de 0 a 10.

7. Houve outras competições reunindo os coletivos que já existiam, mas não ainda uma a nível nacional já consolidada, como ocorre atualmente. Aliás, não seria adequado falar-se em “nacional” quando os eventos estavam concentrados em uma única região.

é que as mulheres, principalmente as mulheres negras, são as que mais se destacam nos circuitos de *slam* e, desde 2016, elas têm sido as campeãs do SLAM BR: Luz Ribeiro, em 2016; Bell Puã, em 2017; Pieta Poeta, em 2018; e Kimani, em 2019.

A corrente do *poetry slam* no Brasil cresce cada dia mais e já se estima que haja mais de duzentos coletivos em atividade por quase todo o país<sup>8</sup>. Uma característica marcante, desde seu surgimento, é que se trata de um cenário de protagonismo de sujeitos oriundos das diferentes periferias dos estados brasileiros. Esse dado é de suma importância para se refletir sobre a cena, pois, ao pensarmos na velha dicotomia entre centro e periferia, poderíamos afirmar que esta última é que se torna o centro, porque ela é o foco das atenções, é dali que saem os agentes responsáveis por darem vida ao que antes era apenas um projeto. Além disso, essa composição é algo que influencia na escolha das temáticas para os poemas performados, entre as quais as mais recorrentes são as que abordam uma visão crítica sobre formas de discriminação e violência contra os grupos sociais que, em contextos mais elitizados, sempre foram (e ainda são) invisibilizados e silenciados ou, quando representados em narrativas hegemônicas, caracterizados a partir de estigmas já internalizados no imaginário social.

Um dos aspectos que mais chamam a atenção em um *slam*, com relação à sua realização, é que esses sujeitos, ao criarem um espaço de ação, gestão, protagonismo e autorrepresentação, deixam em evidência a potência daquilo que produzem e de seus corpos-sujeitos, isto é, desses corpos que não apenas estão no mundo, como um objeto que não reflete a este respeito nem cria sentidos sobre seu entorno (MERLEAU-PONTY, 1999), mas o contrário disso. Trata-se de coletivos que não só possuem consciência política, histórica e social, como também reivindicam a ressignificação das imagens construídas a respeito de suas vidas e suas histórias. São corpos, portanto, que carregam, por si mesmos, uma série de significados que são reconstruídos constantemente e postos em debate e disputa nessa arena que é o *slam* de poesia.

A seguir, reproduzo um dos poemas que, junto à sua respectiva performance, selecionei como parte do *corpus* da pesquisa e que é

8. Segundo Nascimento (2019), há *slams* em 22 estados brasileiros. Como se trata de um mapeamento feito pela direção do SLAM BR há mais de dois anos, é possível que esse quadro tenha se modificado.

bastante significativo para ilustrar a análise que ofereci até aqui sobre o circuito do *slam*:

(Título do poema não informado)

não aponte minha cor  
 não ria do meu cabelo  
 não me chame de mulata  
 não sou parda  
 bronzeada  
 exótica  
 mestiça  
 morena escura  
 nem morena clara

sou mulher negra  
 irmã guerreira de Dandara

de trança, de black, de dread  
 lisa ou cacheada  
 sou senhora do corpo  
 da minha vida  
 do meu lugar de fala

abre alas

que trago na pele Palmares  
 a beleza de meus ancestrais

trago no peito a voz da memória  
 do canto dos canaviais

trago no corpo a nossa versão da história  
 que nunca foi contada

abre alas

que sou mulher negra  
 e andarei por onde quiser  
 porque sou livre e não serei mais

violentada

silenciada

invisibilizada

Ser mulher negra  
 é ter força  
 é o meu poder  
 não minha sentença

ser mulher, ser negra e ser respeitada

\*\*\*\*\*

apanhei por ser gorda  
 menina preta e pobre  
 cresci ansiando pelo dia  
 em que minha pele aos poucos  
 começaria a clarear

deixei de ir à praia  
 de brincar na rua  
 usei mangas longas  
 pra esconder os braços do sol

o meu cabelo que não tinha gravidade  
 era crespo e se agarrava nas coisas

alisei

não era bonita  
 não era magra  
 não era branca

era gorda menina preta e pobre

ninguém me avisou que apanharia por isso  
 ninguém me avisou que não seria amada por isso  
 morri várias vezes e várias vezes sonhei ser mulata  
 mulher fruta dessas que ao menos é desejada  
 atrair olhar de homem branco que não me xingasse  
 que não me batesse a mão na cara

sai daí, Bombril  
 cabelo pixain  
 saci  
 carne de vaca

era eu  
 tudo isso era eu  
 e tinha gente que dizia  
 eita que essa menina deu sorte



vai sair da senzala  
 nasceu com nariz afilado e nem é tão escurinha assim  
 vai clarear quando crescer  
 é só ter paciência que vai ser parda

parda poderia ser rainha  
 deusa musa de poeta  
 poderia ter voz  
 lugar na mesa da sala  
 parda poderia ser

parda nada mudou

e eu gorda menina parda e pobre  
 continuei apanhando  
 até descobrir que deus  
 é uma mulher preta

e me aceitar  
 (VITROLIRA, 2020, n. p.)

Esse poema<sup>9</sup> de Luna Vitrolira, escritora, poeta, *slammer* e Mestre em Teoria da Literatura (UFPE), traz como protagonista uma mulher que relata as violências simbólicas e físicas que sofreu por ser negra e que tentou transformar sua aparência para escapar dessa realidade, como podemos ver nos versos “cresci ansiando pelo dia / em que minha pele aos poucos / começaria a clarear / deixei de ir à praia / de brincar na rua / usei mangas longas / pra esconder os braços do sol”. Com o tempo, ela toma consciência sobre sua identidade e problematiza aquilo que antes havia admitido como verdade sobre ser uma mulher negra, passando da negação à aceitação, como nos versos finais “até descobrir que deus / é uma mulher preta / e me aceitar”.

A escolha desse texto se deve ao fato de que encontramos nele um dos temas centrais da maior parte dos poemas-slam que encontramos, a saber: a negritude e as formas de manifestação do racismo. A prevalência dessa temática pode ser compreendida pela própria

9. Uma das performances de Luna Vitrolira com esse poema pode ser encontrada no vídeo publicado pelo Instituto Moreira Salles para o “Programa Convida: Slam das Minas RJ | Quarentena poética – etapa 5” (no intervalo entre 11:24 e 14:17). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LeFaR88squi&t=870s>. Acesso em: 09 dez. 2020.

composição de um *poetry slam*, seja pelos sujeitos que estão à frente dos coletivos que promovem as batalhas de poesia, seja pelos participantes (poetas e ouvintes), em sua maioria jovens negros oriundos de periferias. Silenciados em outros espaços, eles encontram ali a oportunidade para a produção e exposição – pela fala, pelo grito ou pelo canto – de textos que retratam aquilo que lhes é caro.

Por meio da poesia oral, ou da oralização de seus escritos, naquele instante que não poderá passar de três minutos, os *slammers* falam com seus corpos e interagem com a plateia, gerando performances potentes que nos convidam a reações imediatas e que, após assisti-las, já não seremos os mesmos.

### Considerações finais

Neste trabalho, propus uma descrição e análise do *poetry slam* no Brasil, um campeonato de poesia em que percebemos a presença de uma voz-protagonista perante os demais componentes performáticos (MINARELLI, 2008), visto que não se podem usar objetos cênicos, figurino ou qualquer auxílio de sonoplastia na composição das apresentações.

A voz e o corpo são os responsáveis por conferir forma e vida ao poema, sendo capazes de transformar o poeta em *performer* e em *slammer* em um cenário de (re)valorização da palavra falada, algo reivindicado por Enzo Minarelli desde seu *Manifesto della Polipoesia* ([1987] 1996). A oralidade, outrora relegada a segundo plano (MINARELLI, 2008) por leitores mais fanáticos pela compreensão da mensagem poética dos textos escritos, agora recebe mais destaque.

Além de observar os aspectos relativos ao formato e ao funcionamento de um *slam*, cabe enfatizar o impacto (em maior ou menor intensidade) das performances sobre o público, do qual, aliás, sairão os jurados da competição. Um mesmo poema pode provocar diferentes sensações nesses interlocutores, uma vez que ganhará diversas conotações segundo a entonação em determinadas partes desse texto; o volume da voz do poeta; o ritmo da declamação; ou pela forma de pronunciar uma palavra (com um sussurro, por exemplo).

Essa diversidade de sentimentos poderia ser produzida ainda que fosse o mesmo poeta declamando duas ou mais vezes seu próprio poema, já que o espaço específico em que acontece cada *slam* também

influencia em suas performances. Caso fosse apresentado por outros *slammers*, as mudanças seriam ainda maiores, pois cada um tem uma voz e um corpo particulares, entrando em cena “o toque da personalidade do poeta” (MINARELLI, 2008, n. p.).

Pelas características que assinei ao longo deste texto, em especial nas partes dedicadas a uma breve história do *slam* e, posteriormente, ao caso brasileiro, pode-se afirmar que esse movimento artístico-literário ajuda a criar ágoras contemporâneas ao ser executado em espaços públicos e por ser aberto e gratuito, sem discriminar aqueles que queiram participar ou dar prioridade a alguém em detrimento dos demais. Talvez esse seja um de seus traços mais importantes e o responsável por atrair tantos espectadores.

As batalhas poéticas do *slam* são ocasiões em que é possível compartilhar ideias, intercambiar criações artísticas, ouvir e ser ouvido. Propõe-se a funcionar como uma roda de leitura, mas com microfone aberto, que virou uma marca do *slam* no Brasil (apesar de nem todos utilizarem essa ferramenta).

Ao reproduzir o poema de Luna Vitrolira, já na parte final do trabalho, realizei apenas um recorte a partir das temáticas que são mais frequentes na cena, tais como o combate ao machismo, à lgbtfofia, ao racismo, ao fascismo e ao genocídio das populações periféricas, entre outras formas de discriminação e violência. Pelo tom crítico das poesias do *slam*, nota-se que o movimento opera como uma forma de construção de contranarrativas, servindo como estratégia de existência e resistência de grupos historicamente marginalizados.

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ESTRELA D’ALVA, R. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n° 9, p. 119-126, 2011.
- FINNEGAN, R. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, S. (org.). *A tradição oral*. Tradução de Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2ª ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016. p. 61-98.
- FINNEGAN, R. The how of literature. *Oral tradition*, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005.

- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MINARELLI, E. *Il Manifesto della polipoesia*. 3ViTre Archivio di Polipoesia. Itália, 1996. Disponível em: <http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- MINARELLI, E. *La voce della poesia - vocoralità del novecento*. 3ViTre. Itália, 2008. Disponível em: <http://www.3vitre.it/vocedellapoesia.htm>. Acesso em 23 fev. 2020.
- NASCIMENTO, R. M. do. *A performance poética do ator-MC*. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NASCIMENTO, R. M. do. Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México. *Nexi*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, v. 5, p. 51-61, 2019.
- NEVES, C. A. de B. Slams – letramentos literários de reexistência ao/ no mundo contemporâneo. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.
- PHELAN, P. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011. p. 91-121.
- SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. *Take the mic: the art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.
- SLAM – Voz de Levante. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. [S. l.]: Globo Filmes, 2017. Documentário. (81 min.)
- VITROLIRA, L. Não aponte minha cor. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/slam-das-minas-rj/luna-vitrolira/>. Acesso em: 09 dez. 2020.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**Quando a experiência falta: transcendência à linguagem, a hermenêutica do sujeito e simulacro. Ou seria fotocópia? Breve ensaio sobre *Clínica de artista I*, de Roberto Corrêa dos Santos**

Rodrigo Ségges Ferreira Barros<sup>1</sup>

**Considerações iniciais**

Assim como Silviano Santiago, no ensaio “Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte” (2008), interrogo-me sobre como seria o espaço deixado pela ausência da experiência tão comum às artes e letras contemporâneas. Tal fundamento permeia quase todo o livro *Clínica de artista I*, publicado em 2011, por Roberto Corrêa dos Santos, poeta, performer, ensaísta e professor do Departamento de Artes da Uerj. No referido trabalho, logo no começo do trabalho, podemos encontrar parte do poema “simpósio nº 1”, como reproduzi mais abaixo:

**arrebentar** – a flecha no trânsito em segundos tornado parnaso.  
 (qual o valor de um corpo  
 temporariamente escrito no esquecimento  
 na dádiva na extasiante alegria).  
 (o rapaz não sabe) ri.  
 terníssimo. sem responder. (SANTOS, 2011, p. 29)

Não é difícil, portanto, esquecermos as palavras de Walter Benjamin, no ilustre artigo “Experiência e pobreza” (2012). Sendo assim, a partir desse conceito, levanto algumas panorâmicas dos conceitos com que ensaio uma breve leitura para obra *Clínica de artista I*. Além das questões acerca do esquecimento e da pobreza da experiência, surgem-me outras questões que, a meu ver, estão atreladas, direta ou indiretamente, à pobreza da experiência, ao fim da transmissibilidade. Tais questões, por sua vez, esbarram na ruptura com os

1. Licenciado em Letras monolíngue e bacharel em Produção Textual com ênfase em Letras Clássicas pela Puc-Rio. Especialista em Estudos Literários pela Uerj-FPP, mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Uerj, sob a orientação da professora doutora Ana Cristina de Rezende Chitarra. Bolsista pela Faperj.

modos tradicionais do entendimento do signo e, conseqüentemente, da interpretação.

### **A brutalidade do esquecimento. Estar pobre em experiências**

“(Brutalizara-se a experiência)” (SANTOS, 2011, p. 23). Assim mesmo, entre parênteses, como uma ameaça, uma suspensão, somos, nas palavras do eu lírico produzido por Roberto Corrêa dos Santos, impedidos à brutalidade sofrida pela experiência. Nesta parte do poema, aparecem outros vocábulos capazes de delinear as linhas teóricas da produção artística comum à escrita em *Clínica de artista I*. Mais do que isso, fica sugerida, em “nomes sobrepostos”, “encontros alheios aos entendimentos” e “o fulgor do não ter sido” (SANTOS, 2011, p. 23), a vertente teórica a que é relegada a experiência na produção literária brasileira contemporânea.

Tentando traçar uma linearidade desse conceito, apelo, neste momento, aos ensinamentos de Walter Benjamin. É preciso, antes de realizar conexões discursivas, entender o fundamento atrelado à ideia de “experiência”, palavra essa recorrente a muitos fragmentos na produção poética de *Clínica de artista I*, clínica essa que não deixa explicitamente um legado, uma prescrição!

No belíssimo ensaio de 1933, cujo título é “Experiência e pobreza”, Benjamin faz menção a uma parábola presente, supostamente, em alguns livros alemães. O filósofo alemão recorre a essa imagem discursiva, afirmando que um velho, em seu leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro escondido nas terras dos vinhedos da família. Era preciso, portanto, que essa benesse fosse desenterrada. Apesar do empenho dos filhos em cavar o terreno, não se descobriu qualquer vestígio de tesouro. No entanto, no outono seguinte à escavação, as vinhas dessa família prosperam mais do que qualquer outra na região. Como conclui Benjamin, os filhos foram capazes de compreender que o pai lhes havia transmitido certa experiência: “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho duro” (2012, p. 123). Comum a qualquer sociedade, a narrativa cumpre a função de transmissão, de forma benevolente ou ameaçadora, da experiência, da lição a ser seguida pelas gerações descendentes. A fábula a que recorre nosso pensador simboliza os elos intertextuais com um conto de Kafka, de que Benjamin gostava especialmente. O conto

em questão chama-se “A muralha da China” (BENJAMIN, s.d. *apud* GAGNEBIN, 2012, p. 18-9). Acredito que fica evidente o motivo por que recorro ao ensaio “Experiência e pobreza”. Pode ser por um devaneio meu, estabelecimento, então, a aproximação entre Kafka e muitos dos poemas de Roberto Corrêa dos Santos, na referida obra em discussão. Segundo Walter Benjamin, Kafka seria o maior narrador moderno, pois representa uma doença da tradição – a força de ruptura, segundo as definições de Compagnon (2010), em *Os cinco paradoxos da modernidade*. A sabedoria, bem diferente do que é defendida, principalmente pela teoria moderna, muitas vezes, como o lado épico da verdade. Por isso, ela, a verdade, desde a Antiguidade, é designada como um patrimônio da tradição. Enquanto Proust, de acordo com as ideias de Jeanne Maria Gagnebin, em “Walter Benjamin ou a história aberta”, prefácio à oitava edição de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, “personifica a força salvadora da memória, Kafka faz-nos entrar no domínio do esquecimento” (2012, p. 16). Em tocante reflexão, continua, nesse mesmo prefácio, Gagnebin, “Kafka instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência do sentido” (2012, p. 16). Esses dois núcleos de sintagma subordinado mereciam, neste trabalho, o destaque de sintagma essencial pela potência significativa às ideias com que argumento. Espero eu que o destaque em negrito seja suficiente para a percepção de atitude comum ao artista contemporâneo. Isso porque sua tarefa parece ser não mais a de lembrar acontecimentos, mas sim de retirá-los às contingências do tempo. Essa retirada, na arte literária, desloca-se do fetiche da memória comum às sinédoques e passa, com mais substância, às metáforas. Com isso, no desvario dos sentidos, não há mais por que para uma análise literária cujos métodos se assemelhassem ao discurso teológico que remete à verdade primeira e essencial. É preciso salientar, no entanto, que a metáfora parte da verdade inicial, ou melhor, do sentido “literal”, do papel da referência na relação entre a cadeia significante e o significado a formulação do signo linguístico. Porém, a metáfora, de transmissão em transmissão, num amontoado de comentários, notas e glosas – haveria aproximação entre essa ideia e um dos versos de Roberto Corrêa que abre a discussão deste subcapítulo? –, acaba abandonando essa verdade inicial! A experiência ganha, nesse sentido, o estatuto de flash! Com o desaparecimento do sentido primordial, não existe mais uma totalidade de sentidos! Há somente

fragmentos esparsos que “falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra” (GAGNEBIN, 2012, p. 18). Mesmo assim, essa é a lição a que recorrem os artistas contemporâneos. Mais do que um lamento, esse término deixa à arte a esperança de novas significações. Essas novas significações não ficam restritas apenas ao artista, mas também ao profissional da Letras, que precisa trabalhar com a análise e interpretação de textos. Retomando a aproximação entre a fábula presente na abertura de “Experiência e pobreza” e o conto de Kafka, fica como irreversível o deslocamento que nos distancia dessa imagem de verdade e de palavra. Numa espécie de vertigem, o narrador kafkiano relata que um imperador envia, do seu leito de morte, uma mensagem a um mensageiro. Para assegurar a compreensão da mensagem, que é contada ao ouvido do mensageiro, o imperador determina que esse súdito repita cada uma das palavras transmitidas a seu próprio ouvido. Com a certeza da exata compreensão, após a morte do imperador, em vão, parte o mensageiro na tentativa de sair do palácio imperial. Nesse momento do meu relato, é importante que invoquemos, mesmo a partir de uma tradução, as palavras do narrador de Kafka: “Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu (leitor) a imaginas, enquanto a noite cai” (KAFKA *apud* GAGNEBIN, 2012, p. 19). De novo, mesmo sem querer, aparece, neste momento do trabalho, a discussão teórica de quem são partidários Foucault, Deleuze e Barthes, grandes mestres de Roberto Corrêa dos Santos: a morte do autor. Não pretendo, nesta produção textual, debruçar-me, diretamente, sobre a questão do autor, mas não há como falar de obra de arte, de conceitos benjaminianos, de performance e simulacro sem esbarrar um pouco na noção de autoria e originalidade. Não obstante, isso, por ora, fica adiado para as próximas linhas. Como quero delinear, essa imagem narrada em Kafka e na parábola do ensaio de Benjamin com o qual estou trabalhando reforça a ideia de fim da transmissibilidade, já delineada anteriormente. Essa imagem alia-se a tal ideia, no momento em que o enunciador de “Experiência e pobreza” realiza a seguinte pergunta: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (BENJAMIN, 2012, p. 123). Dando prosseguimento à sua exposição, esse enunciador afirma que a experiência é renunciada, desmentida, pela sensibilidade. Para comprovar sua tese, faz-se menção ao fato de os ex-combatentes da Primeira Grande



Guerra retornarem dos campos de batalha em silêncio. Paralelo a isso, o monstruoso desenvolvimento tecnológico comum ao período contemporâneo no ensaio em discussão, segundo as palavras de Benjamin, faz recair sobre os homens a miséria. Nesse momento, lidamos com duas imagens de ausência, de vazio. Contudo, nas definições do filósofo alemão, a subtração da experiência – ato comum à pobreza, em certa medida – não é entendida como marca negativa. Pelo contrário, a proliferação de estilos de vida e de visões de mundo comuns ao século XIX podem, nesse momento em que não há mais algo que conduza tudo a um patrimônio cultural, fazer surgir a barbárie do NOVO. “Pois o que resulta” – afirma Benjamin – “para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para esquerda” (2012, p. 125). É preciso salientar que o contemporâneo está relegado ao vazio do que na pós-modernidade o moderno fez ruir. Ao contrário de uma posição estético-filosófica pertinente ao artista moderno, o contemporâneo não faz ruir coisa alguma. Ele se instala no que está em ausência!

Além dessa imagem e da citação de alguns artistas capazes de produzir a partir do vazio da experiência, da pobreza, nesse ponto do texto “Experiência e pobreza”, há uma interseção com um intrigante ensaio de Agamben, ensaio esse bastante pertinente para a compreensão da arte contemporânea: “O que é o contemporâneo?”. Assim como Agamben (2012) nesse texto, Benjamin fala de o uso da técnica comum à sua época como ferramenta para melhor entender o que houve. O passado é (re)conhecido por meio de uma nova produção: “nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas” (BENJAMIN, 2012, p. 126). Nesse ponto, poderíamos, na análise dos versos de Roberto, como pretendo no ensaio final desta monografia fazer aparecer, conectar essa ideia com a diferença empreendida por Costa Lima (1980) entre mimese de representação e a mimese de produção. Parece-me que essa última já se figura em produções artísticas modernas, mas é levada às últimas consequências na produção literária contemporânea – ao menos, na minha humilde análise, na escrita de *Clínica de artista I*. Além do aparato técnico comum à vida cotidiana, em contraste com a dimensão orgânica – repare a recusa ao referente ao movimento realista bastante presente na prosa moderna –, a língua constitui-se de uma maneira nova. O escritor pobre

em experiências tem como decisiva, nesse uso da linguagem, a dimensão arbitrária e construtiva. Seria forçar uma barra associar essa definição benjaminiana com as determinações pós-estruturalistas comuns a Barthes, Derrida, Foucault e Deleuze? Todavia, Benjamin resalta nesse uso da língua um caráter comum ao princípio da verossimilhança interna: “Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (2012, p. 126). Essa ideia é mais bem explorada no riquíssimo ensaio – a viga mestra do livro em que se aloca “Experiência e pobreza” – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin, junto a seus pares, defende o papel social da arte ao desautomatizar a recepção tradicional, que espera reconhecer as estruturas sociais comuns à realidade extralinguística na obra com a qual se mantém contato. Reforça-se, com isso, a capacidade mimética da linguagem, pois ela funciona como interferência, zona de “rangência”. Isso só é possível devido ao fato de a linguagem guardar em si o jogo de semelhanças comum à nossa capacidade humana de lidar com a realidade. Todavia, esse jogo é por meio do “não sensível”. Por mais que eu diga um milhão de vezes a palavra “água”, não serei capaz de saciar a minha sede. A palavra é o não sensível pelo fato de ela ser o que não está mais presente na enunciação. Por ora, ficam esses conceitos como um aperitivo do que ainda será mais esmiuçado. Por fim, é importante salientar, ainda, as concepções de Benjamin quanto ao vidro ser uma produção técnica capaz de professar uma nova pobreza. Segundo esse pensador, não é por acaso que o vidro é um material tão duro e liso, no qual nada se fixa. Ele é o inimigo do mistério e da propriedade. Discute-se o ambiente em que o artista contemporâneo precisa habitar: um espaço em que não se fincam rastros, hábitos. Tudo é pela primeira vez. Sempre o espetáculo da inauguração. É muito provável por isso essa vontade de “devorar” tudo, a “cultura”, o “ser humano”, a ponto de uma saciedade e exaustão fora de série. Essa metáfora comum ao vidro será de extrema valia para compreendermos o que chamo de “experiência do simulacro”. Já a imagem comum ao devorar permite melhor entender a posição de Roberto Corrêa dos Santos ao declarar, certa vez, numa palestra, que sua escrita é o carço do que foi deglutido por ele.

## O vazio deixa rastros. A literatura escolhe signos para si própria

Neste momento deste trabalho, volto à discussão do indizível comum à linguagem e à busca de tentar entender mais do que fica à escrita contemporânea com o fim da experiência. Deste modo, arrisco-me mais uma vez ao ensaiar linhas interpretativas capazes de fazer melhor articular essas questões. Está claro a mim a total possibilidade de resposta, mas o caminho vale, como já afirmou Guimarães Rosa, pela travessia! Deixo-me, então, atravessar. Deleuze produz uma atrante imagem para configurar esse risco: “Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis” (2011, p. 34). Com essa afirmação, parto para a dificuldade de descida ao entendimento do que lampeja na superfície. Tudo sob está a ponto de arrebentar! O mundo das profundezas ainda atroa sob a superfície e ameaça arrebentá-la: mesmo estendidos, desdobrados, os monstros nos importunam. Não tem mais como adiar... (DELEUZE, 2011, p. 34).

Com o fim da experiência e com as novas possibilidades teóricas e críticas, o desdobramento da crise e do revigoramento do saber a partir das ideias de Nietzsche e de Freud impõe-se como lugar de relevância para as ciências humanas como um todo. São figuras de destaque na segunda metade do século XX os escritores Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault. Esses desconstrutivistas franceses, ao retomarem aqueles dois pensadores alemães da passagem do século XX, em nosso tempo, formulam práticas críticas novas. Foucault, por exemplo, ganhará especial atenção neste momento, porque, a partir de um de seus projetos principais – a *genealogia* – explicita a singular perspectiva de exame das relações produzidas não pelo *poder*, que antes era compreendido como centro regulador de fora, mas pelos *poderes*. Esses, por sua vez, dão destaque à presença do corpo e ao governo de si – a noção de sujeito. Nesse caso, portanto, os *poderes* são “manifestos por diversas máscaras e cenas e atuantes na vida cotidiana sob formas discretas, miúdas, quase imperceptíveis” (SANTOS, 1999, p. 156). Como se sabe, a criação e o reconhecimento dessas noções, aos poucos, servem muito para corroer a certeza binária e centrada na metafísica ocidental. Nesse momento, precisaremos entender melhor o que vem a ser escrever numa língua humana.

Para tanto, a discussão sobre hermenêutica do sujeito, contemporaneidade e estética é trazida à baila a partir do ensaio de Silviano. Nele, também tendo recorrido às ideias de Foucault, nosso ilustre escritor brasileiro lança a pergunta de como o governo de si por si mesmo é capaz de articular as relações do sujeito com o outro e com a comunidade. Seria bastante viável responder, numa tentativa de auxílio ao pensamento de Silviano, a essa questão lançando mão do conceito de experiência. Mas, como já expus mais acima, estamos no vazio, no espaço vítreo do fim dos rastros. Seria difícil pensar até mesmo em comunidade num momento como esse.

Por isso, então, Silviano, na tentativa de entender a formação do sujeito na pós-modernidade pelas “técnicas da vida” – ao citar um conceito de Foucault, o sujeito não é mais fruto do recalque determinado pelo interdito e pela lei – recorre, em seu ensaio, a uma anedota, que serve para realçar como “o sujeito constitui para si próprio um verdadeiro de estilo de vida” (SANTIAGO, 2008, p. 204). Isso seria, nas palavras de Nietzsche, como afirma o próprio Silviano em seu texto, “o modo como novas possibilidades de vida são inventadas” (SANTIAGO, 2008, p. 204).

Nas palavras de Silviano Santiago, as “técnicas da vida”, conceito de Foucault, seria uma dobra na constituição do sujeito, pois seria a ressemantização do sujeito pelo próprio sujeito. Nesse momento, para fins pertinentes a este trabalho, é preciso notar que o conceito de experiência fica relegado ao desaparecimento, pois não há mais lição a ser ensinada. Ademais, o espelhamento linguístico da frase faz supor o papel da escrita contemporânea: o jogo de imagens – o simulacro.

No livro *As quatro estações* (apud SANTIAGO, 2008, p. 205), Luiz Carlos Maciel relata um episódio ocorrido em 1972, na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, na frente do píer. Numa atitude unissex, ele resolve ir à praia, vestindo uma calcinha Zazá, buscando, segundo suas próprias palavras, deixar clara sua “adesão à revolução do comportamento de que tanto se fala”. O narrador do referido relato afirma que, na primeira vez em que vestiu o adereço do vestuário feminino, ficara excitado. Isso porque, ao vestir a calcinha de mulher, sentiu como se fosse a carne feminina, não um pedaço de pano, que lhe roçava o sexo. Na anedota trazida por Silviano a partir do livro de Maciel, o píer é entendido como um “território livre dentro do Brasil ditatorial. A falta de liberdade política é substituída por outras

liberdades – a sexual, a de tomar drogas, a de pensar a loucura que quiser...” (MACIEL *apud* SANTIAGO, 2008, p. 205).

Livre da marca que define socialmente o corpo – no caso do relato, o calção de praia – como masculino, o sujeito traça uma linha de fuga para a aniquilação sofrida. O calção não destaca o sujeito, pois é uma imposição. Com isso, entendemos que o elemento que funciona como signo do masculino é uma aniquilação. Porém, numa dobra de si sobre si mesmo, o sujeito, no relato em questão, consegue inventar para si um estilo de vida experimental. E essa postura experimental vai além do próprio indivíduo. O corpo seria o rebentar significativo do que se processa sob a superfície. Desta forma, é transformador da realidade nacional. Ao citar Sócrates, Santiago corrobora essa minha afirmativa. Sócrates, como aparece no ensaio de Silviano, em *Apologia*, afirma que o filósofo “ao ensinar aos cidadãos a cuidarem-se de si mesmos (mais do que dos seus bens), ensina-lhes também a ocuparem-se da própria cidade (mais do que de seus negócios materiais)” (SÓCRATES *apud* SANTIAGO, 2008, p. 205). Nesse sentido, a imanência do corpo fica como imperativo contra a transcendência e a metafísica ocidentais. Vestido com uma calcinha, o corpo masculino transita a própria e nova intimidade pela praia, desmascarando convenções. Esse é o papel da desconstrução. Fica-nos um corpo masculino que transita publicamente sob o papel de significados que não lhe foram impostos. Com isso, esse corpo habita a instabilidade do devir. Esse conceito será muito trabalhado na obra de Roberto Corrêa dos Santos. O corpo de autoria, à medida que se desterritorializa na função de autor, incorpora, tal como o homem que veste a calcinha, a sociabilidade alheia à intimidade do que não está presente. Em outras palavras, “ao incorporar a intimidade do feminino à sociabilidade do masculino, incorpora também a sociabilidade do masculino à intimidade do feminino” (SANTIAGO, 2008, p. 206). Isso porque não se trata de um subterfúgio para se redesenhar o homem como feminino. Pelo contrário. A ambiguidade da *performance* potencializa esse sair de si para transitar os diversos gêneros. Todavia, essa saída de si recai no que lhe é humano, demasiadamente, humano. Esse procedimento é comum à linguagem, ao uso da palavra. A calcinha, assim como a palavra poética, não entorpece os sentidos, mas sim os redireciona para os canais da constituição do que está no eixo da própria linguagem: o sujeito! Em virtude disso, o desmascaramento do poder, no caso da anedota, do totalitarismo militar, não se

pode dar pelas armas de outra imposição, outro totalitarismo. É nesse sentido que podemos entender a *performance* do corpo não como uma tentativa de apreensão da experiência a ser tomada como lição. A “clínica” é na verdade uma lição do vazio. A *performance* do corpo, como papel da escrita contemporânea comum a Roberto Corrêa dos Santos, só é viável no simulacro, na projeção de imagens, na fotocópia do seu corpo, que figura imponente na capa do livro em análise.

Mesmo que pareça uma digressão, não há como abordar a questão do sujeito sem pensar na escrita de Gonçalo M. Tavares. Como acometidos por uma doença, também suscetíveis à poesia, assim como Artaud<sup>2</sup>, os versos “e é crime tornar ainda abstrata/ a Vagina, por exemplo, o PÊNIS” (TAVARES, 2001, p. 14) daquele escritor português contemporâneo fazem com que discutamos o sentido para “crime” dentro de uma percepção do corpo como constituição do pensamento. Para tanto – ainda que de forma supersônica –, precisamos considerar o que vem a ser “alienação dos sentidos”, comum à obra *A condição humana*, de Hannah Arendt (2013); e “rebelião do corpo”, conceito de Octavio Paz (2013), no capítulo “O ocaso da vanguarda”, no livro *Os filhos do barro*.

No verso transcrito acima, o eu lírico, mesmo se arriscando à abstração do corpo na arte literária, pois evoca as partes por meio da linguagem, proclama uma materialidade fundamental ao corpo. Nesse sentido, não cabe mais entender o pensamento como um processo soberanamente acima da matéria, o que seria, nas palavras dessa voz enunciativa no poema de *Livro da dança*, um crime. Deste modo, de acordo com o ensaio de Pedro Eiras (2006, p. 23), essa criminalidade seria o ato de tornar o corpo abstrato, verticalmente mais afastado da existência particular e idiossincrática comum a cada um de nós como indivíduos.

Esse tipo de abstração está atrelado ao poderio cientificista, cuja expressão de força demarca, segundo Hannah Arendt, a “era moderna”. Essa filósofa, ao observar o lançamento de um satélite artificial para orbitar em torno da Terra, elabora sua reflexão acerca de como

2. Referência ao capítulo “Como criar um Corpo sem Órgãos?”, presente na obra *Mil platôs*, volume 3. Nesse capítulo, Deleuze e Gattari citam uma passagem de uma declaração de Artaud na qual ele declara sua maior doença: a afetação do corpo a um estado de poesia. Em nossas palavras, a uma sensibilidade física e não alienada.

esse objeto é capaz de coadunar o desespero e o triunfo da humanidade. Para Arendt, a era moderna tem seu caráter definido a partir do advento do telescópio, criação de Galileu. Com isso, Descartes, ao uso do instrumento, coloca os sentidos sob suspeita. Logo, toda a variedade, toda a multiplicidade, “por mais desordenada, incoerente e confusa que seja” (ARENDR, 2013, p. 333) precisa ser reduzida a um padrão matemático de cunho universal, padrão esse na ordem da abstração simbólica comum à mente humana. Para o pai da filosofia moderna, a única certeza inerente ao homem seria comum ao ato cognitivo da consciência humana ao voltar-se sobre seu próprio conteúdo. Não se pode conhecer a verdade, mas o homem pode conhecer o que ele próprio faz. Então, a razão cartesiana abdicava quaisquer dados empíricos, fazendo com que fossem submersos “todos os objetos mundanos no fluxo da consciência e de seus processos” (ARENDR, 2013, p. 352). A mente só pode conhecer o que ela mesma produziu. Dessa forma, o mais alto ideal tem de ser o conhecimento matemático. Arendt afirma que “a mente se fecha contra toda realidade e ‘sente’ somente a si própria” (2013, p. 54). Com isso, ficamos, até hoje, fadados ao “desaparecimento do mundo tal como dado aos sentidos” (ARENDR, 2013, p. 360).

Ao trabalhar com o conceito de História como multiplicidade, Octavio Paz critica a linearidade temporal, retirando, com isso, a importância de um futuro como evolutivamente melhor e de um presente eterno comum ao discurso cristão. Sendo assim, o “futuro não é mais depositário da perfeição, e sim do horror” (PAZ, 2013, p. 155). Logo, contra a concepção marxista de que a história seria um processo linear progressivo, a rebelião do corpo, um ato instintivo sem programa a ser cumprido, se impõe contra a excessiva racionalização da vida social e individual. Há, então, “desmoronamento da ética protestante e capitalista com sua moral da poupança e do trabalho” (PAZ, 2013, p. 159). O homem, em nome do futuro, foi obrigado a censurar o corpo com a mutilação dos seus poderes poéticos. Só o corpo em sua percepção orgânica e mortal faz com que esse ideal de futuro seja criticado. Viver no agora é enfrentar a morte. Somos mortais, não há como escapar a isso.

Sendo assim, vida e morte são integradas numa mesma esfera. Num movimento de legitimação e de autorização dos sentidos, o corpo pode ser, de novo, um manancial de sensações e de imagens. Então, pela rebelião do particular, do individual, o método cartesiano de

abstração das particularidades é renegado. Em vez de recorrências e semelhanças, a literatura é o caminho possível a nos ensinar que as surpresas e as exceções podem ser alinhadas pela perspectiva analógica da linguagem, sempre num processo de permutação e apropriação. Não se pode sacrificar “a vida presente, os homens presentes”, como enunciaria Drummond no poema “Mãos dadas”. Até, porque, como responde Mylia, personagem criada por Gonçalo M. Tavares, no romance *Jerusalém*, a extrema racionalização científica comum ao método cartesiano não é capaz de enxergar as vicissitudes da vida: “Em que página dos seus livros estava eu?” (TAVARES, 2004, p. 49).

Retomando o ensaio “Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte”, Santiago realiza uma volta ao interesse de Foucault em entender de que maneira o sujeito foi estabelecido como objeto de conhecimento possível, desejável e indispensável pelos contextos institucionais.

Nesse momento, as “técnicas de si” no levante de busca dos indivíduos para fixar sua identidade parecem não servir como um estabelecimento de uma interpretação unívoca. O “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates é o fio condutor não para que seja reposicionada a experiência. Bem ao contrário disso, para o escritor de *Microfísica do poder*, a história não serve para estabelecer a nossa identidade, mas para dissipá-la em favor do outro que somos. Nesse sentido, o fim da experiência e a determinação da linguagem como um vidro, na alegoria criada por Benjamin, como discuti anteriormente, reforçam a frase de Foucault, que determina que a hermenêutica e a semiologia são duas ferozes inimigas. Além disso, reforçam-se, em certa medida, as definições que Agamben (2012) realiza ao tratar do *experimentum linguae*.

A hermenêutica, em suas modalidades tradicionais de efetuar-se, antes do abalo provocado por Nietzsche, pressupunha as atividades interpretativas como inalienavelmente articuladas ao símbolo, que sempre foi o instrumento discursivo da hermenêutica tradicional. Mais do que isso, o símbolo era a ela o seu objeto, pois era carregado e cheio. O símbolo, como explica o próprio Roberto Corrêa dos Santos, no capítulo “Signos e superfícies”, presente em *Modos de saber, modos de adoecer*, “era um tópico privilegiado da metafísica do guardado” (1999, p. 157). Portanto, acreditava-se que o símbolo precisava ser descoberto, revelado. Logo, o movimento de interpretação era a busca por uma verdade ocultada. Em virtude disso, o corpo, assim como a palavra, era o abrigo da verdade primeira. Importava mais



a saída do que a materialidade. Para Nietzsche interpretar significa a habilidade longamente construída de assenheorar-se do sentido. Vale, portanto, nessa reconfiguração da hermenêutica, não uma ida a uma meta, a um centro. Desfaz-se, com isso, a oposição entre externo e interno, profundidade e superfície, corpo e espírito. Interpretar vale mais como efeito, como movimento contínuo. Nesse sentido, podemos entender melhor o que Silviano Santiago define como pensar. Para ele, pensar é experimentar algo que escapa à história. Seria a materialidade na abstração. Por isso, “interpretar é um ato de perspectiva e ao mesmo tempo uma disposição de impor direções” (SANTOS, 1999, p. 159). A intelectual Susan Sontag (2004), no maravilhoso ensaio “Contra a interpretação”, afirma ainda mais. Ela define que nossa cultura experiencia o excesso, a sobreprodução. Devido a isso, há “uma gradual perda de agudeza da nossa experiência sensorial” (2004, p. 32). Isso faz supor uma emergência do corpo: seja do corpo de escrita, seja o corpo como parâmetro de significação, seja meu corpo como ensaísta!

Toda essa discussão teórica desencadeia um novo papel para a subjetivação do indivíduo no processo de interpretação. Como abalo do valor transcendental comum à tradição, a leitura e escritura funcionam como espelhamento de um processo de reconhecer na superfície o sinal da força da forma. Esse é o plástico da imagem, essa é a operação em simulacro com que Roberto Corrêa dos Santos vai proceder em sua clínica! A potência do texto contemporâneo, assim como o papel do profissional da Letras, não é o latente na forma de um centro. Pelo contrário. “Uma das tarefas mais urgentes do pensamento contemporâneo é certamente a redefinição do conceito de transcendental em função de suas relações com a linguagem” (AGAMBEN, 2012, p. 11). Nesse sentido, é o processo de virtualidade comum à linguagem ao se perpetuar na forma de uma *langue* – sistema internalizado – em oposição ao discurso – a expressão individual de uso. A potência e o ato da linguagem se caracterizam nessa dupla volta que a língua e discurso permitem como um vazio. Esse seria o ponto de interseção entre pensamento e estética: ora ensaio, ora poesia! Seria essa a linha de poder comum a todo e qualquer falante? Há vezes em que a palavra reverbera demais o pensar na experimentação do que escapa à ordenação lógica da superfície. Estaríamos, nesse caso, diante do feito filosófico, expressão máxima do pensamento. Mas a afonia é retida na poetização da forma que se estabelece

pela virtualidade, pelo jogo de imagens na cadeia dos significantes. Nesse caso, o pensamento cede vez à poesia. Haveria o meio termo entre esses dois processos: o ensaio-experimental-poético comum ao contemporâneo, mais comum ainda a Roberto Corrêa dos Santos, pois, tanto no fazer poético, quanto no fazer ensaísta – para considerar seu papel como pensador –, há uma operação de recorte da superfície dos significantes. Seria o que Deleuze determina como *rizomas* de sentidos. Com a exclusão da representação e do referente, o texto em si situa-se como fotocópia, como simulacro: valores nômades! A superfície textual se carrega e se configura meramente como espaço flutuante da dispersão em que a leitura de intensidades e das forças presentes na gramaticalização exposta no texto.

Nesse sentido, para fechar as discussões acerca do papel da linguagem no processo de subjetivação, principalmente em *Clínica de artista I*, o uso do simulacro, da projeção de imagens, do fugidio da projeção sobre uma superfície lisa e dura, tal como vidro, faz com que a arte na contemporaneidade perca essa intenção comum aos artistas modernos em que a *performance* era de suma importância para a absorção de uma verdade dada por um ensinamento. Muito ao contrário disso, com a imagem, com o simulacro, a verdade é uma apropriação. Nietzsche já havia declarado, “não há fatos só interpretação.” Por isso, Foucault se apropria do “conhecer-te a ti mesmo”, pois ele carrega em si a apropriação pelo desvio do discurso do outro. Nesse sentido, a experiência, com a determinação da linguagem, com as discussões da hermenêutica nietzschiana, cede lugar à memória, pois ela, antes de ser reminiscência, é apropriação. “O presente, antes de ser volta ao passado, é mirada para o futuro; vida, antes de ser balanço, é processo de transformação” (SANTIAGO, 2008, p. 209). A verdade deixa de ser algo imanente. Ela se figura como *flash* na medida em que a imagem e o simulacro são trazidos à realidade humana. Essa, talvez, seria a intenção da experiência pelo simulacro com que opera Roberto Corrêa dos Santos. Tal aparecimento cria desenhos na memória, espécie de colcha de retalhos multivocal, multidiscursiva. Não há limites entre mim e o outro. Por isso, ela não opera não mais como imposição, tampouco como superego. Experimentar a margem, o vazio deixado pela tradição moderna é uma forma de subjetivação com que tem de lidar o contemporâneo. Não existe um por detrás da prática de subjetivação a vontade se impor um comportamento específico. É essa a diferença crucial entre o artista

contemporâneo e o *pop*, que deseja “impor a todos, pelo espetáculo circense, o seu modelo singular como modelo a ser imitado, a ser copiado pelos fãs” (SANTIAGO, 2008, p. 210). Seria, em outras palavras, o regresso à experiência de que somos pobres, um regresso à performance na sua intensidade e intenção didática.

Nesse sentido, então, consigo determinar, com esses conceitos, que o papel do simulacro, ou a projeção em fotocópia do corpo de autoria, ideia essa presente no ensaio de leitura da obra *Clínica de artista I*, seria pela linguagem um aperfeiçoar de outras formas de técnica na literatura contemporânea. Portanto, a leitura e o espaço da produção artística se impõem como o “corpo sem corpo”, entidades, segundo Deleuze em *Crítica e clínica*, que nunca terminariam de chegar. Só o simulacro, a fotocópia, possibilita a experiência da pobreza, que não deve ficar como um modelo a ser seguido, mas sim como um novo modo de saber e uma nova forma ética de poder. Então, a imagem, nesse sentido, não ficaria estanque ao suporte gráfico comum ao papel em que está alocado o livro. Algo parecido ocorre no filme *Blow-up: depois daquele beijo*, do italiano Antonioni (1966). Obcecado pela imagem, o personagem principal da trama, um renomado fotógrafo, lida com a ampliação da imagem para pôr fim à curiosidade investigativa de um corpo que não está presente na realidade. Com as sucessivas ampliações, a imagem iniciação da fotografia se altera para algo completamente diferente do que se podia ver na imagem original. Não seria semelhante o processo empregado pela escrita contemporânea? A escrita de Roberto Corrêa dos Santos, dentro do simulacro, dentro do fora da linguagem – que é a própria língua –, seria a perfuração dos buracos comuns à linguagem?

Neste ensaio, pude experimentar como o contágio profano comuns à leitura da obra *Clínica de artista I* possibilita o desencantar do que a crítica literária tenta manter, há muito, dentro do espaço do sagrado. Devolver ao uso é possibilitar que o contemporâneo seja aprendido não apenas na recepção da arte, mas na produção intelectual, funcionando, assim, de uma forma mais profícua, menos alocada a uma linguagem que não mais comunica, que não mais gera comunidades do agenciamento da subjetivação nossa. Só podemos ser nós mesmos experimentando a saída de nós na dobra do “nós mesmos” dentro do espaço do outro. Não mais a experiência, não mais a verdade cristalizada como nó latente para o qual seria necessário um intérprete, um poder mágico de apreensão. Em vez de a verdade

como ensinamento, a *Clínica de artista I* e o contato profanamente ensaístico com ela fazem-nos perceber que a verdade é uma apropriação do outro que aprendemos com o desvio de leitura e de escuta. A memória não apaga o errado. Tudo funciona como um ponto de fuga e de reconstrução. Mais do que uma zona de registro, a memória é a produtora de imagens e a afetada por essas mesmas numa construção significativa, a partir da ordenação da linguagem. Ademais, entendemos que a arte – assim como a memória tal qual entendem os pós-estruturalistas, faz com que a verdade apropriada na prática pela experiência com o alheio funcione como um quase-sujeito sobre a gente. É preciso salientar, portanto, que esse agenciamento, esse novo dispositivo, para utilizar-me das palavras de Foucault, não é mais uma imposição, tampouco uma espécie de interdito.

Por fim, a existência do simulacro como produção artística e como limite da experiência de leitura redireciona ainda mais as discussões acerca da transcendência, da hermenêutica tradicional e do papel da interpretação que visava à busca de uma revelação de uma verdade original. A arte não serve mais, como quis a tradição moderna ao impor a performance, como manifestação legítima da cultura. Pelo contrário, cada vez mais apropriada do simulacro, algo bem comum à era contemporânea nas mais diversas expressões artísticas, a literatura ganha o respaldo de ser a intenção maior em tornar o indivíduo um leitor mais consciente do seu universo simbólico e cultural. Essa lição, por conseguinte, numa espécie de militância, deve ser espalhada, não só nos meios acadêmicos de formação literária.

## Referências

- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010, p.19-30.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. *Experimentum linguae*. In: AGAMBEN, G. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. 2ª. reimpressão. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 9-18.

- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças; Experiência e pobreza. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, volume I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 117-122; p. 123-128. 64
- DELEUZE, G. A literatura e a vida; Lewis Carroll. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-17; 34-35.
- FOUCAULT, M. Las Meninas; Representar: I. D. Quixote. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Rio de Janeiro: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1966. Cap. I; cap. III, p. 17-33; 70-75.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, volume I: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 7-19.
- LIMA, L. C. Paris ante o olhar baudelaireano. In: LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, 108-183.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo. Como se chega a ser o que se é*. 2ª. edição. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2009.
- PAZ, O. A tradição da ruptura; O ocaso da vanguarda: o ponto de convergência. In: PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 13-28; p. 154-166.
- SANTIAGO, S. Intensidades discursivas; Cadê Zazá? Ou a vida como obra de arte. In: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. 1ª. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 125-133; p. 204- 211.
- SANTOS, R. C. dos. *Clínica de artista I: face ao reto o lobo*. Paraná: Editora Circuito, 2011.
- SANTOS, R. C. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.
- SANTOS, R. C. Signos e superfícies. In: SANTOS, R. C. *Modos de saber, modos de adoecer*. O corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 153-164.
- TAVARES, G. M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

## **Anacronismos, poética da emulação e *roman à clef* no romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães**

José Victor Neto (IFPA)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O presente trabalho visa analisar o romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães, à luz das teorias acerca do *anacronismo*, conforme Neiva (2018; 2019), e da *poética da emulação*, conforme Casto Rocha (2013). Por se tratarem Holanda Guimarães e seu romance *Chibé* de um autor e de uma obra praticamente desconhecidos da crítica, vale fazer um pequeno parêntese para apresentá-los devidamente. Raimundo Holanda Guimarães foi um jornalista, escritor e juiz de direito nascido e atuante na então pequena cidade de Castanhal, situada na região nordeste do Pará. Em seu polêmico romance *Chibé* o autor misturou habilmente ficção e realidade, fazendo um retrato satírico de importantes personalidades do contexto local, sobretudo de moradores da Vila do Apeú, uma pitoresca comunidade que desfruta ainda hoje de certa autonomia no contexto cultural do município de Castanhal. Flagrantes de adultério, de relações homossexuais (tema este tabu para a época), denúncias da opressão das oligarquias, da incontinência sexual do pároco local e do pseudointelectualismo ridículo do cartorário da Vila foram alguns dos temas que expuseram a hipocrisia de pessoas notórias e facilmente reconhecíveis na Vila do Apeú. Tal façanha custou caro ao autor que, ameaçado de morte, teve de se ausentar da cidade por algum tempo, e viu a maior parte dos exemplares de seu polêmico romance ser destruída pelas famílias nele retratadas, gerando-se um grande escândalo que justifica o seu atual desconhecimento.

1. Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), é docente no Instituto Federal do Pará (IFPA). É membro do Grupo de Estudos em Educação, Memórias e Culturas na Amazônia Paraense – GEMCA.

## O gênero *roman à clef*

O romance *Chibé* é um exemplar de *roman à clef*, um gênero romanesco cuja natureza ambígua o situa no limiar entre a realidade e a ficção. De acordo com Amaral (2016, p. 1217):

O *roman à clef* é compreendido usualmente como um romance em que pessoas e eventos reais aparecem sob nomes fictícios. Acompanhando a evolução do próprio romance, esse gênero romanesco é caracterizado também por retratar, por meio de seu tom satírico, a moral vigente em determinada época.

O termo *roman à clef* significa, em tradução livre, “romance à chave”, de modo que possuir as chaves de um *roman à clef* significa conhecer as correspondências entre as personagens ficcionais e as pessoas reais às quais elas aludem. Surgido na Europa do século XVI, o *roman à clef* alcançou seu apogeu entre os séculos XVII e XVIII, e entrou em decadência no século XIX, a partir da consolidação do romance ficcional, passando a ser considerado um gênero inferior ou mesmo não-literário. De acordo com Mathilde Bombart (2014, p. 43, tradução nossa):

De fato, se a locução “roman à clés” se fixa a partir de meados do século XIX, é também neste exato momento que a forma deixa o campo da produção legítima para se identificar com uma literatura voltada para o mundo à procura de um sucesso de escândalo. O romance proustiano, em sua relação com um mundanismo irredutível à identificação à clés e por sua dinamitagem da leitura biográfica, completa a remoção de toda a credibilidade da fórmula da escrita à clés, assim como da busca por chaves, que parecem então afundar definitivamente na fragmentação anedótica e na curiosidade do mau gosto – testemunhando os preconceitos frequentemente hoje ligados à ideia de chave, em particular no mundo universitário.

Embora a decadência de status não tenha impedido que o gênero continuasse a ser produzido, a escolha de escrever um *roman à clef* atualmente pode trazer como implicações o descrédito quanto às qualidades literárias da obra. Nesse sentido, é possível afirmar que o gênero *roman à clef*, a partir do século XIX, passou a ser considerado anacrônico.

## O anacronismo

Usualmente compreendido como um “erro de data relativo a fatos ou pessoas”, fruto de uma “impropriedade cronológica”, ou como sinônimo de algo “ultrapassado” (MICHAELIS, s.d., s.p.), o anacronismo tem despertado o interesse de pesquisadores como Saulo Roberto Neiva, o qual propõe uma “reavaliação do anacronismo enquanto ferramenta de escrita literária e categoria de análise literária” (2019, p. 11). De acordo com Neiva (2018, p. 263-264, tradução nossa):

Para o historiador, o anacronismo pode certamente ser considerada uma falta séria – “o pecado dos pecados - o pecado entre todos irremissível”. Apesar de tudo, ainda lhe é possível, apesar de “uma longa tradição de rejeição”, deixar de o confinar ao estatuto de erro epistemológico e apontar a importância, a nível heurístico, do seu uso deliberado e controlado, “nem que seja para revelar as diferenças” entre o presente imediato e o passado estudado, um uso através do qual é estimulante tanto “ir do presente ao passado com questões do presente” quanto “voltar ao presente, com o lastro de problemas antigos”.

Além do uso deliberado e controlado do anacronismo enquanto “categoria de análise literária”, Neiva nos chama a atenção para outro tipo de anacronismo, utilizado enquanto ferramenta de escrita literária. De acordo com Neiva (2018, p. 264-265, tradução nossa):

O texto literário, no entanto, também pode estar preocupado com outro tipo de anacronismo: o que é suscitado por escolhas formais consideradas obsoletas. (...) Podemos dizer, portanto, de um texto literário, que é tocado por anacronismos tanto quando propõe uma reconstituição do passado marcada pela antecipação ou projeção retrospectiva, quanto por se basear em características ou gêneros formais que se afastam das práticas e gostos literários que dominam no momento histórico em que este texto foi concebido.

Nesse sentido, compreendemos a escolha de Raimundo Holanda Guimarães de produzir seu romance em forma de *roman à clef* como fruto de um anacronismo deliberado enquanto estratégia de criação, visto o anátema que marca o gênero desde o século XIX. O *roman à clef* angaria epítetos negativos desde a segunda metade do século XIX, quando Araripe Jr, em referência ao *Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, afirmava que “a tarântula das alusões sufoca inteiramente aquele sentimento das belezas coloniais” (ARARIPE JÚNIOR



apud BASTOS, 2014, p. 80); ou quando, já no século XX o crítico Meideiros e Albuquerque se refere ao *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto, como um exemplo da “arte inferior dos *romans à clef*” (ALBUQUERQUE apud BARBOSA, 1975, p. 176); ou quando Aurélio Buarque de Holanda, em referência ao romance *Montanha*, de Cyro dos Anjos, afirma que o mesmo “peca por se tratar de *romanço à clef*” (HOLANDA, 1969, s.p.).

A despeito do estigma que claramente paira sobre o gênero, Holanda Guimarães o adotou para produzir sua obra, ao tomar como modelo outro *roman à clef* de grande sucesso: o romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado.

### **Gabriela, cravo e canela: um *roman à clef***

Entre os estudiosos da obra de Jorge Amado, a faceta de *roman à clef* presente em *Gabriela, cravo e canela* é apontada por Bobby Chamberlain em seu livro *Jorge Amado*<sup>2</sup> (1990), no qual o pesquisador norte-americano analisa a segunda fase da produção ficcional amadiana (aquela realizada a partir da publicação de *Gabriela*). Embora o autor tenha aprofundado a sua abordagem acerca da faceta de *roman à clef* na obra de Jorge Amado detendo-se mais especificamente no romance *Dona Flor e seus dois maridos* (outro *roman à clef* do escritor baiano), o mesmo não deixa de mencionar a presença de personagens *à clef* já em *Gabriela*. Assim como Elizabeth Schlomann Lowe, em seu artigo “The ‘new’ Jorge Amado” (1969), Chamberlain também vê *Gabriela* como um divisor de águas na ficção do escritor, acrescentando porém a referência ao uso do *roman à clef* como uma das suas

2. Bobby Chamberlain reproduz na íntegra no tópico “Roman à Clef Characters, a New Dimension” de seu livro *Jorge Amado* (1990) um artigo seu anteriormente publicado na revista *The American Hispanist*, Volume 4, nº 28, de setembro de 1978, intitulado “Unlocking the ‘roman à clef’ a look at the ‘in group’ humor of Jorge Amado”, no qual o mesmo dedica-se a essa faceta específica da produção ficcional amadiana. O autor também faz uma nova menção ao uso do *roman à clef* por Amado em seu artigo intitulado “Striking a Balance: Amado and the Critics”, publicado no livro *Jorge Amado: new critical essays* (2001), organizado por Earl Fitz, Keith Brower e Enrique Martinez-Vidal, artigo esse em que apenas transcreve elucubrações já apresentadas em seu já referido livro *Jorge Amado* (1990).

inovações: “Entre os outros artifícios humorísticos e irônicos que se tornaram marcas do ‘novo’ Amado estavam a sagacidade, a paródia, o pastiche, a dupla perspectiva, o narrador irônico, a introdução de personagens de *roman à clef* e a intervenção do sobrenatural” (1990, p. 98, tradução nossa, grifo nosso).

Embora à época de sua publicação a crítica não tenha empregado a terminologia *roman à clef* em relação ao romance, fica patente a sombra do paradigma que separa ficção de realidade como um anátema a pairar sobre a obra de Jorge Amado, acusação essa de que o escritor baiano já havia sido alvo anteriormente, como atesta Josélia Aguiar (2018, p. 376, grifo nosso):

A voga do autor despertaria discussões como as que enfrentara no passado. Um grande dossiê foi feito pelo Jornal do Brasil em junho de 1960: “Jorge Amado é realmente um escritor (escritor no sentido de criador de uma linguagem tratada como arte) ou é um repórter dotado de algum talento para comover seus leitores com histórias de algum sentido social e nenhum sentido artístico?”

Disposto a esclarecer mal-entendido, Jorge, desde fins da década de 1940, repetia que **não transpunha a realidade, e sim a recriava**.

A faceta *à clef* do romance *Gabriela, cravo e canela* veio à tona quando o jornalista sírio-baiano Jorge Medauar descobriu em Emílio Maron, descendente de árabes, e em sua mulher, Dona Lurdes, as personagens reais às quais as personagens ficcionais de Amado faziam referência. De acordo com Aguiar (2018, p. 377):

Não faltaram reportagens em todo o país sobre quem tinha sido a inspiração para o romance. Gabrielas apareciam no norte e até no sul. Em Ilhéus, estava aquela que mais parecia verídica. A hipótese era de Jorge Medauar, escritor e jornalista nascido na comunidade síria da região grapiúna. Disposto a comprová-la, visitou o dono de um estabelecimento comercial chamado Emilio Maron, que não tinha lido o livro. Dona Lourdes, sua mulher, era conhecida quituteira, o tempero e a simpatia angariavam clientela assídua. O jornalista explicou-lhe a história do livro, pois Maron não a conhecia. Maron reconheceu-se em Nacib, e viu em Gabriela sua mulher. Medauar pediu ao entrevistado que assinasse um documento confirmando o que lhe dissera na conversa. A reportagem foi publicada na *Manchete*, em janeiro de 1959, [com] o título definitivo: “Quem é Gabriela Cravo e Canela”.

Um ano após a publicação de *Gabriela, cravo e canela* estava instaurada a polêmica em torno da representação de pessoas reais no texto ficcional de Jorge Amado. A repercussão a nível nacional em torno da revelação da relação entre realidade e ficção presente em *Gabriela* exaltou os ânimos dos Marons, a ponto de desencadear uma frustrada tentativa de assassinato do jornalista Jorge Medauar, responsável por trazer a público as chaves que identificavam os protagonistas desse *roman à clef*, fato esse que motivou um inquérito policial, conforme podemos observar na citação de Aguiar (2018, p. 377-378):

Cientes, mais tarde, da história do livro e talvez surpreendidos pela repercussão na imprensa do Rio e de São Paulo, os Maron reagiram indignados. Tentaram ir à forra na visita seguinte de Medauar a Ilhéus, quando chegou numa caravana que ia ao lançamento do poeta Sosígenes Costa. Num dos relatos publicados na imprensa, Medauar deixava uma boate quando foi surpreendido por Lourdes acompanhada de um de seus filhos. Com uma faca conseguiram lhe cortar a roupa. Quando escapava por uma rua deserta, foi alvejado por cinco disparos. As balas chamuscaram o paletó, Medauar escapou ziguezagueando. Foi seguido então por uma caminhonete onde estavam Maron e dois ajudantes. Em outro relato, Lourdes, acompanhada de duas filhas, esperou Medauar sair de um bar para agredi-lo a socos e pontapés. Antes de fugir, dispararam quatro tiros. No terceiro relato, Medauar saía de uma boate e quem o esperava era Maron, Lourdes e um filho com uma peixeira. Medauar sobreviveu, instaurou-se inquérito.

Como todo bom autor de um *roman à clef*, Amado negou veementemente ter feito a transposição de pessoas e histórias reais para o seu romance, embora a forte identidade entre pessoas reais e personagens ficcionais parecesse a todo tempo desmentir o autor. Mas as correspondências entre personagens ficcionais e pessoas reais não pararam por aí, conforme afirma Aguiar (2018, p. 378):

O quem é quem não alcançou apenas Gabriela. Em Ilhéus, contava-se que Ramiro Bastos seria Antônio Pessoa. Tonico Bastos, Tonico Pessoa, filho de Antônio Pessoa, dono de cartório e tão mulherengo quanto o personagem do livro. Misael Tavares fora inspiração para Melk Tavares. Maria Machado chamava-se, na vida real, Antônia Machado, cafetina do Bataclan, boate de mesmo nome. Mundiinho Falcão teria como ponto de partida João Mangabeira, que fora intendente e opositor de Antônio Pessoa. Ou então Demosthenes Berbert de Castro, o Demostinho, que fazia campanha pelo porto.

O autor reconhecia apenas dois personagens saídos do seu convívio. O artista plástico Mario Cravo era identificado como santeiro maluco, e o promotor Argileu Silva tinha no romance a mesma atividade, porém outro sobrenome, Palmeira.

A adoção de Jorge Amado como modelo por Holanda Guimarães, e de seu romance *Gabriela* como objeto de sua emulação para a construção de seu romance *Chibé*, conforme defendemos, nos coloca diante de um nítido exemplo de aplicação da *poética da emulação*, de acordo com as conceituações de João Cezar de Castro Rocha.

### Poética da emulação

Em seu livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), Castro Rocha se debruça sobre a estratégia de atualização anacrônica da *aemulatio*, que caracterizava o sistema literário clássico, em um contexto pós-romântico por Machado de Assis, permitindo-lhe a superação de sua crise criativa. De acordo com Castro Rocha (2013, p. 11):

A poética da emulação corresponde ao resgate moderno de práticas retóricas progressivamente abandonadas depois do advento do romantismo. Por isso, diferencio *aemulatio* – técnica definidora do sistema literário e artístico pré-romântico – e *poética da emulação* – esforço deliberadamente anacrônico, marca d'água da literatura machadiana.

Vale ressaltar que, no âmbito da literatura clássica, a emulação enquanto tentativa inicial de imitação e posterior esforço de superação de autores consagrados constituía uma prática que conferia valor à obra e a seu autor, reconhecidos por sua filiação a uma determinada tradição estética que emanava da figura do (ou dos) *auctoritas* de um determinado gênero. A *poética da emulação* enquanto atualização anacrônica da *aemulatio* clássica, segundo Castro Rocha, teria sido estimulada pela posição periférica ocupada pelo autor do *Memórias póstumas de Brás Cubas* em relação aos autores europeus de sua época. Assim, em contexto diverso daquele do sistema literário clássico, Machado de Assis se renova ao tomar por objeto de emulação as obras de renomados autores das grandes nações pensantes de sua época.

Conforme o acima exposto, compreendemos a importância da consideração do contexto em que se encontrava Machado de Assis

para o desencadeamento de seu processo de criação a partir da *poética da emulação*, sobretudo no que diz respeito a sua condição de autor ocupante de uma posição periférica em relação aos autores de destaque oriundos dos contextos de culturas hegemônicas de sua época. Assim, ao destacar tal aspecto, cunhamos o nosso conceito de *contexto de emulação*, o qual constitui nossa contribuição teórica aos estudos da *poética da emulação*.

### **Contexto de emulação**

A ideia de *contexto de emulação* (VICTOR NETO, 2020), conforme a propusemos, pode ser compreendida como um conjunto de fatores contextuais aos quais um dado autor estava circunscrito quando da adoção da *poética da emulação* enquanto estratégia de elaboração literária. Assim, o primeiro fator a ser considerado nesse conjunto seria o *sistema literário da época* a que o autor estava circunscrito, considerando-se aí aspectos inerentes à produção e à circulação de obras literárias, aos mecanismos de afirmação dos autores e às hierarquias hegemônicas em torno da literatura; assim como aspectos relativos à cena literária da época, composta pelos *autores de destaque* e pelas obras que desfrutavam de prestígio nesse meio, os quais gravitariam no campo de visão do autor. O segundo elemento a ser considerado seria o *locus do autor*, ou seja, as circunstâncias referentes ao contexto sociocultural em que ele estava inserido, considerando-se o desnível de sua posição necessariamente periférica em relação às culturas hegemônicas às quais estão circunscritos os autores que lhe servem de modelo. O próximo fator a ser destacado é o *status pessoal* do autor, constituído pelas respostas às perguntas sobre “quem era o autor em seu contexto”, “quais funções exercia”, e “qual era o seu *status* social no seio das circunstâncias às quais estava circunscrito”. O último elemento a ser considerado em tal conjunto de fatores seria o *quadro íntimo* do autor, sendo este constituído por aspectos inerentes às suas crenças, convicções, tendências ideológicas, personalidade e temperamento. Dessa forma, a noção de *contexto de emulação* coloca em evidência as circunstâncias nas quais um dado autor estava inserido ao emular um determinado *auctoritas*, destacando a sua importância para a compreensão do caráter global de sua obra. Esse método pode se revelar bastante produtivo, sobretudo ao se abordarem

as obras de autores que lançaram mão, em seu processo de produção literária, de gêneros limítrofes entre a realidade e a ficção, como é o caso do *roman à clef*.

As escolhas feitas por Raimundo Holanda Guimarães ao adotar a *poética da emulação* enquanto estratégia de elaboração literária têm relação com o complexo de fatores extraliterários que o atravessavam. Destacamos, nesse sentido, a sua condição periférica enquanto autor circunscrito a uma pequena cidade do interior do Pará em relação a Jorge Amado, o grande *auctoritas* de sua época, radicado no Rio de Janeiro e, já àquele momento, um “cidadão do mundo”. Ademais, moveram o autor do *Chibé* as suas intenções vingativas enquanto motivação pessoal para a adoção do *roman à clef*, o qual serviu aos seus intuitos como ferramenta de sátira contra seus desafetos. Entretanto, nos ateremos nesse momento prioritariamente às evidências que denunciam a emulação de Jorge Amado por Holanda Guimarães a partir do romance *Gabriela, cravo e canela*.

### **Holanda emula Amado: aproximações entre Chibé e Gabriela, cravo e canela**

Raimundo Holanda Guimarães deu mostras em seu livro *Cidade perdida* (uma longa crônica memorialística sobre a cidade de Castanhal com diversos índices autobiográficos) de que tinha conhecimento acerca da polêmica envolvendo as correspondências entre personagens ficcionais e pessoas reais no romance *Gabriela*. Ao mencionar brevemente a polêmica instaurada em torno da publicação de seu romance *Chibé*, negando, como todo bom autor de *roman à clef*, que tivesse retratado satiricamente pessoas reais, o autor afirma:

Candidato a deputado estadual, participei de um comício, no Apeú, num domingo. Na tarde daquele dia, o candidato a prefeito, Armindo Miranda, procurou-me para me pedir que não fosse ao Apeú, porque o ambiente estava hostil a mim e ele queria evitar confusão. Reagi e disse que iria. Prometeu-me votos lá, mesmo sem a minha presença porque ele não poderia me garantir diante dos protestos à minha ida, tudo por causa do meu livro “*Chibé*”, cujo enredo, desenrolando-se entre *Apeú* e Castanhal, envolve personagens confundidas com pessoas reais daquele lugar. Mas eu nunca deixei de ir ao Apeú. Passara até o Natal lá e nunca tive

qualquer problema. Aliás, isso não me deprimiria, pois tal fenômeno era a prova de que a realidade se confundia na ficção, embora esta não tenha compromisso com aquela, uma vez que “a arte não tem compromisso com o ideal particular de quem quer que seja”. Prova, também, que a fronteira entre a realidade e o sonho, é bem estreita, vivem parede-meia: estive em Ilhéus, conversando com uma senhora em frente à igreja onde fora velado o corpo de dona Lourdes, que servira ao personagem Gabriela, de Jorge Amado. Ela me disse que dona Lourdes era uma mulher religiosa, pertencia à congregação pia, esposa e mãe de família muito estimada na cidade. Tudo que Gabriela representou no livro e na tela não combinava com a vida atual de dona Lourdes que, com a divulgação da novela pela *tv* ganhou fama, ao ponto de o bar do Nacib virar ponto de venda de *souvenirs da Gabriela*, vendidos pelos filhos de *seu* Jorge Charon com dona Lourdes que, conforme me falou essa senhora de Ilhéus, meteu a mão na cara do autor quando com ele se deparou naquela cidade, atribuindo-se o original deformado da ficção. (GUIMARÃES, 1999, p. 225-226)

Embora confundindo alguns nomes, a menção de Holanda Guimarães à polêmica em torno do *Gabriela*, de Jorge Amado, revela-nos não apenas o *auctoritas* por ele emulado, mas também que o autor paraense tinha plena consciência do que estava fazendo ao adotar para a escritura de seu romance o mesmo gênero romanesco utilizado pelo autor baiano: o *roman à clef*. O processo de emulação empreendido por Holanda Guimarães deixou nítidas marcas em seu romance, as quais funcionam como verdadeiros rastros a conectar o *Chibé* ao *Gabriela*. Primeiramente, do ponto de vista formal, tem em comum as duas obras o uso de longos títulos para seus capítulos, aspecto esse que no romance *Gabriela* é destacado por Bobby Chamberlain como sendo um “uso substancial do dispositivo satírico, parodiando as crônicas renascentistas de descoberta e exploração” (p. 32, tradução nossa). A título de exemplificação dos longos títulos das crônicas dos viajantes portugueses aludidas por Chamberlain, reproduzimos abaixo um exemplo extraído das *Décadas da Ásia*, de João de Barros, um cronista português do século XVI considerado o primeiro grande historiador de Portugal e gramático pioneiro daquele país:

De como Ruy Freire chegou a Goa com as cartas que o Capitão da fortaleza de Dio mandava ao Governador D. João de Castro: e ele mandou de socorro seu filho D. Fernando, e outros Fidalgos em nove navios: e da chegada de Coge Çofar a Dio: e do terceiro aviso,

que D. João Mascarenhas teve: e dos recados que entre ambos correram. (BARROS, 1781, s/p.).

Como podemos observar a partir do exemplo acima, o objetivo de registrar e informar conferia um aspecto bastante peculiar aos longos títulos das crônicas de exploração, organizados ao modo de listas nas quais os diversos temas a serem tratados eram sequencialmente elencados. Essa mesma característica presente nas crônicas dos viajantes europeus que também exploraram Brasil no período colonial pode ser percebida em seu uso bastante peculiar por parte de Jorge Amado no título do primeiro capítulo de *Gabriela, cravo e canela*, como podemos observar:

PRIMEIRA PARTE

AVENTURAS E DESVENTURAS DE UM BOM BRASILEIRO (NASCIDO NA SÍRIA) NA CIDADE DE ILHÉUS, EM 1925, QUANDO FLORESCIA O CACAU E IMPERAVA O PROGRESSO COM AMORES, ASSASSINATOS, BANQUETES, PRESÉPIOS, HISTÓRIAS VARIADAS PARA TODOS OS GOSTOS, UM REMOTO PASSADO GLORIOSO DE NOBRES SOBERBOS E SALAFRÁRIOS, UM RECENTE PASSADO DE FAZENDEIROS RICOS E AFAMADOS JAGUNÇOS, COM SOLIDÃO E SUSPIROS, DESEJO, VINGANÇA, ÓDIO, COM CHUVAS E SOL E COM LUAR, LEIS INFLEXÍVEIS, MANOBRAS POLÍTICAS, O APAIXONANTE CASO DA BARRA, COM PRESTIDIGITADOR, DANÇARINA, MILAGRE E OUTRAS MÁGICAS

OU

UM BRASILEIRO DAS ARÁBIAS. (AMADO, 1968, p. 21).

A seu turno, Holanda Guimarães parece adotar expedientes bastante semelhantes àqueles empregados por Jorge Amado, dando à primeira parte de seu romance o seguinte título: “Recordações de um maquinista ou de onde começa a implicância do Vigário com o seu Santos e os revolucionários, principalmente seu Zé Nascimento” (GUIMARÃES, 1964, p. 13). Observe-se, para além da extensão dos títulos, o uso bem demarcado da ironia por ambos os autores. No já referido título da primeira parte de *Gabriela*, temos: “um remoto passado glorioso de nobres soberbos e salafrários” (AMADO, 1968, p. 21). De forma bastante similar, Holanda Guimarães nomeia o seu primeiro capítulo de “Gloriosos flagrantos da vida sem glória” (GUIMARÃES, 1964, p. 15). Constituem ainda características que aproximam os dois



romances a mistura de gênero textuais, como a inserção do longo poema “Rondó de Ofenísia” por Jorge Amado no início do primeiro capítulo de seu romance; e de um poema satírico no segundo capítulo da terceira parte do *Chibé*, feito este pelo cartorário Bernardo para atingir a honra da portuguesa Belmira.

Do ponto de vista temático, há que se considerar a semelhanças entre os dois romances no que diz respeito à sua ambientação, posto que ambos se passam em pequenas cidades do interior e em recortes históricos circunscritos ao início do século XX. Enquanto o *Gabriela* se passa na Ilhéus da década de 1920, e aborda as transformações decorrentes da chegada do progresso e do desenvolvimento econômico; o *Chibé* se passa entre a cidade de Castanhal e a Vila do Apeú, e retrata as transformações decorrentes da Revolução de 1930. Nesse sentido, ganham destaque os embates entre “novas” e “velhas” visões de mundo, encarnadas pelos personagens de ambos os romances: em *Gabriela*, Mundinho Falcão representa o entusiasmo do progresso, e o coronel Ramiro Bastos encarna o conservadorismo da política dos coronéis. No *Chibé*, o conservadorismo é representado por padre Emílio, defensor das velhas oligarquias agrárias, de onde lhe advinham vultosos dízimos; enquanto o boticário Santos Rocha e o maquinista Zé Nascimento dão aso ao idealismo dos revolucionários de 1930.

A temática do adultério, presente em ambos os romances, ganha destaque em *Gabriela* através das personagens do coronel Jesuíno, traído pela Sinhazinha Guedes de Mendonça com o Dr. Osmundo Pimentel, bem como pela bastante conhecida traição de Nacib por Gabriela com o galanteador Tônico Bastos. Já no *Chibé* temos as alusões à traição do português Seu Fonseca por dona Belmira com o libidinoso padre Emílio, assim como à traição de sua filha Diva pelo marido, o português Vicente, com um dentista local. Após surpreendê-lo em flagrante ato sexual com seu amante, Diva retorna à casa da mãe, depois do que “virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor” (1964, p. 29).

A temática da homossexualidade, representada em *Chibé* pelos casos amorosos do ex-marido de Diva, o português Vicente, encontra consonância em *Gabriela, cravo e canela* na representação dessa temática a partir das personagens Machadinho e Miss Pirangi, os “dois invertidos oficiais da cidade” (AMADO, 1968, p. 105). Como se pode observar, apesar da ousadia em retratar um tema ainda tabu à época, Amado trata a homossexualidade ainda com certa dose de

estereotipia, o que pode ser percebido pelo uso do termo “invertidos”, assim como na passagem em que o autor se refere a Miss Pirangi como “um negro medonho, servente na pensão Caetano, cujo vulto era visto à noite na praia, em busca viciosa” (AMADO, 1968, p. 105). Nesse aspecto, Holanda Guimarães também aborda o tema tabu da homossexualidade, mas não se afasta muito do tom desdenhoso de Amado ao tratar da temática, posto que ao retratar o marido de Diva, refere-se a ele como “o marido, carachué!<sup>3</sup> arranjava machos para ela; fazia papel de mulher, pegado com homem escanchado nos quartos...” (GUIMARÃES, 1964, p. 29). Essa impressão se reforça na leitura do trecho que antecede a descrição de um encontro amoroso entre Vicente e seu amante, em que a concepção heteronormativa das sociedades patriarcais é evidenciada pelo uso de termos que, assim como no romance amadiano, revelam um olhar preconceituoso ante o tema: “olha o caminho perdido no breu daquela madrugada morna e silenciosa, estimulando luxúria e sugerindo *crime de amor contra a natureza* no coração cheio de *afetos invertidos* de seu Vicente” (1964, p. 108, grifos nossos).

Entre tantos sujeitos marcados pelo comportamento libidinoso, destacam-se nos dois romances as personagens dos padres que apadrinham seus próprios filhos, decorrentes estes de suas “atividades extrapastorais” com as beatas locais. Em *Gabriela*, esse tema é encarnado pelo padre Basílio, conforme podemos observar a seguir:

Tão receoso estava o padre pelo destino dos seus frutos de cacau que, nos intervalos do rogo vigoroso, quando o coro clamava, jurava ao santo abster-se um mês inteiro dos doces favores de sua comadre e ama Otália. Cinco vezes comadre pois já cinco robustos rebentos – tão vigorosos e promissores quanto os cacauais do padre – levava ela, envoltos em cambraia e renda, à pia batismal. Não os podendo perfilhar, era o padre Basílio padrinho de todos cinco – três meninas e dois meninos – e, exercendo a caridade cristã, lhes emprestava o uso do seu próprio nome de família: Cerqueira, um belo e honrado nome. (AMADO, 1968, p. 27)

De forma similar, o libidinoso padre Emílio do romance *Chibé* via sua prole e seu compadrio com seus próprios descendentes se estender por mais de uma geração, tão numerosos eram os frutos de suas

3. “**Caraxué:** [Gíria] Indivíduo que vive à custa de prostitutas; proxeneta; rufião”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/caraxue/>. Acesso em: 05 out 2020.

atividades junto às paroquianas da Vila do Apeú, conforme podemos observar no trecho seguinte:

[...] o maquinista recorda a vida pregressa do pároco, desde que ele veio da Itália, quase noviço, rezar na paróquia: não nasceu para santo; castidade, só para quem tinha tal pretensão: ele não; bolina as beatas no confessionário, janelinha de tela de abrir e fechar conforme o estado físico e idade; as mais novas e bonitas, meia-hora; as velhas e feias, coitadas, dois minutos e penitência puxada. Dos óbulos (sic) doados à igreja fez fortuna das grandes. Comadre em comadre, afilhado e mais afilhados, terminou padrinho de neto, compadre de filho – por aí desandou seu Zé Nascimento, cadastrando pecados do padre, devido ao sermão. (GUIMARÃES, 1964, p. 40-41)

A ironia com que é descrita a hipocrisia dos padres dados à luxúria parece encontrar também similaridade na forma com que são descritas as personagens correspondentes aos intelectuais medíocres que circulam nos respectivos cenários interioranos dos dois romances. Em *Gabriela*, esse papel é representado pela chegada de um poeta parnasiano e bacharel em direito a Ilhéus, o Dr. Argileu Palmeira, cuja pompa de sua apresentação em seu cartão como “Bacharéis (sic) (em ciências jurídicas e sociais e em ciências e letras) Promotor Público, Poeta laureado, Autor de seis livros consagrados pela crítica” (AMADO, 1968, p. 306) contrastava com sua lastimável condição financeira. Devido a isso, o pomposo poeta, “o ilustre habitante do Parnaso” (AMADO, 1968, p. 306), utilizava-se de toda a sua lábia e seus ardis para vender entradas para sua conferência, bem como para convencer os espectadores a comprar seus livros de poemas, como forma de angariar o sustento de suas “famílias numerosas, pois eram pelo menos três” (AMADO, 1968, p. 307), em que se contavam juntas dez filhos, fora as três esposas. As descrições do “inspirado vate” (AMADO, 1968, p. 305) feitas por Jorge Amado, apresentam-se, como naquelas dedicadas ao padre Basílio, carregadas de ironia, como quando o autor o descreve em postura impetuosa ante às resistências do público à sua atividade de vendas, “armado de esplêndida caradura” (AMADO, 1968, p. 306), pronto a convencer sua audiência a comprar entradas para sua conferência, além de exemplares de seus “consagrados” livros de poemas.

No romance *Chibé*, de Holanda Guimarães, figura de forma semelhante o personagem do cartorário Bernardo, o poeta da Vila do Apeú,

o qual se considera um grande intelectual, exibindo-se em discursos encomiásticos às autoridades, mas quase sempre enfiando os pés pelas mãos e passando por ridículo diante de todos. Seus discursos são uma verdadeira colcha de retalhos de referências às obras de escritores consagrados da literatura portuguesa e brasileira, feitos no intuito de demonstrar erudição à sua audiência, com vistas a saciar seu ego ávido por reconhecimento e angariar o seu quinhão de aplausos. Um interessante exemplo de tais situações cômicas ocorre no episódio da “festa da cumeeira”, a inauguração do sobrado de Seu Fonseca, na sacada do qual discursaram alguns oradores, dentre os quais estava o cartorário Bernardo, conforme a citação a seguir:

Seu Bernardo, notário e poeta da vila, passou a noite anterior costurando retalhos de estilos num calhamaço que traz agora consigo. O ruído morreu, sacudiu a atenção, temperando a garganta, pigarro forçado; a calma voltando, sons de taboca rachada golpearam o silêncio: “Minhas excelentíssimas senhoras e meus ilustríssimos senhores: nos dais inaudita ventura – diz o extraordinário e fogo orador – com vossas caríssimas presenças, neste momento sem par na história do glorioso Apeú...”. (GUIMARÃES, 1964, p. 41-42)

Após se confundir com a ordem dos papéis em meio à leitura do discurso redigido por ele com tanto afincado para a ocasião na noite anterior, fazendo a audiência esperar impacientemente, e banhando-se em suor devido a tanto nervosismo, eis que, em um ato de eloquência na impostação da voz, o cartorário escancara a boca mais do que devia, deixando escapar a dentadura, que se projetou pelos ares, caindo e se espatifando no chão, arrancando risos da plateia. A situação ridícula é descrita conforme a citação abaixo:

Gesto suspenso no ar, mão levantada para a Bandeira Brasileira estendida sob a cumeeira, branco como flor de mamão, olha a peça pular, tocar na janela, pegar mais impulso, bater na calçada, espatifar-se no chão, nos pés dos caboclos – dentes espalhados. Na boca do infeliz orador, arreganhada no brado, um canino e os dois sizo, restantes na parte superior; no outro maxilar só havia o sabugo da murcha gengiva. (GUIMARÃES, 1964, p. 44-45)

Podemos notar na descrição do cartorário Bernardo presente em *Chibé* o mesmo tom carregado de ironia com que Jorge Amado

descrevera o Dr. Argileu Palmeira em seu respectivo romance, sendo que no romance de Holanda Guimarães é perceptível uma certa dose a mais de deboche, a qual pode revelar a intenção satírica de ridicularizar a pessoa real por trás do personagem. De forma semelhante, também o humilde tabelião metido a intelectual presente no romance *Chibé*, assim como o Dr. Argileu Palmeira em *Gabriela, cravo e canela*, passava por uma difícil situação financeira devido aos poucos registros feitos na Vila, de modo que vivia “com os filhos andando esmulambados, entupindo o bucho de chibé como os caboclos ordinários” (GUIMARÃES, 1964, p. 74).

É interessante observar que alguns aspectos gerais das similaridades entre as obras de Jorge Amado e Raimundo Holanda Guimarães foram percebidos por um de nossos entrevistados quando da pesquisa de campo acerca da polêmica em torno da publicação do romance *Chibé*. O carioca radicado no Apeú, Luiz Fernando Carvalho, tece uma breve comparação entre os dois autores ao relatar o impacto que representou a publicação de um romance como o *Chibé* em uma comunidade extremamente conservadora, ligada à igreja católica e a padrões muito rígidos de comportamento como era aquela que compunha a sociedade apeuense de então. De acordo com Luiz Fernando Carvalho:

A sociedade tem essas duas faces, né? Da face que se apresenta e da face escondida. Então, ele humanizou muito essas... esses relatos dele, como... ele trouxe muita coisa... como trouxe... trouxeram o Jorge Amado para a sociedade da Bahia e outros escritores para suas sociedades, né? Eles confrontam o que é rígido, né? E é a moral, feito da sociedade, com essa moral que é do ser humano, né? De ter os seus desvios, os seus pequenos vícios, as suas pequenas... Então, eu acredito que ele humanizou nesse sentido muito a Vila no que ela foi retratada, né? Então, parece muito mais real pra mim o que ele retrata do que alguns relatos da Vila sem... somente daquela parte social... daquela parte do verniz social. (informação verbal).<sup>4</sup>

Outro de nossos entrevistados que teceu comentários comparativos entre o *Chibé*, de Holanda Guimarães, e os escritos de Jorge Amado, foi o agrimensor e memorialista Raimundo Adalberto Moraes,

4. Entrevista concedida por CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. Entrevista I. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo. vídeo I (26 min.).

contemporâneo e amigo do autor. Ao fazer comentários acerca das leituras que interessavam ao amigo Raimundo Holanda Guimarães, Raimundo Adalberto menciona, entre outros grandes nomes da prosa regionalista nacional, o consagrado escritor baiano, como podemos observar abaixo:

**Entrevistador:** O Holanda gostava muito de ler? O que é que ele costumava ler?

**Raimundo Adalberto:** Ah, ele lia tudo. Hoje ele tava com *O tempo e o Vento*, amanhã tá com *Os sertões*, depois ele lia muito Raimundo Moraes, tá entendendo? Tudo, tudo, tudo, tudo. Tanto a literatura regional como a nacional... literatura nacional. Jorge Amado... Tanto que eu comparo o *Chibé* do Raimundo Holanda com coisas do Jorge Amado. Assim... um pouquinho, né? Ele foi buscar no Jorge Amado alguma coisa para fazer o *Chibé*. Por causa do regionalismo ali... é muito interessante. Só que ele colocou quase local... quase local... com todas as nossas... com todo o costume local... ribeirinho... (informação verbal).<sup>5</sup>

Em uma segunda entrevista, o entrevistado voltaria ao tema, estabelecendo com ainda mais ênfase a relação entre o *Chibé* e o *Gabriela, cravo e canela*, como podemos observar a seguir: “Ele lançou o *Chibé* na época do *Gabriela, cravo e canela*, do Jorge Amado. Praticamente nós temos um Jorge Amado aqui no nosso trecho. Ele não plagiou, mas ele seguiu a mesma linha de Jorge Amado na sua descrição do *Chibé*” (informação verbal)<sup>6</sup>. Ao que parece, em seu relato expresso de forma simples, Raimundo Adalberto Moraes parece destacar, embora inconscientemente, os fortes indícios que apontam para a adoção da *poética da emulação* por Holanda Guimarães enquanto estratégia de produção literária, ao conectar o romance do escritor paraense à obra daquele que foi por muito tempo o romancista de maior sucesso de vendas da história da literatura brasileira: o escritor Jorge Amado.

5. Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista I. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos. Vídeo I (29:42 min.).
6. Entrevista concedida por MORAES, Raimundo Adalberto. Entrevista III. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos. Vídeo II (17:15 min.).

## Considerações finais

Ao adotar o gênero *roman à clef*, considerado como uma forma inferior de literatura pela crítica especializada desde a segunda metade do século XIX, o escritor Raimundo Holanda Guimarães produz sua obra a partir de um gesto deliberadamente anacrônico. Paradoxalmente, a obra a partir da qual o autor se apropria do gênero *roman à clef* para a escrita de seu romance é justamente o livro de maior sucesso de público de sua época, *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, escritor esse que, embora incensado por parte da crítica, era também deplorado por alguns membros desse segmento, sob a acusação de que não fazia literatura propriamente dita, mas uma espécie de “cópia da realidade”.

Após termos observado algumas das semelhanças que aproximam os dois romances, podemos perceber na “receita” do *Chibé* de Holanda Guimarães a presença dos diversos “temperos” de *Gabriela, cravo e canela*, de modo que, a partir do rearranjo de elementos presentes no romance amadiano, o autor Raimundo Holanda Guimarães se apropria da “especiaria alheia” para compor seu romance a partir do retrato satírico de figuras análogas às personagens de Amado, encontradas entre os tipos humanos circunscritos à cidade de Castanhal e à Vila do Apeú. Assim, a partir de um processo de elaboração literária em que a *poética da emulação* é posta em prática pela adoção do renomado escritor Jorge Amado como *modelo*, e do romance *Gabriela, cravo e canela* como *objeto*, Raimundo Holanda Guimarães assimila as linhas mestras do *roman à clef* ao caricaturar de forma satírica personalidades locais, fazendo do retrato jocoso das mesmas, com um teor de deboche um tanto mais ousado, a sua marca de diferença em relação à obra do autor baiano e aos elementos por ela fornecidos.

Os exemplos por nós destacados neste trabalho representam uma pequena amostra de um rico manancial de elementos que aproximam os romances *Chibé*, de Holanda Guimarães, e *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Esperamos, com este trabalho, agregar esforços de análise aos poucos estudos hoje realizados no Brasil sobre o gênero *roman à clef*, bem como oferecer um modesto contributo aos estudos do *anacronismo* e da *poética da emulação* enquanto métodos de elaboração literária.

## Referências

- AGUIAR, J. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- AMADO, J. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Martins, 1968.
- AMARAL, P. Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano. *Estudos Linguísticos*, v. 3, n. 45, p. 1217-1232, 2016. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/635/1108>. Acesso em: 21 set. 2017.
- BARBOSA, F. de A. *A vida de Lima Barreto. 1881-1922*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BARROS, J. de. *Da Ásia de Diogo de Couto dos feitos que os portugueses fizeram na conquista, e descobrimento das terras, e mares do oriente*. Década sexta. Parte primeira. Livro I. Cap. VII. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781.
- BASTOS, A. *Alencar, o combatente das letras*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2014.
- BOMBART, M. Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux. In: GLINOER, A; LACROIX, M. (org.). *Romans à clés*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014, coleção "Situations 2", 208 p. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulg/2269>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- CARVALHO, L. F. S. de. *Entrevista I*. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo.
- CHAMBERLAIN, B. J. *Jorge Amado*. Twayne World Authors Series 767. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- DICIO. *Dicionário Online de Português*. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 27 maio 2019.
- GUIMARÃES, R. H. *Chibé*. Belém: Imprensa Oficial, 1964.
- GUIMARÃES, R. *Cidade Perdida (Saga de tarimbeiro)*. Belém: Cejup, 1999.
- HOLANDA, A. B. de. Discurso de recepção ao Acadêmico Cyro dos Anjos. In: *Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/cyro-dos-anjos/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- LOWE; E. S. The "new" Jorge Amado. *Luso-Brazilian Review*, v. 6, n. 2, 1969. Madison: University of Wisconsin Press, 1969.
- MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [s.l.: s.n., 20--].



- Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- MORAES, R. A. *Entrevista I*. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.
- MORAES, R. A. *Entrevista III*. [ago. 2020]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2020. 7 arquivos.
- NEIVA, S. Escritas a contratempo? In: PEREIRA, D. de C. (org.). *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no contratempo*. Campinas: *Pontes*, 2019.
- NEIVA, S. Le tort de Virgile: entremêlements d'époques et récit littéraire. In: MONTANDON, A.; NEIVA, S. *Anachronismes créateurs*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018.
- ROCHA, J. C. de C. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- VICTOR NETO, J. *O roman à clef amazônico Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães: anacronismo, poética da emulação e suas circunstâncias*. 2020. 513 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

## “Elementar, meu caro Adso”:

### Umberto Eco leitor de Arthur Conan Doyle

Lilian Monteiro de Castro (UnB - SEDF) <sup>1</sup>

#### Introdução ou outro intertítulo

“Conceda-me o Senhor a graça de ser testemunha transparente dos acontecimentos que tiveram lugar na abadia da qual é bem e piedoso se cale também afinal o nome” (ECO, 2015, p. 49), inicia Dom Adso de Melk, já idoso, apresentando-se como o narrador de seu próprio manuscrito, argumento metanarrativo do romance *O nome da rosa*. Contudo, seu “transparente testemunho” já se inicia com uma omissão, por “bem e piedade”.

Prudência? Afinal, a memória, conjuntamente à inteligência e à providência, havia se tornado para os cristãos do baixo medievo uma das partes daquela virtude cardeal e Adso lembrava-se e também compreendia que os acontecimentos “miríficos e terríveis” (ECO, 2015, p. 56) poderiam servir como exemplo aos seus futuros leitores, para que usando a providência, pudessem evitar descaminhos como aqueles do jovem monge beneditino.

[...] se fecho os olhos consigo repetir tudo quanto não só fiz, mas também pensei naqueles instantes, como se copiasse um pergaminho [...]: porque para a edificação dos leitores vindouros e a expiação da minha culpa, quero agora contar como um jovem pode se embarçar nas tramas do demônio, para que elas venham conhecidas e evidentes, e para que, quem ainda nelas se embarace, possa derrotá-las. (ECO, 2015, p. 275)

A memória ajudaria o cristão devoto a agir prudentemente e manter-se em seu caminho para a salvação e o memorial de Adso é uma

1. Graduada em História e Letras pela (UEG), Mestre e Doutoranda em Literatura (UnB), professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal e pesquisadora colaboradora do projeto “De conto em conto a micro-história: narrativa literária e produção historiográfica no epicentro da substância fictícia e o elemento de convergência discursiva” desenvolvido na UEG – Campus Nordeste – Sede Formosa.

busca pela absolvição de seus pecados de outrora. Pecados que já não são seus, mas de um outro Adso, muito mais jovem e agora um *phantasma* reconstituído pela escrita.

A proximidade da morte impele o velho narrador a salvar-se assim como a seu antigo mestre, frei Guilherme de Baskerville de outro tipo de danação: o esquecimento, pois foi “com ele testemunha de acontecimentos dignos de serem consignados, para memória daqueles que virão” (ECO, 2015, p. 56), inscrevendo-se numa narrativa fantástica, deliberadamente destinada a um leitor, a quem se dirige diretamente:

Mas essas páginas incompletas me acompanharam pela vida inteira, que desde então me foi dado viver, consultei-as frequentemente como a um oráculo, e tenho quase a impressão que o que escrevi sobre essas folhas, que tu agora lerás, leitor ignoto, outra coisa não é senão um centão, um carne figurado, um imenso acróstico que não diz e não repete nada [...]. (ECO, 2015, p. 526-527)

Não seria nenhuma coincidência o fato de que a referência direta ao leitor e a omissão de detalhes indiscretos que poderiam a partir da “data ou qualquer outro fato pelo qual possa identificar a verdadeira ocorrência” (DOYLE, 2016, p. 153) fosse também uma prática de outro prudente narrador: o doutor James H. Watson, residente no 221B da Baker Street, Londres, amigo, assistente e biógrafo do famoso detetive-consultor Sherlock Holmes.

Guilherme de Baskerville, patricio da dupla londrina, anteriormente aos acontecimentos na anônima abadia, tivera uma função que em seu tempo, era a que mais se assemelhava à ocupação de Sherlock Holmes, “na Inglaterra e na Itália meu mestre tinha sido inquisidor de alguns processos, onde se distinguira por sua perspicácia, não separada de grande humanidade” (ECO, 2015, p. 67). Mas não somente nesse ponto se aproximam os investigadores. Ao ser apresentado por Adso, não é o patronímico de Guilherme a última marca de evocação do detetive londrino. Também as características físicas que lhes são atribuídas ajudam a evocar o detetive de Conan Doyle:

Era pois a estatura de frei Guilherme de tal porte que superava a de um homem normal e era tão magro que parecia mais alto. Tinha olhos agudos e penetrantes; o nariz afilado e um tanto adunco conferia ao rosto a expressão de alguém que vigia, mesmo que o

rosto alongado e coberto de efélides [...] pudesse às vezes exprimir incerteza e perplexidade. (ECO, 2015, p. 53)

Compare-se à descrição física feita por Watson de seu novo companheiro de quarto em *Um estudo em vermelho*, primeira publicação de Arthur Conan Doyle sobre as aventuras do detetive-consultor:

Tinha mais de 1,80 metro de altura, mas a sua magreza excessiva fazia com que parecesse ainda mais alto. Seus olhos eram atentos e penetrantes [...]; e o nariz delgado, aquilino, dava à fisionomia um ar de vigilância e determinação. Também o queixo, saliente e quadrado, indicava um homem decidido. (DOYLE, 2016, p. 20)

A descrição de frei Guilherme de Baskerville coincidiria pontualmente à de Sherlock Holmes não fosse suas sardas e o queixo de Holmes, pois o rosto alongado do segundo é mencionado por Watson em outras narrativas. Para aqueles que não leram as partituras originais do detetive londrino, a imagem de Sherlock Holmes é mais associada ao seu boné e a sua lupa. Enquanto os leitores de Conan Doyle percebem imediatamente a revocação provocada pelo texto de Umberto Eco.

As similitudes entre as características de Sherlock e frei Guilherme vão além de suas fisionomias, incluindo-se aí as mãos igualmente marcadas por suas atividades investigativas. Enquanto as mãos de Sherlock Holmes, segundo seu biógrafo “estavam sempre manchadas de tinta e produtos químicos” (DOYLE, 2016, p. 20), as mãos de Guilherme pareciam a Adso sempre “cobertas pela poeira dos livros, pelo ouro das miniaturas ainda frescas, pelas substâncias amareladas que tocara no hospital de Severino” (ECO, 2015, p. 55). Assim como suas atitudes:

Guilherme podia ter cinquenta primaveras e já era portanto muito velho, mas movia o corpo incansável com uma agilidade que eu muitas vezes não tinha. Sua energia parecia inexaurível quando o colhia um excesso de atividade. Mas de vez em quando [...], recedia a momentos de inércia e o vi permanecer horas sobre o catre de sua cela, pronunciando a custo um monossílabo, sem contrair um só músculo do rosto. Nessas ocasiões aparecia-lhe nos olhos uma expressão vazia e ausente, e teria suspeitado que estava sob o império de alguma substância vegetal capaz de provocar visões,

se a patente temperança que lhe regulava a vida não me tivesse induzido a rejeitar tal pensamento. (ECO, 2015, p. 54)

Mas Adso admite que seu mestre, durante a viagem, detivera-se algumas vezes “para apanhar alguma erva” (ECO, 2015, p. 54) e que perguntado do que se tratava, Guilherme “disse sorrindo que um bom cristão de vez em quando pode aprender com os infiéis” (ECO, 2015, p. 54), sendo a erva, provavelmente um estimulante. No caso de Sherlock, que em *Um estudo em vermelho* é descrito exatamente com as mesmas características de temperamento que Guilherme, em *O sinal dos quatro*, é apresentado como usuário ocasional de drogas para combater o tédio que a inação lhe causava:

– O que é hoje: morfina ou cocaína? – perguntei.

Ele ergueu os olhos languidamente do velho livro em letra gótica que abrira e respondeu:

– É cocaína, em solução de 7%. Quer experimentar? (DOYLE, 2016, p. 137)

Mas existem ainda outros dados curiosamente coincidentes. Em primeiro lugar, o famoso detetive faz menção ao armazenamento de memórias remetendo-se ao que havia dito Santo Agostinho no Livro X de suas *Confissões*. Entretanto, em termos de hábitos mentais, parece que a especulação imobiliária da Londres vitoriana também atinge o “palácio da memória” agostiniano, pois o espaço que o detetive dispõe é apenas um sótão.

[...] o cérebro de um homem, originalmente, é como um sótão vazio, que deve ser entulhado com os móveis que escolhemos. [...] o trabalhador especializado é extremamente cauteloso em relação às coisas que coloca em seu cérebro-sótão. Depositará lá apenas as ferramentas que poderão ajudá-lo a realizar o seu trabalho, mas destas ele terá um vasto sortimento e todas arrumadas na mais perfeita ordem. (DOYLE, 2016, p. 21)

Segundo, por muitas vezes, a cidade de Londres é mencionada como um labirinto, uma das imagens mais evocadas por Eco em *O nome da rosa* e sempre associada ao escritor argentino Jorge Luis Borges, e Sherlock Holmes utiliza-se da metáfora do novelo – sem, no entanto, mencionar Ariadne –, ao referir-se às possibilidades de

interpretação que o crime a ser investigado lhe oferece, que aparece já em *Um estudo em vermelho*, quando apresenta a Watson sua real ocupação, sugerindo um título:

[...] Só fui a Lauriston Gardens por sua causa, e se não tivesse ido, teria perdido o estudo mais interessante que já encontrei: um estudo em vermelho, hein? Ora, por que não usarmos um pouco a linguagem artística? Temos o fio vermelho do crime enredando-se na meada descolorida da vida, e nossa obrigação é desentranhá-lo, isolá-lo, expondo-o em toda a sua extensão. (DOYLE, 2016, p. 46)

Aristóteles postula que “os prazeres intelectuais são superiores aos dos sentidos” (ARISTÓTELES, 1999, p. 199), o que parece muitíssimo apropriado aos celibatários investigadores criados por Doyle e Eco. Apesar de Watson ter dado nota zero aos conhecimentos filosóficos de Sherlock Holmes (DOYLE, 2016, p. 22) – o que é totalmente questionável –, a “ciência da dedução” do famoso detetive depende da contemplação para que seja bem-sucedida. Ainda segundo Aristóteles:

[...] o filósofo, todavia, mesmo quando está só, pode exercer a atividade de contemplação, e tanto melhor quanto mais sábio ele for; ele talvez possa fazê-lo melhor se tiver companheiros de atividade, mas ainda assim ele é o mais auto-suficiente dos homens. (ARISTÓTELES, 1999, p. 202)

Na *Poética*, o filósofo estagirita diz que “era por acaso e não em função da arte poética que encontravam nos mitos tradicionais as histórias já bem construídas” (ARISTÓTELES, 2015, p. 125). Mas é sim em função da arte poética que os mitos tradicionais de sua época continuavam em circulação, principalmente quando extrapolam sua partitura original, como personagens originais ou mesmo como modelos arquetípicos. Ainda que as referências de Umberto Eco a Sherlock Holmes sejam explícitas, todo detetive porta em si o emblema de um mito: o decifrador de enigmas, Édipo.

Apesar de Sherlock Holmes ser descrito como “científico demais” (DOYLE, 2016, p. 14), tanto ele quanto Guilherme de Baskerville – que talvez também fosse científico demais para o seu tempo – descendem daquele mesmo “detetive primordial”. E é a memória *de* literatura que se tem de Édipo, que é revocada quando Guilherme se apresenta como um decifrador, interpretando somente os rastros do cavalo Brunello.

Amostra de argúcia que colocará Guilherme defronte de sua própria esfinge. É nesse momento que o Édipo mítico emerge pela revocação literária. “Decifra-me ou te devoro!”, já não é o ser mitológico quem diz, mas “o” Edifício que encerrava a biblioteca, construído ainda no tempo dos “gigantes”, que o narrador descreve como “um grande animal sobre o qual refulgem a perfeição e a proporção de todos os seus membros” (ECO, 2015, p. 64), única construção do conjunto abacial cujo nome é escrito em maiúscula, como qualquer outro personagem, como a “terrível Cantadeira” (SÓFOCLES, 1998, p. 07) do mito edípiano.

Guilherme de Baskerville, o inquisidor, o enviado do imperador Ludovico da Baviera, buscando chegar à abadia como um homem reconhecidamente sábio, atrai para si a ruína, o enigma cuja solução só desventura poderia trazer. Como Édipo, referido pelo sacerdote de Zeus como “o primeiro de todos os mortais nos incidentes de nossa existência e nas conjunturas criadas pelos deuses” (SÓFOCLES, 1998, p. 07), o frade franciscano, orgulhoso de seu intelecto, não será capaz de reconhecer que ele mesmo provocava a desventura que pensava solucionar.

Termina por se emaranhar numa trama de fios demasiadamente coloridos, tecidos não por Ariadne, de modo que pudessem conduzi-lo pelo labirinto que ele mesmo construía; mas pelas moiras, determinando um destino do qual nenhum mortal escaparia. Abbone de Fossanova, o abade, apresenta a Guilherme seu imbróglgio:

Aconteceu uma coisa nesta abadia que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir. Frequentemente, de fato, é indispensável provar a culpa de homens que deveriam sobressair por sua santidade, mas de modo a poder eliminar a causa do mal sem que o culpado seja relegado ao desprezo público. Se um pastor falha, deve ser isolado dos outros pastores, mas aí se as ovelhas começam a desconfiar dos pastores. (ECO, 205, p. 68)

Nesse ponto, a memória do leitor é convocada para reconhecer outro Édipo que emerge em Guilherme: o herói trágico, que flutua do mito para a partitura de Sófocles. O protagonista da tragédia mais elogiada por Aristóteles, que recebe as súplicas de sua cidade: “a Peste se abateu sobre nós, fustigando nossa cidade e esvaziando aos poucos a casa Cadmo, enquanto o tenebroso inferno vai se enchendo de nossas queixas, de nossos soluços” (SÓFOCLES, 1998, p. 06-07).

Mas que ao contrário do que sugeriu o prudente Abbone a Guilherme, Édipo faz imprecisões públicas contra o olvidado assassino do rei Laio, ignorando se tratar dele mesmo e gerando a desconfiança de suas “ovelhas”. A boa fortuna de Édipo, que parece contrariar os augúrios que foram feitos para ele no oráculo de Apolo em Delfos (SÓFOCLES, 1998, p. 56-57), enche o herói de orgulho e cega-o para qualquer verdade que não seja a sua. Querer saber mais do que deveria provocará a desgraça tanto de Édipo quanto de Guilherme, seu avatar medieval, arrastando à ruína tudo e todos ao redor.

Quando Creonte traz o novo augúrio do oráculo de Delfos, a punição exigida por Apolo ao assassino de Laio para que se debele a peste, é muito mais branda que as ameaças feitas por Édipo. “Expulsando os culpados, ou fazendo-os pagar assassínio por assassínio” (SÓFOCLES, 1998, p. 11), o infortúnio de Tebas seria findado. Já Guilherme, fora incumbido de uma investigação que sequer se fazia necessária, não fossem os temores excessivos do Abade:

Adelmo de Otranto, um monge ainda jovem e no entanto já famoso como mestre miniaturista, fora encontrado uma manhã por um cabreiro no fundo da escarpa, dominada pelo torreão oriental do Edifício. Uma vez que fora visto pelos outros monges no coro durante as completas, mas não voltara a comparecer para as matinas, provavelmente teria caído escarpa abaixo durante as horas mais escuras da noite. Noite de grande tempestade de neve, com flocos cortantes como lâminas, que mais pareciam granizo [...] seu corpo fora encontrado aos pés da escarpa, dilacerado pelas rochas de encontro às quais se abatera. (ECO, 2015, p. 70)

Suicídio seria resposta adequada o suficiente e Guilherme sempre o soubera, pois à maneira do que postula seu confrade e amigo Guilherme de Ockham ou até mesmo Charles S. Peirce, pai da semiótica contemporânea, “poderíamos dizer que a melhor hipótese é aquela mais simples e mais natural, a mais fácil e menos dispendiosa de ser checada e que, além do mais, contribui para uma compreensão do espectro mais amplo dos fatos” (SEBEOK; UMIKER-SEBEOK, 1991, p. 28).

As circunstâncias da morte do jovem miniaturista não seriam nada intrigantes perto da maneira pela qual Guilherme expõe suas deduções sobre quais teriam sido as conjecturas feitas pelo Abade. Não havia quaisquer indícios de que Adelmo tivesse se jogado por uma das janelas, o que parecia justificar uma investigação. Conforme



o frade enumera ao Abade os detalhes pelos quais buscara sem êxito, outra hipótese poderia ser formulada – apesar de que não fosse a mais simples. Guilherme, como o mastim de Baskerville, o cão monstruoso da novela de Arthur Conan Doyle que lhe empresta o nome, fareja feroz e instintivamente:

“[...] no dia seguinte teríeis encontrado uma das janelas abertas, enquanto as encontrastes todas fechadas, e sem que aos pés de uma delas aparecem rastros d’água.”

[...] “Quem vos disse isso?”

“Vós dissestes”, respondeu Guilherme. “Se a janela estivesse aberta, teríeis pensado logo que ele se atirara por ela [...]. Mas uma vez que lhe destes um sepultamento cristão, as janelas deviam estar fechadas. [...] é evidente que o presumido suicida foi antes empurrado [...]” (ECO, 2015, p. 70-71)

Puro exercício de imaginação, pois sem acesso ao cadáver ou à biblioteca, suposta “cena do crime”, não havia realmente um rastro pelo qual se pudesse guiar. Sherlock Holmes, um investigador menos orgulhoso que seus pares Édipo e Guilherme, além de expor francamente que já foi “derrotado quatro vezes: três vezes por homens e uma vez por uma mulher” (DOYLE, 2016, p. 337), acredita ser “perigoso raciocinar a partir de dados insuficientes” (DOYLE, 2016, p. 420). Não é um enigma, é um desafio que o Abade propõe às prodigiosas habilidades de Guilherme:

“E como posso raciocinar sobre sua morte se não vejo o lugar em que poderia ter tido início a história de sua morte?” “Frei Guilherme”, disse o Abade em tom conciliador, “um homem que descreveu meu cavalo Brunello sem vê-lo e a morte de Adelmo sem saber quase nada sobre ela, não terá dificuldades em raciocinar sobre lugares aos quais não têm acesso.” (ECO, 2015, p. 76)

Também é um desafio de natureza muito parecida que o sacerdote de Zeus lança a Édipo, pois o herói tebano não conhece ainda as causas da peste e são seus feitos anteriores, que o haviam tornado célebre, que o investem, aos olhos da cidade, da capacidade de uma vez mais salvá-la.

Bastou-te outrora entrar nesta cidade de Cadmo para libertá-la então do tributo que ela pagava então à terrível Cantadeira. Nada

tinhas ouvido da boca de nenhum de nós, não havias recebido nenhuma instrução: foi pela ajuda de um deus – todos dizem, todos pensam assim – que soubeste reerguer nossa fortuna. Pois bem! Ainda desta vez, poderoso Édipo [...], a teus pés te imploramos. Descobre para nós um socorro. (SÓFOCLES, 1998, p. 07)

Seria mais fácil a Guilherme presumir, como de fato o fará posteriormente, que a morte de Adelmo de Otranto não teria se dado a partir de uma das janelas da biblioteca. Se realmente assim o tivesse feito, Adelmo além de transgredir as regras da abadia sobre a inviolabilidade da biblioteca, deveria ainda tê-la acessado de uma maneira que só o bibliotecário e seu ajudante poderiam saber, suspeita reforçada pela proximidade que vários monges afirmavam ter o morto com o ajudante do bibliotecário, Berengário de Arundel. Eis então que o Edifício-Esfinge começa a apresentar seu enigma.

[...] de repente avistamos Malaquias emergindo da escuridão de uma capela lateral.

“Fique de olho naquele ponto”, disse-me Guilherme. “Poderia haver ali uma passagem que leva ao Edifício.”

[...] “Mas estais querendo realmente entrar de noite na biblioteca?”, perguntei assustado.

[...] “Não, rapaz. Pensava nisso hoje, e não por curiosidade, mas porque me propunha o problema de como morreu Adelmo. Agora, como te disse, estou propenso a uma explicação mais lógica [...].

“Então por que estais querendo saber?”

“Porque a ciência não consiste só em saber aquilo que se deve ou se pode fazer, mas também em saber aquilo que se poderia fazer e que talvez não se deva fazer. [...] esta biblioteca me parece mais um lugar onde os segredos permanecem encobertos.” (ECO, 2015, p. 133-34)

A morte de Adelmo parece ser apenas a ponta de um dos fios do emaranhado novelo que o Edifício apresentará a Guilherme de Baskerville. Um evento que só acidentalmente se trama aos reais segredos que se encerram à biblioteca. Ela, sim, o verdadeiro enigma. A investigação que frei Guilherme foi incumbido de conduzir, sobre uma morte da qual somente ouviu relatos, evoca a posição na qual se colocou também Édipo que às portas de seu palácio, o tirano de Tebas suplica à cidade:

Falo aqui como homem alheio ao relato que ele acaba de ouvir, alheio ao próprio crime; eu não poderia levar sozinho adiante minha investigação, a menos que dispusesse de algum indício; e, como sou de fato um dos últimos cidadãos inscritos nesta cidade, é a vós, é a todos os tebanos, que dirijo solenemente este apelo: “A todo aquele dentre vós que souber sob o braço de quem tombou Laio, o filho de Lábdaco, ordeno revelar-me tudo.” (SÓFOCLES, 1998, p. 18-19, grifo do autor)

Na abadia, obviamente, aquele que convoca sua comunidade é Abbone de Fossanova, pois lhe era conferida a guarda tanto espiritual quanto administrativa do lugar, “apresentou Guilherme aos monges. Louvou-lhe a sabedoria, revelou sua fama, e avisou-os de que lhe fora pedido para investigar sobre a morte de Adelmo, convidando os monges a responder suas perguntas e a facilitar-lhe as buscas” (ECO, 2015, p. 133). Exatamente como em *Édipo rei*, são as ações do herói que movimentam a trama de *O nome da rosa*. Todas as mortes que se seguirão a partir do anúncio do Abade ocorrem em função das ações de Guilherme. Se ele procurava um assassino, como Édipo, deveria ter ouvido “és tu o assassino procurado” (SÓFOCLES, 1998, p. 28).

Apesar do veneno que empapava o livro proibido de Aristóteles ter sido obra de Jorge de Burgos, se Guilherme tivesse dito de pronto ao Abade que a morte de Adelmo fora um suicídio e não procurasse tanto por uma verdade mais profunda, nenhuma das mortes posteriores teriam ocorrido. A curiosidade sobre o livro que Adelmo tinha em mãos não teria sido despertada em Venâncio, Berengário e Malaquias, assim como Severino não precisaria guardá-lo, tornando-se a primeira real vítima de assassinato no romance. De modo semelhante como o fizera Édipo, é o próprio Guilherme quem constrói a “trama”, iludido por sua própria arrogância, ainda acredita em sua teoria quando a revela ao Abade:

“A chave é outra, e pensei que vós os soubésseis. Tudo se desenvolve em torno do furto e da posse de um livro, que estava escondido no finis Africae, e que para lá voltou por obra de Malaquias, sem que, entretanto, vós o vistes, a sequência dos crimes tenha sido interrompida.” (ECO, 2015, p. 473)

“Não havia uma trama” (ECO, 2015, p. 518), percebe Guilherme derrotado, havia, sim as moiras, fiando um destino funesto e havia ainda Jorge, que apesar de cego, foi capaz de vislumbrar com maior

facilidade os acontecimentos e ludibriar o investigador. Ao contrário de Guilherme, ele conhecia os segredos da biblioteca e à maneira do adivinho Tirésias, procura mantê-los ainda guardados por acreditar serem destrutivos para sua comunidade.

A primeira vez em que Aristóteles é mencionado a Jorge, inquirido sobre o debate a respeito do riso que havia tido com Adelmo e outros monges, sua resposta foi “estou muito velho. Não me lembro [...]. Agora é tarde, preciso ir...” (ECO, 2015, p. 119). De forma muito similar reage Tirésias ao ser interpelado por Édipo sobre as circunstâncias da morte de Laio “Eu não o ignorava, mas havia esquecido. Caso contrário, não teria vindo [...]. Vai, deixa-me voltar para casa” (SÓFOCLES, 1998, p. 24-25). Silêncio é a maneira escolhida pelos guardiões de segredos pois preveem finais trágicos àqueles que os buscam, assim como a ruína de suas comunidades.

TIRÉSIAS: – Não quero afligir nem a ti nem a mim. Por que me forçar inutilmente desse modo? De mim, nada saberás.

ÉDIPPO: – Ó maldade das maldades – pois és capaz de enfurecer uma pedra –, então nada queres dizer, pretendes mostrar-te a tal ponto insensível, obstinado?

TIRÉSIAS: – Censuras minha furiosa obstinação, enquanto não percebes a que habita em ti, e é a mim que a seguir condenas! (SÓFOCLES, 1998, p. 25-26)

Conforme explicam Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok sobre as narrativas sherlockianas, são geralmente as obviedades as responsáveis por esclarecer os mistérios. “Nunca confie na impressão geral, amigo, concentre-se nos detalhes” (DOYLE, 2016, p. 300), aconselha Holmes, mas Guilherme de Baskerville e Édipo, julgam-se “homens de caráter elevado”, imunes a cometer injustiças e crimes, orgulhosos de sua suposta sabedoria. É a *hybris* do herói trágico. A transgressão fruto do orgulho desmedido. Ignoram as obviedades para sustentar sua própria “verdade”.

Nas histórias de Sherlock, o que frequentemente desencaminha a polícia no começo da investigação de um crime é que ela tende a adotar a hipótese que corresponde, aparentemente, a uns poucos fatos extraordinários, ignorando “insignificâncias”, e, além do mais, recusando-se a considerar dados que não concorram para sua posição. (SEBEOK; UMIKE-SEBEOK, 1991, p. 30)

Mas deve-se sempre lembrar que o extraordinário, o fantástico e o sobrenatural faziam parte do imaginário do mundo de Guilherme, assim como daquele de Édipo. O cientificismo novecentista de Sherlock Holmes, o protagonista de *Um estudo em vermelho*, custaria muito a nascer se comparados os contextos temporais nos quais se desenvolvem os enredos de *Édipo rei* e *O nome da rosa*. Não se fiar em deidades na Antiguidade ou na Idade Média seria praticamente impensável. O complô cósmico fazia muito mais sentido do que reconhecer em si a própria causa do mal.

Ao franciscano (como também ao tirano de Tebas) só importa comprovar sua teoria, provar sua verdade, sabê-la inteiramente: “eu preciso saber. Preciso.” (ECO, 2015, p. 477). A verdade, entretanto, custa sua derrota diante do mundo. “Ora, não és mais o decifrador de enigmas?” (SÓFOCLES, 1998, p. 33). O estrangeiro que entrou na abadia como o sábio decifrador, sai como cego por ter buscado “sua” verdade, não “a” verdade: “Onde está toda a minha sabedoria? Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando devia bem saber que não há uma ordem no universo” (ECO, 2015, p. 519).

A memória de *Édipo rei* é revocada constantemente em *O nome da rosa*. Os mecanismos intertextuais permitem que se leia a obra de Sófocles por transparência, debaixo da camada principal, o hipertexto, a obra de autoria de Umberto Eco. O escritor italiano situa historicamente seu investigador entre Édipo e Sherlock, criando uma quimera a partir de suas características. Na figura do inquisidor ainda há muito do decifrador de enigmas, mas pouco do detetive-consultor. A memória de Sherlock Holmes é revocada, sobretudo, nos momentos em que de Guilherme é exigida a interpretação dos vestígios que seu suposto assassino poderia ter deixado na “cena do crime”. O exame do local onde havia sido encontrado o cadáver de Venâncio de Salvemec pouco difere da visita do detetive-consultor à cena da Brixton Road, onde pela primeira vez, se põe em ação (DOYLE, 2016, p. 32-33):

A neve, caro Adso, é um admirável pergaminho sobre o qual os corpos dos homens deixam escrituras bastante legíveis. Mas este é um palimpsesto mal raspado e talvez nele não se leia nada de interessante [...].

Mas o que quereis encontrar?, perguntei.

[...] alguém o carregou, já morto, imagino. E quem transporta o corpo de outrem deixa marcas profundas na neve. (ECO, 2015, p. 142)

Todavia, os protagonistas das obras de Sófocles – já apropriado a partir do mito – e de Arthur Conan Doyle, ou pelo menos fragmentos deles reconhecíveis, compõem o amálgama que dão forma a Guilherme de Baskerville. Sobre as ruínas das suas leituras precedentes, o leitor pode – ou não, pois todo e qualquer texto produz sentido autonomamente – construir leituras de diferentes níveis, conforme lhe permita sua memória *de* literatura.

Édipo, por sua vez, não é somente um modelo hipotextual, não pertence exclusivamente ao imaginário literário, pertence ao imaginário coletivo ocidental como um mito remanescente da Antiguidade. Obviamente, sua perenidade se deve à intertextualidade, pois é a repetição pelas apropriações e transformações textuais que fazem de Édipo um dos mitos mais conhecidos pela cultura ocidental, talvez o mais conhecido dentre todos.

A reescritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também função da intertextualidade: levar para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. (SAMOYAULT, 2008, p. 117)

Conforme explica Tiphaine Samoyault, a intertextualidade, muitas vezes, funciona como um repositório de memórias literárias e a flutuação de um mito para a literatura garante que a memória humana sobre aquele seja preservada e continuada. Ao mesmo tempo em que o mito é atualizado, inserido em uma nova “realidade” textual, produzindo sentidos diferentes, ele ainda conserva algo do seu sentido original.

A transformação do mito edipiano por Sófocles ou por Umberto Eco – que transforma tanto o mito quanto a tragédia – não destituiu o herói mítico de sua fama de decifrador de enigmas, de sua obstinação ou de sua *hybris*. Ao contrário, faz com que o leitor reconheça Édipo, mesmo sob outro nome, no caso do romance de Eco. É nesse reconhecimento, que não se limita à identificação do hipotexto, mas que se estende à capacidade do leitor de realizar a dupla leitura que se dá o jogo da ironia intertextual:

Nem estudo de influência nem simples identificação do hipotexto, a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de

sentido, transporte de temas e de figuras. Não basta a atualização adaptar uma história em um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente. (SAMOYAULT, 2008, p. 118)

Longe de buscar a completude a que se refere Samoyault, uma vez que os estudos dos mecanismos intertextuais utilizados por Umberto Eco na escritura de *O nome da rosa* se mostram praticamente inesgotáveis, procurou-se na presente análise demonstrar como, em alguns pontos do romance, o hipertexto é suficientemente transparente para que se possa realizar uma dupla leitura: a de *O nome da rosa* e, ao mesmo tempo, ler *Édipo rei*, ou ainda fragmentos das aventuras de Sherlock Holmes.

Umberto Eco lembra que o uso do termo *ironia*, no seu emprego como mecanismo intertextual deve ser tomado no sentido da língua inglesa, da qual provém o conceito, *ironically*: “em sentido mais amplo do que entre nós [falantes de línguas latinas, provavelmente], significando por exemplo, ‘paradoxalmente’ ou ‘de modo inesperado, contra qualquer expectativa’” (ECO, 2011, p. 239-240). É realmente a piscadela de cumplicidade que o autor dá ao leitor preparado.

Segundo o autor, todo texto constrói dois leitores-modelo: o de primeiro nível, que Eco define como leitor semântico, que lê apenas o hipertexto e o de segundo nível, definido como “semiótico, ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o modelo que o instrui passo a passo” (ECO, 2011, p. 217). Apesar de privilegiar o leitor preparado, nenhum texto, por mais que se apoie na intertextualidade, exclui os leitores ingênuos ou semânticos. Ainda que não capte as referências e os modelos hipotextuais, a leitura da primeira camada de um hipertexto se agregará à sua memória *de* literatura:

[...] o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito. (ECO, 2011, p. 217)

Justamente como no conto “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges. Alguns livros são inesgotáveis à uma primeira leitura, outros são completamente inesgotáveis e muito disso ocorre em função da natureza intertextual desses livros. Tropeçar em hipotextos e receber

a piscadela de cumplicidade do autor, perceber que o autor comunica de suas memórias *de* literatura, perceber que muitos livros são também livros de areia, ajuda a definir o leitor como parte de uma comunidade: que possui sua própria memória coletiva; sua própria história, que segue acompanhando a história da literatura ocidental; sua própria linguagem, modelada por textos literários; um *éthos* de literatura.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário Gama Kury. Brasília: Ed. UnB, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Tradução de Louisa Ibañez; Branca de Villa-Flor; Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, vol. 1, 2016.
- DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Tradução de Áurea Brito Wissenberg e Arnaldo Viriato Medeiros. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, vol. 2, 2016.
- DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Tradução de Flávio Mello e Silva; Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, vol. 3, 2016.
- DOYLE, A. C. *Sherlock Holmes: obra completa*. Tradução de Adailton J. Chiaradia e Myriam Ribeiro Güth. Rio de Janeiro: HarperColins Brasil, vol. 4, 2016.
- ECO, U. *O Nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Record, 2015.
- ECO, U. *Sobre a Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- ECO, U.; SEBEOK, T. A. (org.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- SAMOYAL, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.



## O lugar do paratexto na ficção: a potência das falsas atribuições no contexto de Reinaldo Santos Neves

Eduardo C. Madeira (UnB)<sup>1</sup>

### Introdução

Para compor *A crônica de Malemort* (1978), primeiro romance brasileiro a ser ambientado na Idade Média, Reinaldo Santos Neves se submeteu a um caudaloso processo de pesquisa com fontes medievais que incluem crônicas, novelas de cavalaria, dicionários e tratados religiosos, com o objetivo de recuperar tanto a mentalidade quanto a sintaxe do prosador medieval. Incorpora, inclusive, ocorrências inusitadas ao leitor contemporâneo, como triplas negativas, anacolutos e formas verbais estranhas, além de vocábulos que caíram em desuso. A narrativa, que finge pertencer a uma crônica medieval francesa cujo original é dado como perdido, é assumida em tom confessional por um monge cisterciense, e contrapõe eventos fictícios a eventos históricos como A Peste Negra e A Guerra dos Cem Anos.

A partir da década de 1990, R. S. Neves deu início a um trabalho de tradução do próprio romance para o inglês médio, com os mesmos critérios do que chamarei aqui de “verossimilhança retórica”, mas desta vez com obras em inglês (especialmente as *Crônicas de Froisart*, traduzidas do francês por Lord Berners). O texto cresceu muito em tamanho e episódios, e depois foi retraduzido para o português, desta vez contemporâneo. Diante do que seria, jocosamente falando, um “romance de dupla nacionalidade”, o autor erigiu, enfim, um sofisticado aparato paratextual fictício, que inclui falsos prefácios, notas e folhas de rosto, a darem conta da saga do manuscrito medieval, cuja única versão sobrevivente seria uma cópia da sua tradução para o inglês feita no século XV, lançado como edição crítica por uma professora medievalista na década de 1950. Tudo isso, em mais uma camada circunscrita ao núcleo narrativo de Malemort, é tomado como um romance medievalista de um escritor norte-americano contemporâneo, do qual Reynaldo (com y mesmo), seria um mero tradutor. Esse é o caso curioso de *A folha de hera: romance bilíngue* (2011).

1. Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB).

Por se tratar de um caso especial em vários sentidos, primeiro por incorporar o bilinguismo como parte da trama de falsas atribuições, depois pela colagem intertextual que se quer “a tradução de um original que não existe” (FILGUEIRAS, 2005, p. 216), o artigo que aqui se apresenta tem por objetivo lançar luz sobre questões que dizem respeito ao lugar do paratexto e da potência do falso na literatura, tendo como epicentro o contexto do romance *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), de Reinaldo Santos Neves.

Em um primeiro momento, no entanto, buscarei uma definição para o conceito de “falsas atribuições” como artifício literário, para depois analisarmos o caso singular de R. S. Neves no uso dos paratextos e no que ele implica para a nossa conceituação.

### **Falsas atribuições e heteronímia**

Para a uma primeira conceituação de falsas atribuições, faz-se necessário uma distinção em relação à heteronímia. Nesta última, o autor empírico se reparte e é completamente suplantado pelo seu *outro*. No caso das falsas atribuições, o autor empírico geralmente se coloca em alguma esfera do aparato paratextual da obra, por vezes a ocupar uma posição de mero comentador ou tradutor do texto. Assim, um heterônimo assina a obra em lugar do autor, podendo ser personagem ou não. Já o autor que se utiliza de falsas atribuições ainda pode assinar a obra, e se insere no jogo ficcional para atribuir autoria a outrem, tencionando o pacto de fidelidade que o paratexto supõe. Sabemos, por exemplo, que Alberto Caeiro é heterônimo de Fernando Pessoa. Possui estilo e personalidade próprias, e existe à revelia do autor empírico, criando e assinando suas próprias obras. No caso de alguns contos de Jorge Luis Borges, autor empírico e fictício coexistem em um plano que se assume como verdadeiro, o que é reforçado pela narração em primeira pessoa e pela presença de dados biográficos do autor empírico.

A heteronímia, segundo Mariella Augusta Pereira, é também um jogo de convencimento, em que um poeta se finge de outro. Para garantir o sucesso desse procedimento, conclui, “seria mister que os demais jogadores (os leitores) entrassem nesse faz-de-conta lendo os poemas como uma nova realidade imediatamente aceita” (PEREIRA, 2014, p. 14). A heteronímia também é artificialidade,

mas é caracterizada pela criação de “uma nova realidade”, isto é, o jogo existe estritamente no campo ficcional. O leitor finge que acredita que aquele autor fictício escreveu tal obra. Mesmo assim, ainda se presume a concepção romântica da literatura como expressão de uma “verdade interior”, ainda que produzida por um personagem. Quando falamos em falsa atribuição, o leitor muitas vezes sequer pode “crer” que se trata de uma ficção para participar do jogo, uma vez que a obra é tomada como encontrada em circunstâncias reais, como a as enciclopédias de Borges ou os relatos do ilustre naufrago de Daniel Defoe.

A heteronímia manifesta realidades psíquicas, emocionais e cognitivas que revelam suas mundividências num estilo inconfundível (PEREIRA, 2014, p. 65). Segundo tal definição, a heteronímia é simulação de um estilo, isto é, de um fazer literário explícito, donde se podem deduzir os traços de tal estilo. Sabemos que Caeiro tem predileção por versos livres e temas ligados à natureza e que Ricardo Reis tem um estilo neoclássico, por exemplo. Lemony Snickett, heterônimo de Daniel Handler que assina a série infantojuvenil *Desventuras em série* e participa como autor personagem, tem no cinismo e no pessimismo suas marcas de escrita. Em um caso como o de *Robinson Crusoe*, há uma falsa “anulação” do estilo, a fim de conferir legitimidade ao texto dado como verídico. É como nos *mockumentaries* (falsos documentários) de cinema, tais quais *Bruxa de Blair*, nos quais se filma intencionalmente com uma câmera caseira, de qualidade inferior, a fim de conferir potência indiciária ao objeto ficcional.

Em síntese, heteronímia é um real paralelo. Falsa atribuição, ao centrar sua gênese no paratexto, na apresentação, cria um jogo de indistinção entre o real e o ficcional.

### **Alguns aspectos históricos das falsas atribuições e sua relação com o paratexto**

As falsas atribuições, é evidente, não nasceram em Borges, a quem pode ser atribuída uma complexificação do artifício, mas não sua criação. No fim da Idade Média, Joanot Martorell, no antológico *Tirant lo Blanc*, toma seu personagem por figura histórica e seu livro por uma suposta tradução feita a partir de um original em inglês (MARTORELL, 2004, p. 5). As aventuras são descritas com alto

grau de fidelidade à linguagem das crônicas medievais, e a verossimilhança é marca incontestada, que se traduz nas descrições das festas, danças, duelos e demais costumes medievais, tal como destaca Sasor (2008, p. 109):

Efectivamente, Martorell utiliza tales recursos como el testimonio ocular o los documentos legales – lletres de batalla u otros documentos autorizados por notarios – que son propios de la historiografía medieval y cuyo objetivo era garantizar la validez y la fe de determinadas fuentes del cuento.

Em um levantamento razoável, pode-se afirmar que a narrativa de Martorell é possivelmente um dos primeiros exemplos de utilização do recurso das falsas atribuições na literatura como concebemos hoje, em que o falso é tramado como recurso retórico que convida o leitor a participar do jogo de confundir as fronteiras entre o que é real e o que é ficcional. Como características principais despontam o uso do paratexto como *locus* das falsas atribuições, isto é, onde se dá sua gênese. Afinal, é através de um prólogo, esse espaço classicamente destinado a estabelecer um pacto biográfico entre autor e leitor, que seu autor erige a assunção de que a obra foi apenas traduzida por ele, por encomenda do príncipe Don Ferrando, de Portugal.

Segundo Gérard Genette (2010), a paratextualidade, que inclui comentários, capas, epígrafes, prefácios, etc., é:

Um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor – espaço em particular do que se nomeia sem dificuldade, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o contrato (ou pacto) genérico. (GENETTE, 2010, p. 16)

Ao incluir falsas informações no prólogo, Martorell tenciona tal contrato com o leitor, incorporando a ficção à realidade. A partir daí, ou mesmo antes, a literatura não pode ser mais definida como imitação da vida, mas é devolvida à própria vida.

Ademais, a narrativa do catalão é marcada por um alto grau de contratualidade com o leitor. Rosalya Sasor (2008, p. 109) confirma que, “por reflejar muchos acontecimientos y personajes de su época, involucrados en las hazañas del protagonista”, o romance “se convierte en un testimonio histórico relativo al ambiente general de los tiempos coetáneos a su autor” (idem). Aqui se pode pensar as origens

do que chamarei de “verossimilhança retórica”, que acontece quando o estilo é falseado a partir de signos burocráticos que dão impressão de realidade à obra.

O *Tirant* será uma grande inspiração para Cervantes, que tem no seu *Dom Quixote* (1984) o nosso próximo lugar de destaque no edifício das falsas atribuições. Em seu prólogo, o autor assume um tom notadamente displicente em relação ao seu “Desocupado leitor” (CERVANTES, 1984, p. 7) e ao próprio livro que ora se apresenta, sobre o qual manifesta a vontade de que houvesse sido “o mais formoso, o mais galhardo e discreto que se pudesse imaginar” (idem), mas que afinal se mostrou fruto do seu “estéril e mal cultivado engenho” (idem). Dessa forma, como argumenta Robson André Silva, Cervantes promove uma encenação lúdica da essência e da aparência, especialmente quando afirma que é padrasto e não pai do personagem (SILVA, 2017, p. 7). No prólogo do *Quixote*, então, o jogo da ficção e da realidade já se estabelece a partir da inserção de autor e leitor no romance, “um passo além” de Martorell, mas de forma despersonalizada, desconstruindo suas noções empíricas e substituindo-as por versões lúdicas e implícitas (o leitor desocupado e o autor displicente). Atitude semelhante está presente em François Rabelais, que tem parte na tradição de “conversa” conferida aos prólogos, cabe anotar. No prólogo de livro primeiro de *Gargântua*, por exemplo, chama seus leitores de “Bebedores ilustres e preciosíssimos bexiguentos” (REBELAIS, 2009, p. 25).

Voltemos ao cavaleiro andante. Depois de introduzir alguns sonetos atribuídos a personagens, Cervantes inicia o primeiro capítulo trazendo um novo traço de falsa atribuição, o qual será caro a Borges, que são os pretensos limites da memória. Quando diz que “Num lugar da Mancha, cujo nome não quero lembrar, vivia, não faz muito tempo, um fidalgo” (CERVANTES, 1984, p. 27), o narrador do *Quixote* demonstra mais uma vez certa inépcia ao ocultar uma informação a respeito de seu personagem, abrindo o caminho da desconfiança do leitor em relação ao que é narrado. A seguir, afirma:

Dizem que tinha o sobrenome de Queixada, ou Queijada, mas há nisto alguma discordância entre os autores que escreveram sobre este caso; outrossim, certas conjecturas verossímeis levam à suposição que se chamasse Quixana. Mas isso pouco importa à nossa história: basta que, durante a narrativa, não nos afastemos um ponto da verdade. (idem)

Assim, o protagonista é pintado com as cores da incerteza, o que acaba por conferir mais verossimilhança retórica à narrativa, sobretudo porque Cervantes introduz a voz de outros autores, supostos, que também teriam tratado acerca do mesmo assunto, e ignora a precisão dos fatos sem abrir mão de um suposto compromisso com a verdade.

No capítulo IX do Quixote, irrompe mais um elemento explícito de falsa atribuição. O narrador afirma que em Toledo certo dia comprou, por acaso, alguns cadernos e papéis antigos escritos em árabe. Movido de curiosidade, pediu a um mouro que os traduzisse, e descobriu que continham a “História de Dom Quixote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe” (CERVANTES, 1984, p. 85). A partir daí o autor assume como base tal fonte fictícia para a continuação de sua narrativa, sem deixar de emitir vários juízos sobre ela, com vistas de “ajudar o leitor”. Aqui temos o que hoje se convencionou chamar de “metaficção”, na qual as falsas atribuições cumprem um importante papel retórico.

Assumindo a figura do “outro” (o tradutor), o narrador autoral pode continuar o seu jogo de questionamento da verdade diante do leitor, exigindo deste participação e reflexão críticas. Também é um modo de mostrar que o compromisso do romance não consiste na reprodução, mas na ficcionalização do real. Não importa simplesmente a história, mas, sobretudo, a estória ou ficção de Dom Quixote e Sancho (SILVA, 2017, p. 34)

Portanto, o Quixote tem parte nos caminhos para esse movimento tão atual de performance da diluição de fronteiras entre literatura e vida.

Um pouco depois de Cervantes, destaca-se o caso de Daniel Defoe em *Robinson Crusoe*, em que há “uma preocupação em desfazer-se de qualquer vestígio que denuncie o teor ficcional” (MORAES, 2012, p. 18), levando o leitor a crer que se trata de um relato verídico de um naufrago. Mais uma vez, é no paratexto que as falsas atribuições se estabelecem. Na folha de rosto da primeira edição, de 1719, há uma nota que informa sobre o conteúdo do relato, que o trata como registro da “vida e das estranhas aventuras de Robinson Crusoe” (DEFOE, 1997, p. 5), e termina com a afirmação de que foi “escrito por ele próprio” (idem). A seguir, vem o prefácio de um suposto editor, como uma típica consideração a respeito da pertinência

daquela publicação, em que “acredita que se trata de uma história verídica; não existe nela qualquer aparência de ficção” (ibid., p. 7).

Procedimento semelhante o mesmo Defoe adotou em *Moll Flanders*, que se apresenta como uma autobiografia da personagem-título. Há uma nota introdutória em forma de versos que termina em “vida contada segundo suas próprias memórias” (DEFOE, 2003, p. 7). No prefácio, o autor afirma que “Os romances e as novelas estão de tal forma na moda hoje em dia que é difícil acreditar-se verdadeira uma história pessoal, se o nome e demais características da personagem não foram revelados” (ibid., p. 9). Assim, estabelece-se mais uma vez esse jogo de brincar com a recusa de uma “aparência de ficção” que vemos no *Crusoé*. Contudo, aqui o autor vai mais fundo ao afirmar que o “estilo da famosa mulher a que nos referimos foi modificado” (idem), assumindo um papel mais ativo diante da narrativa. Há ainda uma indexificação mais verossímil, algo que será muito explorado em Borges, ao fazer referência a um manuscrito original, cuja “cópia que inicialmente veio a ter às nossas mãos foi escrita numa linguagem muito semelhante à de qualquer prisioneiro de Newgate” (idem). Ao longo do prefácio, o autor de *Moll Flanders* ainda discorrerá sobre alguns “cuidados” que teve ao lidar com o texto original para que não ferisse certos preceitos morais, chegando inclusive a eliminar trechos inteiros da suposta fonte, e ainda direciona o leitor para que “fiquem mais interessados pela moral que pela fabulação” (ibid., p. 11). Aqui se confirma, mais uma vez, o paratexto como lugar de edifício da falsa atribuição, por representar classicamente esse lugar de contrato biográfico entre obra e leitor, e da “destituição” de um estilo literário como ferramenta de verossimilhança, que já comparecia em Martorell mas se complexifica em Defoe.

Toda essa recusa, contudo, será falsa, pois há obviamente um grande investimento de estilo nas obras referidas. Igualmente falsa também é a pretensão de verdade. Estamos falando, assim, de uma superação do dualismo platônico, que mencionarei mais adiante.

Ainda no século XVIII, outro caso de destaque é o da epístola como obra de ficção, cuja origem, segundo Barbosa (2011), é estabelecida a partir da publicação das *Cartas persas*, de Montesquieu, em 1721. Nesse caso, para além do paratexto, é a própria incorporação de um gênero textual tradicionalmente comprometido com a verdade de um sujeito empírico, que é a carta, que estabelece o jogo de dissimulação com o leitor.

No século XIX, o Brás Cubas de Machado, ainda que em sua premissa fantástica de um morto contando sua história, também se utiliza de uma “retórica do contrato” em seu prefácio, comunicando-se ao leitor com recursos típicos de uma nota editorial. Mas é com *Sartor Resartus* (1831), de Thomas Carlyle, que o jogo das falsas atribuições alça voos mais ousados nesse século. Nele, um filósofo alemão se dispõe a apresentar, como editor, as ideias de um livro cujo original lhe foi remetido pelo próprio autor. Todas essas premissas editoriais, contudo, são falsas, e a ficção se constrói como uma extensa análise de uma obra de vida que não existe.

É a partir do seu teor desesperado que o livro se mostra como uma apropriação criativa e transformadora em diversos níveis: o da autobiografia (MALZAHN, 2002; RYAN, 2011); o de uma crítica a romances românticos e de aventuras; o de uma apropriação ficcional do editor/narrador como guia de leitores, etc. (SOUZA, 2012, p. 1)

O caso de Carlyle é citado por Borges no prólogo de *Ficções* (2015), ao lado do *Fair Haven*, de Butler, como “obras que têm a imperfeição de serem livros também, não menos tautológicos que os outros” (BORGES, 2015, p. 12). Daí a raiz da complexificação que o escritor argentino confere às falsas atribuições, justificando com a preguiça a técnica de escrever apenas comentários a obras inexistentes. Nesse mesmo prólogo, o argentino comenta a propósito do artifício das falsas atribuições, que aqui finalmente se define como o recurso de se atribuir autorias a personagens dentro da ficção propriamente ou, ao menos, dentro das circunstâncias de concepção e edição da ficção.

Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário [...]. Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, eu preferi escrever notas sobre livros imaginários. (BORGES, 2015, p. 11-12)

Trata-se de um recurso oriundo da tradição, e como vimos, Borges o utilizou em muitos contos, aperfeiçoando-o sob a forma de biografias imaginárias (“História universal da infâmia”) e ensaios sobre livros imaginários, como nos contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “Exame da obra de Herbert Quain”.



Imaginemos agora uma obra que não só é o comentário crítico de um livro imaginário, como é o próprio livro imaginário todo escrito, com extensão superior a quinhentas páginas, como uma versão bilíngue da pretensa revisão crítica de um manuscrito medieval, tomado como perdido, mas igualmente inventado pelo mesmo autor de todo o comentário. É esse o caso de *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), de Reinaldo Santos Neves.

### **O contexto de A folha de hera: romance bilíngue**

*A crônica de Malemort* (1978), segundo romance do escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, é o protótipo do caudaloso projeto literário em questão. Ambientada na França medieval entre os anos de 1346 e 1358, a trama acompanha a história da linhagem de Malemort no fictício condado de Níniva, uma trilha de amor, ódio, violência e ressentimentos que os conduzirá fatalmente à tragédia e à morte.

No artigo “Notas sobre uma folha de hera: a *Crônica de Malemort* em inglês”, publicado em 1999, o próprio autor afirma que, à época, seu objetivo era recuperar a linguagem das narrativas medievais portuguesas e, para tanto, submeteu-se à leitura de obras em português do século XIV e XV, como a *Demanda do Santo Graal e Boosco deleytoso*, em um campo mais literário, e *Virgeu de consolaçon* e as crônicas de Fernão Lopes, em um campo mais histórico, para ficar em alguns exemplos, a fim de depurar sua linguagem. Esclarece também que “estava preocupado ainda com aquilo que me habituei a chamar de ‘mentalidade narrativa’ do prosador medieval” (NEVES, 1999, p. 108). Assim, à maneira de Thomas Mann no romance *O eleito*, criou um narrador personagem contemporâneo aos fatos, que chamou de Thomas Lemeschin (ou Thomas Lelillois), um monge da ordem de Circe. “Como homem do medievo, cabia-lhe contar a história como a contaria um homem de sua época. Daí a minha tentativa de assimilar e reproduzir a ‘mentalidade narrativa’ implícita nos textos daquele tempo” (idem). O resultado é uma colagem intertextual de vários trechos das fontes abonadas na pesquisa, mas com enredo próprio. Um texto que simula o despojamento, a ingenuidade e o jeito canhestro como se escrevia prosa naquele período. No campo ideológico, uma “oratória envolvente e comprometida com a defesa intransigente de uma ideologia que se funda na fidelidade do vassalo ao seu senhor,

na honra e no monoteísmo espiritualista” (VAZZOLER; SANT’ANNA, 2001, p. 23). No campo sintático, a pesquisa revela a escolha de modos verbais peculiares, como em “Deus não quererá que serei senhor de Malemort” (NEVES, 1978, p. 12), pelas duplas negativas, como em “mas nenhum rogo não te pode tanto valer” (ibid., p. 40), pelo emprego estranho da preposição, como em “tinha muita semelhança de seu pai” (ibid., p. 10), ou do verbo no futuro, como em “darei-vos aqueles dois outros” (ibid., p. 127), entre outras. No campo léxico, abundam vocábulos neológicos, como “amigança”, “demorança”, “casamento”, ou pouco utilizados no português contemporâneo, como “humildar”, “endurentar”, para ficar em poucos exemplos.

O que sucede é que o autor iniciou um projeto de transposição do próprio romance para o inglês, a partir da década de 1990. O procedimento foi o mesmo, sendo que dos textos-fonte em inglês destacam-se as *Crônicas de Froissart*, traduzidas do francês por Lord Berners.

A técnica de trabalho desta versão em inglês – cujo título provisório é *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript* – segue os mesmos moldes da técnica original adotada para a composição do romance em português. Todo o trabalho de escritura se baseia na pesquisa das fontes, envolvendo, agora, textos de inglês médio (Middle English), preferencialmente em prosa e sobretudo dos séculos XIV e XV [...] Em primeiro lugar, nem uma só palavra ou construção sintática se incorpora ao texto a não ser depois de abonada em fonte de pesquisa. Em segundo lugar, nem todas as palavras e construções sintáticas então de uso corrente se qualificam para uso no romance, mas tão somente aquelas passíveis de assimilação por parte do leitor médio de hoje. (NEVES, 1999, p. 108)

Se *A crônica de Malemort* tem 183 páginas, *A folha de hera* tem mais de mil. Esse aumento se deu através do estudo mais aprofundado de personagens originais e da incorporação de novos, um tratamento mais detalhado de determinadas cenas, a inclusão de novos episódios etc., além de anedotas e contos narrados pelos personagens, e até algumas receitas de pratos da época. Depois, o autor retraduziu esse campo ampliado para o português, mas desta vez contemporâneo. Para justificar literariamente o processo, foi criado então todo um aparato acadêmico fictício em torno da crônica medieval, que dá conta da saga de sobrevivência do manuscrito até sua publicação por uma professora medievalista norte-americana, que é tomada como personagem, também, em uma camada a mais dessa espiral

engenhosa, de um romance norte-americano que finge ser a tal edição crítica de uma tradução inglesa de um manuscrito francês perdido, traduzido por Reynaldo Santos Neves (com y mesmo) em versão bilíngue no Brasil do século XXI.

O romance *A folha de hera: romance bilíngue* (2010) é uma obra ímpar por uma série de motivos. Primeiro, como já indica o subtítulo, por ser um *romance bilíngue*, isto é, ela foi *escrita* em duas línguas [...] não sendo exatamente uma *versão* do romance de 1978, mas “outro livro: mais maduro, mais complexo, mais ambicioso e bem mais extenso” (NEVES, 2010, p. 21) [...] Para unir as três obras num projeto ficcional que as extrapolasse, foi criado um grupo de paratextos que trabalham a partir da tradição do manuscrito reencontrado. (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 59-60)

Assim, o autor concebeu alguns elementos textuais que, se não fazem parte da trama, sugerem ao menos uma outra trama que sustenta, no campo pragmático, o imaginário do manuscrito. Trata-se, como veremos a seguir, de uma “história da história” correndo em paralelo com a trama central, não apenas a partir de falsos prefácios e posfácios, mas também a partir de notas de rodapé que acompanham todo o texto.

### **A paratextualidade fictícia e o “efeito palimpsesto”**

Como vimos, o “paratexto”, segundo Gérard Genette, é o lugar conferido aos títulos, epígrafes, prefácios e outros elementos que se encontram no limiar do texto e atuam como uma espécie de guia para o leitor. No entanto, ele “pode ser tão ficcional quanto a ficção que ele pretende orientar” (FILGUEIRAS, 2005, p. 221). A pesquisadora Lillian DePaula, que foi justamente a primeira a considerar as implicações teóricas de uma “paratextualidade fictícia” na obra de R. S. Neves, afirma que o autor capixaba “faz uso dos diferentes elementos da transtextualidade para explorar os limites do texto” (idem). Em uma analogia com o universo borgiano, Filgueiras analisa assim:

A trilogia medieval de R. S. Neves, que inclui *A crônica de Malemort*, por ele próprio traduzido para o inglês como *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*, e, mais recentemente, retraduzido para o português com o título de *A folha de hera*, resulta numa coleção de

textos que intriga o leitor pelos recursos literários utilizados, em especial a técnica do manuscrito reencontrado e o uso, nos últimos dois livros da trilogia, do *paratexto fictício*, levando o leitor – como bem o fez a obra do argentino Borges – a questionar o que é fato, o que é invenção, qual a relação entre História e Ficção. (FILGUEIRAS, 2005, p. 215-216, grifos meus)

Sinteticamente, são quatro paratextos ficcionais correndo “por fora” da crônica medieval escrita pelo monge Thomas Lellilois. Logo em seguida à folha de rosto ficcional, onde se lê “O manuscrito Alfield” como título, aparece o primeiro deles, denominado “Nota prefacial do secretário da Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média” (NEVES, 2011, p. 21-29) e assinado por Alan Dorsey Stevenson (anagrama de Reynaldo Santos Neves). O texto especula sobre a sobrevivência da crônica até a publicação do trabalho, que é a pretensa edição crítica de um códice quinhentista chamado *Manuscrito Alfield*, feita pela professora Kathryn L. Thornham, falecida antes de concluir o projeto. A esse texto se segue a “Introdução da responsável pela edição crítica” (ibid., p. 31-45), em que a professora comenta em detalhes seu processo de pesquisa que envolveu a tradução da crônica francesa *La Vraye Cronique de Malemort*, escrita durante a década de 1370 por um monge cisterciense chamado Thomas Lellilois, cujos originais se perderam, restando apenas a tradução para o inglês médio, concluída em 1483 por um certo Bennet Hatch. Nesse prefácio há muitos signos de verossimilhança retórica, tanto no salientar da importância da trama como episódio histórico, quanto nas especificações históricas e geográficas do fictício condado de Níniva e nas especulações sobre a vida do seu autor. O “códice quinhentista FfC1516Ms136, mais conhecido como Manuscrito Alfield” (NEVES, 2011, p. 31) ganha até descrição técnica apurada nas mãos da professora:

A cópia manuscrita em meu poder, em que se preservou o texto de Hatch, foi feita em 1516. Suas especificações são as seguintes: papel acetinado de alta qualidade; 320 mm x 220 mm; 166 folhas, escritas *recto* e *verso* em aproximadamente 32 linhas; uma só mão (exceto quatro linhas em latim ao final do manuscrito), caligrafia Bastarda Secretária, minúscula, bastante regular; tinta preta, bem preservada; sem iluminuras; ambas as capas se perderam. (NEVES, 2011, p. 41)

O original da tradução, assim, também teria desaparecido, sobrando à professora Thornham somente uma cópia feita em 1516, encomendada por um certo Thomas Alfield. Ao fim, esse texto introdutório é assinado por “Kathryn Lyell Thornham, Ph.D./Universidade de Santo Agostinho / Houston, Tx” (ibid., p. 45).

Após o texto literário *per se*, que traz, no primeiro volume da obra, os livros dois, três e quatro da crônica medieval em questão, há o terceiro paratexto ficcional: “Pilhagem de palavras: posfácio do autor” (ibid., p. 455-465), mais uma vez assinado por Alan Dorsey Stevenson, agora identificado como “funcionário aposentado dos Correios da Cidade de Nova York e, por que não dizê-lo de uma vez, autor desta porcaria” (ibid., p. 455). Como numa típica nota autoral, Stevenson discorre sobre o processo de criação do seu livro agora assumido como ficção, sobre as fontes consultadas e suas influências literárias, bem como a trajetória de seus originais, recusados por agentes literários e editores norte-americanos, até chegarem às mãos do escritor brasileiro “R. S. Neves” por meio de uma amiga em comum, Lillian DePaula, a fim de traduzi-lo e publicá-lo em versão bilíngue no Brasil, pois Neves possui “faro aguçado para subestimadas obras-primas” (ibid., p. 465). Para fechar a conta deste monumental engenho literário, há a “Breve nota do tradutor” (ibid., p. 467-471), assinada por Reynaldo Santos Neves, que explica o motivo de não traduzir simulando o português arcaico, como fizera Stevenson com o inglês médio (e também o próprio Reinaldo empírico com *A crônica de Malemort*, em 1978).

Cabe acrescentar, também, que as notas de rodapé, atribuídas à professora Kathryn, acompanham a narrativa com um alto grau de verossimilhança retórica. A ocorrência da palavra “saintes”, por exemplo, ganha a seguinte nota da professora: “*Sic* no MS. Vê-se aí a clara interferência da fonte francesa na tradução. *Saintes* em francês é a forma feminina de *saints* [inexistente na língua inglesa]” (NEVES, 2011, p. 59). Há notas que indicam prováveis erros de tradução, exageros do cronista que seriam típicos da Idade Média, como um homem descrito com quase três metros de altura, e explicações diversas que fazem da obra “Um trabalho de ficção com o rigor de um trabalho acadêmico” (FILGUEIRAS, 2005, p. 222).

Assim, observamos essa espécie de “extensão” do projeto borgia-no, culminando em um caudaloso romance de mais de mil páginas, divididos em três volumes. A ideia de uma “extensão”, naturalmente, não pretende dar cabo de nenhum tipo de juízo de valor em

relação às obras, tampouco comparar os dois autores em termos meritocráticos. A ideia de uma extensão se apresenta como um recurso retórico e conceitual para definir o procedimento adotado por Reinaldo em *A folha de hera*, a partir de uma “ideia de literatura” concebida em Borges. Lillian DePaula (2005, p. 219) chama isso de “efeito palimpsesto”: “A trilogia de R. S. Neves demonstra, com excelência, pertencer à biblioteca de Borges, na qual o efeito *palimpsesto* produz uma vasta coleção de obras que são, ao mesmo tempo, interligadas e independentes”.

É como se, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, além de comentar alguns pontos fulcrais de sua imaginária “A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr”, o autor ainda se prestasse a escrever a enciclopédia por inteiro, com todos os seus verbetes, notas e parágrafos. Claro está que, nesse caso, a advertência do argentino feita em seu prólogo se faria confirmada, e tal obra estaria condenada a um inevitável enfado. Mas isso não pode ser verdade quando falamos de uma crônica medieval ambientada na França durante a Guerra dos Cem Anos, no caso de Reinaldo, “uma história de vício, não de virtude” (NEVES, 2011, p. 245), repleta de tramas de amor e ódio, de cenas aventurescas, batalhas, competições de cavalaria, conspirações ardilosas e outras coisas tais distribuídas entre dezenas e dezenas de personagens instigantes que recuperam a magia literária do período, onde seu fictício autor convida a “inclinare o ouvido para mim, pois só então poderei contar a maior aventura que jamais houve no condado de Níniva” (ibid., p. 217).

### **Potência do falso e do simulacro**

No contexto da modernidade filosófica, é mister questionar as oposições entre falso e verdadeiro consagradas por Platão. Depois de Nietzsche, de Freud, de Merleau-Ponty, entre outros, o sujeito torna-se multifacetado, e a fabulação é entendida como procedimento indiscernível do ato de existir: “Ao renunciar a oposição entre ‘mundo verdade’ e ‘mundo aparente’, assegurada pela metafísica, Nietzsche lança mão do dualismo que antes servia de base para a realização da existência como fenômeno estético (SANTOS, 2016, p. 31).

O filósofo alemão, que tem, inclusive, a filosofia atomista entre os seus alvos, opera assim uma verdadeira fissão nuclear do sujeito

cartesiano: “o que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa de pensamentos?” (NIETZSCHE, 1992, p. 22). Em *Além do bem e do mal*, revela o fundo moral por trás da crença metafísica na Verdade, que dá ensejo à noção de um sujeito pleno e indivisível fundado no Positivismo. Propõe, assim, uma filosofia que se coloque para *além* das antinomias, ao assumir a inverdade como parte da condição humana: “é possível que se deva atribuir à aparência, à vontade de engano, ao egoísmo e à cobiça um valor mais alto e mais fundamental para a vida” (ibid., p. 10).

É esse o fundo moral que leva Platão a vilipendiar o poeta e o sofista. Muitos leitores contemporâneos dos diálogos socráticos concordam, inclusive, que há um autoritarismo na postura do filósofo em relação a seus interlocutores. Brian Vickers, em sua defesa da Retórica, traz alguns deles, e mostra como é claro, atualmente, que as oposições binárias de Platão não apenas não têm cunho heurístico como, pelo contrário, se travestem de categorias lógicas para refletir e reforçar preconceitos (VICKERS, 1998, p. 113).

Levando em conta tudo isso, o caso de R. S. Neves faz-se terreno fértil para se pensar questões relativas à potência do *simulacro* na literatura, cuja matéria, segundo Deleuze (1998), é um puro devir que se furta à ação da Ideia, na medida em que contesta cópia e modelo, máximas platônicas que recolhem a arte a uma função estritamente pedagógica. Conforme Filgueiras (2005, p. 216, grifos meus):

Com um enredo totalmente seu, R. S. Neves exercitou-se na elaboração de um texto criado, igual a uma colcha de retalhos, com pedaços de outros textos autênticos do período revisitado [...]. Nesse sentido, a obra de R. S. Neves, igual à recriação perfeita de Menard, é, retomando Borges a despeito de uma obra traduzida, ainda superior ao original, pois, além de conter no texto do presente outros do passado, ainda traz o contexto do tempo que existe entre a produção do primeiro e do segundo. Em Pierre Menard, encontramos o obstinado percurso de um escritor que quer fazer reviver um modo de criar no tempo presente; na trilogia medieval de R. S. Neves percebemos o desejo de se criar um *simulacro mais forte que o “real”*, criando-se um texto que se quer fazer passar por uma tradução de um original que não existe.

Ao se passar por uma tradução inglesa de um falso manuscrito francês, ao promover a invenção de “um original que não existe”, no campo estritamente ficcional, e ao se fazer colagem intertextual de

vida própria em relação ao escopo de pesquisa, *A folha de hera* encarna um movimento sem chegada e sem saída que se estabelece na própria linguagem. Há ainda toda essa estrutura de falsos paratextos que dão conta da história do manuscrito e de sua publicação, que constroem um amplo edifício de verossimilhança retórica em favor do falso.

Pode-se falar, assim, junto a Nietzsche e Deleuze, em uma “potência do falso”, que surge quando:

O domínio da ilusão e do falso se veem desfigurados da tutela da verdade e da moral. Tomado em sua imanência pura, cuja superfície vigora como dimensão plástica, um jogo de criação contínua, de metamorfose e simulação que, ao desvelar-se revela outra simulação e assim sucessivamente, o mundo em seu devir revela o caos como potência artística, livre e criadora, capaz de se desalojar do peso do juízo e da negação da vida para tornar-se leve. (SANTOS, 2016, p. 24)

“Não seria esta relação essencial à linguagem” (DELEUZE, 1998, p. 2), pergunta-se o filósofo francês, “como em ‘fluxo’ de palavras que não cessa de se deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter?” (idem). Pensando nos Estoicos e suas antiplatônicas concepções a respeito de uma “multiplicidade infinita de seres incorpóreos” (ibid., p. 6), Deleuze vislumbra um movimento de fazer subir o simulacro à superfície. Não ficar considerando razões externas constitutivas. Conceber literatura sem movimento vertical na linguagem, mas como tráfego multidirecional e inesgotável no que tange à superfície. A linguagem é superfície na literatura, e toda profundidade deve ser, ao contrário do que prega o bom senso, rasa no que carece de superfície.

A ficção não traduz identidade. Afinal, como Borges, Reinaldo é um autor latino-americano que soube se cercar de referências anglo-saxônicas sem movimentos adulatorios ou distanciamento crítico negligente. O argentino também se interessou largamente pela Idade Média, a exemplo de seus versos *A un poeta sajón* (A um poeta saxão) ou de sua *Zoologia fantástica*. Por ocasião de *A longa história* (2006), outro romance do capixaba ambientado na Idade Média, o crítico gaúcho Paulo Bentancur (2007, p. 3) anotou o seguinte:

Encarar o mundo, sobretudo o Primeiro Mundo, distante geográfica e temporalmente, não com o servilismo de quem os imita em



sua imaginação e memória, mas com a audácia (em A longa história, eficácia) de um epígono que soube costurar material reciclado, ah, isso é muito raro. É uma aventura literária e editorial isolada nos trópicos.

Borges mesmo já defendia essa possibilidade quando crê que “os argentinos, os sul-americanos em geral [...], podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (BORGES, 1998, p. 288).

Partindo de uma afirmação categórica em Balzac (“Era mulher”) para um personagem castrado *disfarçado* de mulher, Roland Barthes questiona a fundação de tal crença. É o herói da novela quem diz, ignorando o disfarce? É o ser humano chamado Balzac, dotado de uma concepção filosófica do feminino? É o espírito de um tempo? A resposta é inalcançável, uma vez que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). A *escritura* (termo que substitui a concepção romântica de literatura) sugere uma declinação, “esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito” (idem). Nela, “vem se perder *toda identidade*” (idem).

Barthes fala do culto ao Autor como identidade que, em arte e literatura, está presente na tendência do biografismo como chave de leitura que considera, por exemplo, a obra de Van Gogh como reflexo da sua loucura ou, para citar um exemplo nosso, a obra de Carolina Maria de Jesus como autorretrato de sua miséria.

Tal tendência também é criticada por Mikhail Bakhtin, que a chama de “psicologismo”. O filósofo russo sugere a noção de “acontecimento estético” para a leitura de um texto literário, em que: “Uma consciência absoluta que não conta com nada que lhe seja transcendente, que esteja situado fora dela mesma e a delimite por fora, não se presta a um processo estético, só é possível participar dela, mas não vê-la como um todo acabado” (BAKHTIN, 1997, p. 43).

Barthes cita os esforços de Mallarmé em conceber a poesia como linguagem autônoma (BARTHES, 2004, p. 59). Também fala das contribuições singulares de Proust, que promoveu, à época, a inversão de lançar a vida na obra, e do Surrealismo, com a escrita automática, nessa dissolução do Eu cartesiano, uno e coeso, nesse “dessacralizar o Autor” (ibid., p. 60). Algo que pode ser identificado, mais tarde, também na poesia concreta ou nos elegantes edifícios verbais do “poeta-engenheiro” João Cabral de Melo Neto.

Assim, a literatura acompanha o desmantelamento desse sujeito acabado fundado no Positivismo. Para Barthes, o texto moderno se transforma radicalmente a partir dessas ideias. Em especial no aspecto temporal: o Autor-Deus era o pai do texto, antecedente a ele. Com sua morte, autor e texto nascem juntos. O texto moderno “não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura” (BARTHES, 2004, p. 61), e “*escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação” (idem).

Isso equivale a dizer que o escritor moderno (que o autor francês chama de “*scriptor*”) sempre funda um novo autor a cada obra. Isso é especialmente adequado à obra de Reinaldo Santos Neves, uma vez que em cada livro seu há um projeto de linguagem completamente diferente. Em *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), o narrador homodiegético resgata, na sintaxe e na mentalidade, o jeito canhestro do prosador medieval. Em *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008), quem dá luz à voz do texto é um satirista contemporâneo fazendo a releitura do *Satyricon*, de Petrônio, com paráfrases narrativas e estilísticas (ausência de travessões nos diálogos, por exemplo) dessa e de outras sátiras menipeias. Em *Kitty aos 22: divertimento* (2006), o internetês é o material de forja para a linguagem de um romance sobre a juventude consumista dos anos 2000. Isso para ficar em alguns exemplos.

É um pouco nesse sentido que, ainda em Barthes, a escritura moderna resgata a noção de performance das narrativas xamânicas e mitológicas. O texto é inscrito (e não expresso) no aqui e no agora. Havendo sido enterrado o gesto rilkeano que fazia “da necessidade lei” (BARTHES, 2004, p. 61), a mão do *scriptor* moderno cria “dissociada de qualquer voz” (idem) e “traça um campo sem origem” (idem), ou de nenhuma origem que não seja a própria linguagem em si mesma. Ao “renascer” em cada livro, R. S. Neves mostra isso muito bem. Seu maior compromisso é com a linguagem.

A velha *mimesis* platônica pedia que as obras fossem vigiadas quanto ao seu efeito de realidade. Em um mundo de *reality shows* e redes sociais, de superexposição e escavação das intimidades alheias, a potência da ficção parece ameaçada pelo rótulo de “baseado em fatos reais” que acompanha muitos filmes, por exemplo, como se a qualidade da obra dependesse do “nível de realidade” que ela pudesse escancarar.

Contudo, cabe aludir a Antonio Candido, quando diz que “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2004, p. 185). A

ficção cumpre uma função psíquica importante, por assim dizer, que diz respeito à sua capacidade mesma de fabulação, e deve ser preservada enquanto tal, mesmo que se alimente da realidade o tempo todo. Nesse sentido, não importa o “quanto de real” uma obra tem. Importa que ela seja ficção, e continuar a encantar com seus jogos de aparência, como esclarece Santos (2016, p. 26):

Se o mundo como aparência, como o lugar do falso, apenas se designava pelo que escondia, um suposto mundo modelo, o pensamento capturava o falso como falsidade, logo, como negatividade. Nietzsche opera uma reversão no pensamento e na arte: A aparência não se refere mais a uma instância que não seja ela mesma, e desse modo, o falso não se inscreve como condicionado a uma verdade como fundamento e amalgama, deslocando-se, portanto, do campo moral que negava sua existência revestindo-lhe de um valor subsumido pela verdade à condição de sua antítese ou projeção. O falso não consiste numa esfera atrelada à verdade na forma de uma antinomia, pois do contrário apenas figuraria como atualização da falsidade mantendo o dualismo como princípio, o que conduziria a supressão da capacidade do falso de criar ao nível da vontade de potência. Eximido da subordinação à verdade, ele é a própria “verdade”, mas somente enquanto virtualidade, o falso como potência criadora de uma profusão de máscaras e inomináveis sentidos, de modo que o falso não mais sobrevém mediado por critérios e oposições de valor moral, mas transfigurado como potência.

Não cabe, portanto, investigar o que há de “verdadeiro” e o que há de “falso” nessas obras que operam a partir do artifício das falsas atribuições, ou mesmo sugerir uma dissolução completa entre esses campos, como sugerem alguns contemporâneos adeptos de uma superação da Estética. Potente é considerar o jogo que o escritor, com consciência ficcional, estabelece a partir do cotejo do real com o ficcional.

### **Considerações finais**

Neste artigo, tentei construir definições teóricas para o procedimento das falsas atribuições em literatura. Partindo de uma diferenciação do recurso em relação à heteronímia, buscou-se pensar a falsa atribuição como um recurso retórico do falso em favor da produção

literária. Depois, a partir de exemplos históricos, buscou-se definir suas diretrizes gerais. Em especial, o uso do paratexto, lugar tradicionalmente conferido a um pacto de verdade com o leitor, como *lócus* da falsa atribuição, justamente porque aí se discute esse lugar de contrato do paratexto em relação ao real. Em segundo plano, a ocorrência de recursos técnicos e sintáticos na narrativa que conferem uma verossimilhança retórica à narrativa, que tem no seu esforço documental justamente a força de sua ficção, considerando esse abaulamento entre real e ficcional como jogo literário.

No caso de *A folha de hera: romance bilíngue*, de Reinaldo Santos Neves, tal procedimento parece ter encontrado um de seus casos mais singulares, por comentar um original que não existe, como fez Carlyle, mas na dimensão paratextual, e apresentá-lo com tamanha fidelidade de estilo aos prosadores medievais, como Joanot, mas não como sátira, como fez Cervantes. Ilustra, assim, uma potência do falso, em que a “arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso (DELEUZE, 1976, p. 84). Por seu resgate anacrônico caudaloso, depois pelo seu rico jogo de camadas que se constrói paratextualmente, é lícito supor que o autor de *A folha de hera* encarna tal potência.

## Referências

- BARBOSA, S. de F. P. A escrita epistolar como prosa de ficção: as cartas do jornalista Miguel Lopes do Sacramento Gama. *Desenredo*, v. 7, n. 2, p. 331-344, 2011.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENTANCUR, P. A Idade Média na literatura contemporânea brasileira. *Rascunho*, Curitiba, n. 91, novembro, p. 3, 2007.
- BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.
- BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. vol. I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.

- CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. 2 vols. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; Brasília, DF: INL, 1984.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.
- DEFOE, D. *Moll Flanders*. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural, 2003.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- FILGUEIRAS, L. D. A tradição da tradução como critério de inventividade. *Contexto*, ano 13, n. 12, p. 215-224, 2005.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte, MG: Edições Viva Voz, 2010.
- MARTINELLI FILHO, N. *Confissão e auto-ficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Vitória: Ufes, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES, Vitória, 2012.
- MARTORELL, J. *Tirant lo blanc*. São Paulo, SP: Ateliê, 2004.
- MORAES, C. D. *Robinson Crusoe em Foe: Coetzee lê Defoe com as lentes do pós-colonialismo*. Pato Branco: UTFPR, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português-Inglês) da UTFPR, 2012. Disponível em: [http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1578/1/PB\\_COLET\\_2012\\_2\\_4.pdf](http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1578/1/PB_COLET_2012_2_4.pdf). Acesso em: 26 ago. 2020.
- MOREIRA, M. E. R. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Tese (Doutorado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 2012.
- NEVES, R. S. Notas sobre uma folha de hera: a crônica de Malemort em inglês. *Contexto*, ano 7, n. 6, p. 107-118, 1999.
- NEVES, R. S. *A ceia dominicana: romance neolatino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NEVES, R. S. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- NEVES, R. S. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult-ES, 2011.
- NEVES, R. S. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- NEVES, R. S. *Kitty aos 22: divertimento*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.
- NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- PEREIRA, M. A. *A heteronímia: metamorfoses retórico-poéticas Ethos e Pathos nas Ficções do Interlúdio*. São Paulo: USP, 2014. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) do Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da USP, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07102014-105055/pt-br.php>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.
- SANTOS, Z. A. dos. A arte em Nietzsche: a mais alta potência do falso. *APRENDER – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação*, v. 2, n. 16, p. 23-34, 2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/issue/view/320>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- SASOR, R. Tirant lo Blanc de Joanot Martorell: novela e historia. *Studia Litteraria*, v. 3, p. 109-113, 2008. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/305222343\\_Tirant\\_lo\\_Blanc\\_de\\_Joanot\\_Martorell\\_novela\\_e\\_historia](https://www.researchgate.net/publication/305222343_Tirant_lo_Blanc_de_Joanot_Martorell_novela_e_historia). Acesso em: 18 nov. 2020.
- SILVA, R. A. da. O jogo da ficção e da realidade em Dom Quixote de la Mancha. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 9, n. 2, p. 28-51, 2017. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/8038>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- SOUZA, A. H. *A tradução selvagem de Thomas Carlyle: sartor resartus*. Comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) e V Congresso Internacional de Tradutores. UFSC, setembro de 2013. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-012/a-traducao-selvagem-de-thomas-carlyle-sartor-resartus-ana-helena-souza/>. Acesso em: 19 nov. 2020.
- VICKERS, B. *In defence of rhetoric*. New York/Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1998.
- VAZZOLER, D.; SANT'ANNA, M. A. H. C. de. *Múltiplas escrituras – Reinaldo Santos Neves: vida e obra*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

**Roman à clef e anacronismo deliberado  
em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto**

Daniela Corrêa Siqueira (UERJ)<sup>1</sup>

Lima Barreto, um dos grandes nomes da literatura brasileira, é autor de diversos romances, crônicas e contos consagrados, tendo publicado muitos deles em periódicos, e também em livro (sendo que parte considerável de sua obra foi recolhida e publicada apenas postumamente). O autor nasceu no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Filho de uma professora e de um tipógrafo, desde pequeno foi direcionado ao estudo. Embora não tenha concluído a escola politécnica de engenharia, foi aprovado em um concurso público para escriturário do Ministério da Guerra, cargo no qual permaneceu até se aposentar. Ingressou no jornalismo em 1905, no *Correio da Manhã*. Em 1907 foi convidado para ser secretário da revista *Fon-Fon*, na qual publicou alguns de seus textos, mas saiu desta revista por se sentir desvalorizado. Fundou a revista *Floreal* e contribuiu para as revistas *A.B.C.* e *Careta*, além de ter trabalhado em órgãos da imprensa do Rio de Janeiro, como o já citado *Correio da Manhã*, e também o *Journal do Commercio*.

Apesar da sua genialidade, a sua condição de negro, pobre e vítima de discriminação marca profundamente sua vida, a tal ponto que podemos perceber em suas obras uma constante militância no sentido de denunciar tais injustiças, como vemos, no romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Nele, Lima faz uma crítica ao universo jornalístico do Rio de Janeiro da época através da trajetória de Isaías Caminha, o personagem central do romance, que sai do interior com o sonho de estudar e se tornar doutor. A primeira parte do livro aborda a vinda de Isaías para o Rio e os seus percalços: a dificuldade de arrumar trabalho, a dura conscientização sobre o racismo e os problemas associados à Nova República e às transformações pelas quais a cidade passa. Já na segunda parte, em que finalmente Isaías consegue um trabalho no jornal *O Globo*, Lima Barreto denuncia injustiças através de críticas um tanto quanto ácidas, descrevendo o cotidiano

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).

do jornal através do olhar de Isaías sobre as pessoas e o mundo que o cerca. Lima Barreto se baseia em seus colegas de redação, assim como no dono de um jornal da época, o *Correio da Manhã*, (que no romance é chamado de *O Globo*), para denunciar e expor a “nata” jornalística e literária de seu tempo. Devido a isso, o livro foi recebido de forma hostil no período de sua primeira publicação, atrapalhando assim o início da carreira do autor. Sobre a frieza e a indiferença a que foi submetido o *Recordações do escrivão Isaías Caminha* por parte da imprensa e da crítica literária, Francisco de Assis Barbosa, em *A vida de Lima Barreto* (1975), afirma que “seria mais uma decepção a acrescentar às muitas outras que o escritor vinha sofrendo desde a adolescência. Sem amigos na direção de jornais de prestígio, poucas foram as notas que apareceram registrando o aparecimento do livro” (p. 173). Na verdade, o livro incomodou a muitos, e apesar de ser um escritor visionário para seu tempo, Lima Barreto não foi reconhecido como tal, entre outras coisas, por sua obra ser um *roman à clef* satírico e militante.

O principal argumento usado pelos críticos, naquele período, para depreciar o *Recordações do escrivão Isaías Caminha* foi o fato de ele ser um *roman à clef*, gênero de romance no qual pessoas reais aparecem disfarçadas por personagens aparentemente ficcionais, dando assim liberdade para que o autor relate casos íntimos e segredos inconfessáveis deles. Tais personagens podem ser identificados através das semelhanças com pessoas reais ou, melhor dizendo, através das pistas deixadas pelo autor no *corpus* da obra, como nos explica Mathilde Bombart, uma grande especialista do gênero:

Uma obra à clef é um texto no qual os protagonistas e lugares remetem a pessoas e a lugares reais cujos nomes estão submetidos a uma criptografia – nomes de convenção, iniciais, anagramas. A chave pode ser fornecida pelo autor no apêndice à sua narrativa ou ser reconstituída pelo leitor.<sup>2</sup> (BOMBART, 2018a, p. 123, tradução nossa)

2. O texto em língua estrangeira é: “Une oeuvre à clé est un texte dans lequel les protagonistes et les lieux renvoient à des personnes et à des endroits réels dont les noms sont soumis à un cryptage – noms de convention, initiales, anagrammes. La clé peut être fournie par l’auteur en appendice à son récit, ou être reconstituée par le lecteur”.



As correspondências entre as personagens ficcionais e as pessoas reais que são por elas representadas no *Recordações do escrivão Isaías Caminha* foram por diversas vezes identificadas através de chaves<sup>3</sup>, ou seja, listas em que um leitor faz a associação entre tais personagens e seus respectivos correspondentes reais, sendo que algumas dessas chaves foram mesmo publicadas naquela época. A chave das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, segundo Francisco de Assis Barbosa, foi publicada duas vezes, uma no artigo de B. Quadros, pseudônimo de Antônio Noronha Santos, na Revista *Vida Nova*, e outra em um capítulo da biografia de Santos Dumont, na qual Gondin Fonseca, descreve a vida carioca do começo do século (BARBOSA, p. 174).

Esse tipo de romance está geralmente associado a polêmicas, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha* de Lima Barreto não seria uma exceção, visto que ele usa a sátira de forma cruel para atingir em cheio o meio jornalístico da época. Mas quem é quem no *Recordações do escrivão Isaías Caminha*? E quais relações essas pessoas teriam com o próprio Lima Barreto? Todos sabiam já naquela data, que O *Globo* correspondia ao *Correio da Manhã*, jornal no qual Lima Barreto trabalhou no ano de 1905, e que os personagens se referiam aos jornalistas ilustres do início do século. João do Rio é o alvo mais frequente, estando presente desde o início do romance. A pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz em sua biografia *Lima Barreto: triste visionário* (2017) nos apresenta também alguns desses personagens e suas respectivas referências:

O caso mais frequente, e que está presente desde o início do romance, é o do **João do Rio**, de quem Lima não disfarça sua “bronca”. Na terceira parte do livro nos é apresentado o jovem jornalista **Raul Gusmão**. Na primeira menção a ele, escorre a malícia de Lima/Isaías, que estranha “a voz fanhosa, sem acento de sexo, e emitida com grande esforço doloroso”. A insinuação da homossexualidade de Gusmão estará sempre evidente, introduzida com ironia, o que só deve ter azeitado a inimizade entre os dois e a pirraça com que João do Rio passaria a tratar de Lima Barreto vida afora. [...]

3. Essas chaves seriam, desde a época de Madeleine de Scudéry (século XVII), anotações feitas pelos leitores no final do livro ou também papéis avulsos comercializados separadamente do livro em forma de esquema. Daí o nome *roman à clef*, ou seja, romance à chave, em tradução livre.

Outros jornalistas também saíram chamuscados em *Recordações*. **Florêncio**, por exemplo, seria o já mencionado **Figueiredo Pimentel**, que assinava a conhecida coluna “Binóculo”, publicada na *Gazeta de Notícias*. Originalmente autor de romances e de livros infantis, Pimentel virou colunista social e acabou ditando moda. Na história de Lima, o personagem por ele inspirado é pego em flagrante ao roubar um livro. **Ricardo Loberant** seria **Edmundo Bittencourt**, o proprietário do *Correio da Manhã*, que fundou o jornal em 1901. Na ficção ele é o autoritário diretor/proprietário de *O Globo*, o “moralizador da República”. **Pacheco Rabelo** é **Pedro Leão Veloso Filho**, o **Gil Vidal**, um dos fundadores do *Correio* e que atuava, na época, como redator-chefe. Ele é descrito como a “segunda cabeça da casa”, um sujeito irascível e igualmente autoritário. “Um homem gordo que se movia pela sala com a dificuldade de um boi que arrasta a relha enterrada na charrua”. E por aí vamos. **Leporace**, o “secretário, arrogante como todo jornalista”, é **Vicente Piragibe**, redator do *Correio* e depois diretor de *A Epoca*. **Frederico Lourenço do Couto**, o **Floc**, era **João Itiberê da Cunha**, que assinava como Jic a crítica teatral e musical daquele jornal. Sempre de casaca, Floc matou-se na própria redação. **Lobo**, aquele que tratava das “escoras gramaticais” e que, no romance, terminou no hospício, era **Cândido Lago**, responsável no mesmo periódico pela seção “O que é correto”. **Losque** era **Gastão Bousquet**, redator do *Correio*, que na pena de Isaías vira uma “espécie de cavalaria parta viva no ataque e capaz de deitar frechas mortais na retirada”.

Desse fogo cruzado nem os literatos escaparam. **Veiga Filho** é o escritor **Coelho Neto**, que no livro recebe um tratamento pra lá de cruel. Lima sempre duvidara – e continuaria duvidando até o fim da vida – do talento do acadêmico, visto por ele como símbolo maior da hipocrisia literária vigente na sociedade carioca. Assim o descreve Isaías: “O grande romancista de frases campanudas, o fecundo *conteur* [...] Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? Era aquela a forte celebração literária que escrevia dois e três volumes por ano [...]?”

O próprio Lima está representado na figura de Plínio de Andrade ou Plínio Gravata de quem escreve: “Plínio Gravata, mais por sistema do que por qualquer outra coisa, continuava a dispensar-me a consideração de igual...”. Não é o caso de multiplicar os exemplos; o que importa é mostrar que, nessa segunda parte, o romance é mesmo *à clefe* concede muito aos gostos e desgostos de Lima. Literatos e jornalistas são descritos como superficiais, sem ética, mundanos e atentos somente aos negócios e ao conchavo. “A Imprensa! Que quadrilha! [...] Nada há tão parecido como o

pirata antigo e o jornalista moderno [...]. Todos nós temos que nos submeter a eles, adulá-los, chamá-los gênios embora intimamente os sintamos ignorantes, parvos, imorais e bestas. [...] Fazem de imbecis gênios, de gênios imbecis [...]”. (SCHWARCZ, 2017, p. 223, 225 e 226, grifos nossos)

Não foi à toa que o romance não foi bem recebido pelos críticos da época. Não se ousava citar o nome de Lima Barreto, e quando o fizeram, era para criticar o fato de *Recordações do escrívão Isaías Caminha* se tratar de um *roman à clef*. Na verdade, o que incomodava os críticos não era o gênero do romance, e sim ver os colegas, assim como eles próprios, sendo retratados de forma altamente ardilosa, satírica e cruel. O argumento contra o “caráter pessoal” do livro era uma desculpa para não se verem reconhecidos, ou ter de reconhecer a audácia de Lima Barreto ao retratar os órgãos da imprensa da época de maneira tão realista, sem disfarce, sem cuidado e extremamente provocativa. Até mesmo quem tinha elogiado os primeiros capítulos do romance no período em que o mesmo tinha sido publicado na revista *Floreal*, voltou atrás falando do caráter pessoal do livro, condenando o perfil *à clef* do romance. Mas, na verdade, por mais que se tratasse o *roman à clef* como um gênero inferior, foi o caráter audacioso da obra que gerou grande polêmica. Francisco de Assis Barbosa nos apresenta todo um capítulo sobre os julgamentos feitos à obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Nele, podemos perceber que o ataque da crítica se baseou precisamente em considerar o livro unicamente como um *roman à clef*, ou seja, um gênero inferior de literatura:

O primeiro crítico a tratar do *Isaías Caminha* foi Medeiros e Albuquerque. Reconhecendo, embora, as qualidades do romancista – “começa pelo fim, aparece como um escritor feito” –, lamenta “as alusões pessoais”, a “descrição de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente” para condenar incisivamente o livro, que classifica como sendo “um mau romance e um mau panfleto”. “Mau romance” – explica – “porque é da arte inferior dos *romans à clef*”. Mau panfleto, porque não tem a coragem do ataque direto, com os nomes claramente postos e vai até a insinuações a pessoas, que mesmo os panfletários mais virulentos deveriam respeitar. (BARBOSA, 1975, p. 176)

Em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, Lima Barreto traz à tona elementos escandalosamente marcantes, tais como o racismo e a

pobreza, principalmente a pobreza intelectual dos “falsos” ilustres senhores da ABL e da imprensa. Esse aspecto é ressaltado também por Pauliane Amaral, em seu artigo “Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano” (2016), no qual ela afirma que o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* “mostrará não apenas os preconceitos sofridos pelo protagonista durante seu percurso, como trará um retrato da mediocridade da cena jornalística e intelectual do Rio de Janeiro do início do século XX” (AMARAL, 2016, p. 1224). De fato, o romance de Lima é muito mais do que meras fofocas dos bastidores dos meios jornalísticos e intelectuais. Ele faz um relato sincero do que seria a sociedade carioca do início da República, dos seus subúrbios e da cidade que estava sendo construída. De acordo com Amaral “o *roman à clef*, por compreender em sua estrutura uma crítica a determinada esfera social que logre de notoriedade, joga com o espaço público, mostrando como a imagem social de um indivíduo pode contrastar com sua imagem privada, revelando o jogo de máscaras” (AMARAL, 2016, p. 1223), mas essa imagem relatada pouco agrada aos seus colegas que criticam o livro, ressaltando suas referências à realidade como sendo seu principal defeito, como podemos observar no comentário de Alcides Maia relatado por Barbosa (1975, p. 177):

Alcides põe a nu o principal defeito do livro – a sua nota pessoal, que reduz quase a um “álbum de fotografias”. Não era um romance, mas uma “verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas e de ódios”. E mais adiante: “O volume, vez por outra, dá a penosa impressão de um desabafo, mais próprio das seções livres do que do prelo literário”.

Essa ideia de fotografia, contrariamente ao comentário negativo de Maia, nos é muito útil para compreender aspectos relacionados às transformações sociais e paisagísticas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro. Tais mudanças são abordadas através do olhar do escritor Lima e do personagem Isaías. Ambos acusam e criticam o novo sistema político, intelectual e hierárquico da recém-formada República; sobretudo o uso ainda comum de títulos de nobreza, mesmo após o término da monarquia. Lima Barreto era o escritor “do contra” que retratava a sociedade que ele observava, da qual ele participava, e era também excluído. O caráter pessoal da obra é constantemente alvo de crítica literária. Até mesmo seu amigo

José Veríssimo aponta também como grave defeito do livro seu excesso de personalismo:

Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte, a arte que o senhor tem capacidade para fazer, é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização. Não há um só fato literário que me desminta. A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que se não chega a fazer a síntese de tipos, situações, estados d'alma, a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo, mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras. (VERÍSSIMO *apud* BARBOSA, 1975, p. 179-180)

Sua obra era “pessoal” porque era engajada, e continua sendo até hoje. E por mais que o gênero *roman à clef* fosse considerado decadente, o mesmo foi deliberadamente utilizado pelo autor, pois serviu como arma verbal contra as injustiças que sofreu durante toda a sua vida. Ironicamente, Lima aborda esse tema em *Isaiás Caminha*: “Aos olhos dos homens da imprensa, publicar um livro é uma ousadia sem limites, uma temeridade e uma pretensão inqualificáveis e dignas de castigo” (BARRETO, 1999, p. 143). Castigo pelo qual não passaram outros dois romances *à clef* publicados na mesma época:

*Recordações* saiu em 1909 e recebeu uma crítica impiedosa, que o acusou de ser um romance *à clef*, isto é, muito influenciado pela experiência pessoal do autor e, portanto, carente de imaginação: Se o leitor tivesse a chave em suas mãos, não demoraria a identificar as personagens reais ocultas por detrás da ficção. Já o romance de Peixoto, *A esfinge*, publicado dois anos depois, e também baseado na biografia de seu autor, nunca teve o prestígio abalado por isso. O mesmo ocorreu com *O Ateneu*, de Raul Pompeia, que, a despeito de retratar a difícil experiência do próprio Pompeia num colégio do Rio, foi logo aclamado. Lançado em 1888, o livro era evidentemente obra de memorialista, mas não questionaram. O problema não estava, portanto, no gênero; parecia mais endereçado à obra de Lima, e aos ataques que ele insistia em desferir contra o jornalismo. (SCHWARCZ, 2017, p 213)

De fato, fica claro que a restrição ao romance *à clef* de Lima Barreto era apenas um pretexto. Todavia, para analisarmos melhor esse

olhar pejorativo em se tratando do *roman à clef*, precisamos melhor compreender sua definição e trajetória. O termo *roman à clef*, segundo Massaud Moisés (2004, p. 399), constitui uma “expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios”. Possuir as chaves de um *roman à clef* significa reconhecer as pessoas reais as quais as personagens ficcionais representam. “Vale lembrar que, quando surgiram, na França do século XVII, os *romans à clef* de Madeleine de Scudéry traziam representações ficcionais de pessoas conhecidas da corte de Luís XIV” (AMARAL, 2016, p. 1220). Sendo assim, tal gênero era utilizado para brincar com os frequentadores dos famosos salões de Madeleine de Scudéry que tentavam encontrar as chaves desses romances. Em meados do século XIX, o gênero atinge o ápice de sua decadência, quando surge o romance proustiano de caráter mais ficcional, ou seja, descolado da realidade, e o *roman à clef* por ter essa relação com a realidade, passa a ser considerado um gênero inferior.

De fato, a locução *roman à clefs* se fixa a partir do meio do século XIX, momento no qual essa forma de escrita deixa o campo da produção legítima para se identificar com uma literatura voltada para a procura de um sucesso que resulta de um escândalo. O romance proustiano, em sua relação com a mundanidade irreduzível à identificação *à clef* e sua explosão da leitura biográfica, acaba por destruir toda credibilidade da fórmula de escrita *à clef*, assim como da procura de chaves, que parecem afundar-se definitivamente na desagregação anedótica e na curiosidade de mau gosto.<sup>4</sup> (BOMBART, 2014, p. 43, tradução nossa)

Essa noção de “succès de scandale” tem por base elementos negativos, que resultam na busca por chamar a atenção para a obra. Lima não queria simplesmente expor suas reflexões. Seu objetivo era

4. O texto em língua estrangeira é: “De fait, si la locution de « roman à clés » se fixe à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c’est aussi à ce même moment que la forme sort du champ de la production légitime pour s’identifier à une littérature tournée vers la recherche d’un succès de scandale. Le roman proustien, dans son rapport à une mondanité irréductible à l’identification à clé et pour son dynamitage de la lecture biographique, achève d’ôter toute crédibilité à la formule de l’écriture à clé, tout comme à la recherche de clés, qui paraissent dès lors sombrer définitivement dans l’émiettement anecdotique et la curiosité de mauvais goût”.

propositalmente escandalizar, e talvez assim atrair a atenção, como podemos constatar na carta endereçada a Gonzaga Duque:

Mandei as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito nele para escandalizar e desagradar, e temo, não que ele te escandalize, mas que te desagrade. Como contigo, eu terei grande desgosto que isso aconteça a outros amigos. Espero que esse primeiro movimento, muito natural, seja seguido de um outro de reflexão em que vocês considerem bem que não foi só o escândalo, o egotismo e a *charge* que pus ali. (BARRETO *apud* BARBOSA, 1975, p. 162)

Ou então na carta que escreveu anos depois a Esmaraldo de Freitas:

O meu fim foi fazer ver um rapaz nas condições do Isaías, com todas as disposições, pode falhar, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas, batido, esmagado, prensado pelo preconceito com o seu cortejo, que é, creio, cousa fora dele... Se lá pus certas figuras e o jornal, foi para escandalizar e provocar atenção para a minha brochura. (BARRETO *apud* BARBOSA, 1975, p. 164)

Podemos assim perceber que Lima Barreto faz uso da forma *roman à clef*, mesmo que tal gênero seja visto como uma forma inferior de literatura, misturando por diversas vezes suas experiências pessoais, fatos reais, com a história do seu romance. Muitas das obras de Lima Barreto classificam-se no gênero *roman à clef*. Mesmo que seu primeiro romance tenha sido criticado, ele faz uso do gênero em vários contos e em outras obras, como por exemplo no romance *Numa e a Ninfa*:

Tanto o conto como o livro de Lima se perdem numa nova paródia à *clef*, agora retratando os bastidores da política. Por sinal, na época em que foi lançado como romance (1915), mais uma vez identificaram-se rapidamente as personagens. O jornal *A Noite* de 12 de março anunciou tal publicação com grande estardalhaço: “Um romance que vai causar sucesso”. Não contente, o periódico apresentava a galeria de políticos em que o autor teria buscado inspiração. Dr. Bastos era Pinheiro Machado; General Bentes fazia as vezes do presidente Hermes da Fonseca; Xisto era o vice Davi Campista; Fuas Bandeira, o jornalista João Lage, que já fazia parte

da galeria de personagens de Recordação do Escrivão Isaías Caminha, e por aí vai. Até Lima estava lá, como Benevuto: um escritor que não sabia versejar e cuja preocupação era, justamente, não fazer nada. [...] Lima escreveu um livro “intencionalmente” *à clef*. (SCHWARCZ, 2017, p 242-143)

Até mesmo a sua mais conhecida obra, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, apresenta elementos do gênero, já que personagens fictícios são baseados em pessoas reais. Sendo assim, a escolha de Lima Barreto ao usar o *roman à clef* para escrever seu primeiro romance em um momento em que o gênero já era considerado ultrapassado (e até mesmo utilizar essa forma de escrita em outras obras), constitui em uma escolha proposital por parte do autor, visto que o gênero atendia aos seus interesses de denunciar as desigualdades que caracterizavam a sociedade da primeira República. Mas o que faz o autor utilizar um gênero considerado caduco e anacrônico para a sua época? Para tentar responder tal questionamento é necessário inicialmente entendermos a definição de anacronismo. Para tal, analisaremos brevemente três definições para o verbete “anacronismo” presentes nos dicionários on-line: *Infopédia*, *Aulete Digital* e *Michaelis*.

Segundo o *Infopédia*, dicionário da Editora Porto, o anacronismo está relacionado a vários significados que dialogam, mas que reafirmam a ideia de erro ou de época diferente:

**Anacronismo** a.na.cro.nis.mo enekru'nizmu **nome masculino**

1. erro de cronologia 2. erro de atribuir a uma época o que pertence a outra

**3. coisa própria de época diferente**

Do grego *anakhronismós*, «idem». <sup>5</sup> (INFOPÉDIA, s.d., s.p., grifos nossos)

Podemos observar no verbete presente no *Infopédia* que nas definições 1 e 2 temos a ideia de “erro de cronologia”, e na terceira a referência a algo “de época diferente”. Essas significações são retomadas no dicionário *Aulete Digital* em que o anacronismo traz novamente definições que se entrelaçam e que retomam a ideia do não adequado, ou seja, de erro:

5. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/anacronismo/>. Acesso em: 18 nov. 2020.



**Anacronismo (a.na.cro.nis.mo) sm.**

**1. Situação, estado ou qualidade do que não é adequado ou não ocorre no tempo ou época em que deveria ou se espera: O anacronismo dessas medidas compromete sua eficácia.** 2. Aquilo que revela anacronismo (1). 3. Erro cronológico que consiste em relacionar certa data com fatos, pensamentos, costumes etc. que não lhe correspondem [F.: Do fr. *anachronisme*, do gr. *anachronismós*].<sup>6</sup> (AULETE DIGITAL, s.d., s.p., grifos nossos)

Como podemos perceber, o conceito negativo de anacronismo é retomado, principalmente como algo inadequado, erro ou algo que não corresponde à época. Para terminarmos nossa comparação, observaremos o **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis**, no qual podemos perceber como todas essas definições se complementam:

**Anacronismo** a·na·cro·nis·mo sm

**1. Impropriedade cronológica: erro de data relativo a fatos ou pessoas.**

2. Erro de cronologia que consiste em situar, em uma época, personalidades, acontecimentos, ideias e sentimentos ou estilos próprios de outra: “[...] essas psicoses epidêmicas despontam em todos os tempos e em todos os lugares como anacronismos palmares, contrastes inevitáveis na evolução desigual dos povos [...]” (EC). 3. **Ideia, fato, atitude, modo de vestir ou método retrógrado em relação à atualidade.** 4. **Costume ultrapassado ou pertencente a uma época passada (duelo, monóculo etc.)**

ETIMOLOGIA *der do voc comp do gr aná+gr khrónos+ismo, como fr anachronisme.*<sup>7</sup> (MICHAELIS, s.d., s.p., grifos nossos)

Geralmente, essa é a visão que se tem sobre anacronismo nos estudos históricos, em que o mesmo é visto como um erro cronológico, ou algo retrógrado para a época. Embora seja muito utilizado no campo das artes, o anacronismo acaba sendo um grande desafio para os pesquisadores, visto que nós mesmos, por diversas vezes, ao analisarmos certos conceitos do passado, utilizamos valores e concepções que temos atualmente. Entretanto, é possível fazer uma reflexão de

6. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/anacronismo/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

7. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 18 nov. 2020.

que nem sempre o anacronismo tem somente acepções negativas, e sua utilização em termos de análise pode ser bastante profícua. É o que podemos observar a partir dos estudos do professor Saulo Roberto Neiva, mais precisamente no seu artigo *Escritas à Contratempo?* presente no livro *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no (contra)tempo* (2019), organizado por Danglei de Castro Pereira, no qual Neiva propõe uma reavaliação do anacronismo como ferramenta de escrita literária e categoria de análise literária.

Em seu artigo, Neiva nos traz uma reflexão sobre os caminhos da modernidade, na qual muitas problemáticas, embora pareçam dissociadas, “representam a atmosfera geral de nossa época”, de modo que “a reavaliação do anacronismo enquanto ferramenta de escrita e categoria de análise literária parece-me um recurso particularmente interessante” (NEIVA, 2019, p. 13). Esse recurso consiste, de acordo com Neiva, nas pistas bastante fecundas de análise, tanto sobre as transformações das formas literárias, bem como sobre as relações entre a escrita literária e historiográfica, que a problemática da reavaliação do anacronismo pode fornecer. Entretanto, antes mesmo de explicar no que consiste esse processo de reavaliação do anacronismo, Saulo Neiva nos apresenta as três diferentes acepções para o termo anacronismo.

A primeira delas diz respeito ao procedimento do crítico literário, a qual seria “a atitude do especialista de literatura para com a obra estudada, sobre a qual ele projeta gostos, valores e conceitos que dizem respeito à sua própria época – não à época de criação da obra” (NEIVA, 2019, p. 13). Para o professor Neiva (2019, p. 13), diferentes resultados podem ser obtidos dependendo de como essa atitude é praticada, seja ela adotada como “um ato involuntário, um procedimento deliberado ou como procedimento deliberado e controlado”.

A segunda acepção citada por Neiva (2019, p. 14) ocorre quando a obra literária “reinveste formas ou elementos ideológicos associados a uma época passada ou tidos como em avanço para a época de criação, fazendo-os coexistir com elementos ‘de outras épocas’”, o que por diversas vezes é interpretado pelos críticos e especialistas de maneira negativa. Saulo Neiva (2019, p. 14) afirma ainda que essa utilização do anacronismo “serve por vezes de esteio a um juízo de valor depreciativo ou, ao contrário, positivo”. Essa interpretação do anacronismo como sendo uma visão “errônea” de um passado representado pode ser estendida ao campo literário. Segundo Neiva (2019, p.

14), outro tipo de anacronismo que atinge o texto literário “é suscitado por escolhas formais consideradas como obsoletas, ultrapassadas, seja no momento da criação, seja posteriormente”. Essa acepção é justamente a que mais nos interessa para a compreensão da escolha de Lima Barreto ao escrever seu romance *à clef*, ou seja, o seu gesto criativo a partir de um *anacronismo deliberado*, conforme iremos demonstrar mais à frente.

A terceira acepção do termo anacronismo abordada por Neiva (2019, p. 15) consiste em “designar o caráter datado de uma obra. Apreciada durante um tempo, ela é menos valorizada em seguida, o que aos poucos nos leva a considerá-la como ultrapassada”. Ou seja, a importância da distância temporal é levada em conta por Neiva para compreender o sucesso de uma obra durante um período, sendo que com o tempo ela perde sua notoriedade e passa a ser considerada obsoleta, pois ela é “dependente em demasia dos gostos e práticas válidos na sua época. À medida que tais gostos e práticas são abandonados, passamos a vê-la como ‘anacrônica’” (NEIVA, 2019, p. 15).

Tendo em conta tais definições de anacronismo, podemos não somente compreender a razão de o termo estar diretamente ligado a um aspecto negativo, como também nos dissociarmos desse negativismo para levarmos em conta toda a potencialidade do uso de gêneros considerados caducos por escritores contemporâneos. Lima Barreto não foi o único autor a fazer uso do gênero *roman à clef*: Jorge Amado, Raimundo Holanda Guimarães, Raul Pompéia, Afrânio Peixoto, entre outros, utilizaram-se do gênero em suas obras. Presente e malvisto até hoje, o gênero *roman à clef* continua sendo utilizado por muitos escritores para compor seus escritos, apesar de estes nem sempre assumi-lo. Retomando Neiva, podemos considerar que para compreendermos o uso contemporâneo de gêneros considerados obsoletos é fundamental essa leitura do anacronismo, voltada ao campo literário.

No caso de Lima Barreto, se aproximarmos a obra *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* da segunda concepção de anacronismo citada por Saulo Neiva, perceberemos que a escolha de Lima Barreto ao utilizar o gênero *roman à clef* foi proposital e está muito mais ligada ao seu processo criativo e à sua busca de escandalizar e militar contra aquilo de que ele se ressentia e em prol do que defendia. De acordo com Saulo Neiva:

Em todos esses casos, o anacronismo se apresenta por vezes como fermento da criação literária, por vezes como motor de leitura – mas sempre como um sinal tanto de uma confrontação com o presente, de uma rememoração do passado, quanto de um olhar voltado para o futuro. Ao examinarmos essas escritas a contratempo, propondo uma reflexão sobre a obsolescência de um gênero ou de uma obra, contribuimos para uma redefinição dos contornos daquilo que se considera como literário, extra-literário ou para-literário. Neste sentido, a nossa problemática se define como uma via pertinente para pensar a literatura e as fronteiras moventes do literário. (NEIVA, 2019, p. 17).

É o que podemos perceber com Lima Barreto, que escolhe intencionalmente o gênero *roman à clef*, como podemos observar nos diversos exemplos mencionados, adotando esse *anacronismo deliberado* quando da produção de suas obras. Essa intencionalidade no uso do anacronismo pode ser confirmada pelo fato de que, anos após a publicação do *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, o autor voltou à polêmica em torno de sua obra para fazer a defesa dos romances *à clef*, conforme afirma Francisco Assis Barbosa: “Para ele, o gênero não implicaria em nenhuma inferioridade literária, mas numa forma de literatura militante. Praticando-o, o autor devia ‘retratar o personagem, dar-lhe a sua fisionomia própria, fotografá-lo, por assim dizer’” (BARBOSA, 1975, p. 183). Lima também retoma o assunto um ano antes de morrer, em 1921, no comentário de *O homem sem máscara* de Vinício da Veiga:

A força dos romances dessa natureza – dirá, nessa oportunidade, a propósito dos romances *à clef* – reside em que as relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, *a charge*, é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. (BARRETO *apud* BARBOSA, 1975, p. 184).

Malvisto por ser *um roman à clef*, o *Recordações do escrívão Isaías Caminha* de Lima Barreto, em seu *anacronismo deliberado*, traz em si críticas e questões que nunca serão anacrônicas: racismo, privilégios e empoderamento de pessoas excluídas são questões presentes nos dias atuais, de forma tão profunda e real quanto no início do século

xx. Rer ler essa obra é se reencontrar com o passado, é rever o Rio de Janeiro de outrora, é entender a formação da cidade com seus subúrbios, seus (pré)conceitos e suas transformações sociais. É também confrontar o presente com os mesmos problemas de antigamente. Ler Lima Barreto é repensar, é querer transformar o futuro em algo diferente do que fora o passado, é continuar, através da literatura, militando e questionando a sociedade. Em seu intuito de criticar a sociedade de sua época, Lima Barreto fez uso de um gênero considerado obsoleto, entretanto, perfeitamente adequado as suas intenções de denunciar as injustiças das quais ele e muitos outros eram (e ainda hoje são) vítimas.

Refletir sobre o uso do “anacronismo deliberado” como processo de criação literária de Lima Barreto ao adotar o *roman à clef* como forma de “literatura militante” pode fornecer uma contribuição para a compreensão não só do romance RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA, mas também para a compreensão de diversos outros romances que tenham feito uso do gênero como estratégia de enfrentamento de injustiças sociais. O fato de o *roman à clef* apontar espaços, pessoas e eventos reais como índices de suas relações com a realidade factual proporciona também um registro histórico da cidade. RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA representa, portanto, um registro híbrido no qual realidade, ficção, história, geografia e literatura se misturam, formando assim um só conteúdo.

## Referências

- AMARAL, P. Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano. *Estudos Linguísticos*, v. 3, n. 45, p. 1217-1232, 2016. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/635/1108>. Acesso em: 27 mai. 2020.
- AULETE Digital. *Dicionário da Língua Portuguesa na Internet*. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/anacronismo/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- BARBOSA, F. de A. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. São Paulo: Edusp, 1988.
- BARRETO, L. *Recordações do escritor Isaiás Caminha*. São Paulo: Escala, 1999.

- BOMBART, M. C. In: ARON, P.; SAINT-JACQUES, D.; VIALA, A. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.
- BOMBART, M. *Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux*. In: GLINOER, A.; LACROIX, M. (org.). *Romans à clés*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014, Situations 2. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulg/2269>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- INFOPEDIA. *Anacronismo*. Porto: Porto Editora, s.d. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/anacronismo/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. s.l., s.d. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- NEIVA, S. *Escritas a contratempo?* In: PEREIRA, D. de C. (org.). *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no contratempo*. Campinas: Pontes, 2019.
- SCHWARCZ, L. M. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

## A (des)escrita de Leila Danziger

Thiago Grisolia Fernandes (UFRJ)

### A desescrita

Toda escolha implica uma renúncia. Mais ainda, qualquer escolha, por pequena que seja, implica uma renúncia quase infinita. Isto porque, ao escolher fazer alguma coisa, renuncia-se a fazer todas as outras.

O escritor, quando escolhe, por exemplo, usar a palavra “livro”, escolhe, por isso, não usar nenhuma outra; renuncia, assim, a toda palavra que não seja “livro”. Deste modo, ele funda o mundo do “livro” em um espaço, digamos no espaço positivo da página, pela tinta de sua caneta, sob a pena de sua pena; mas, ao mesmo tempo, em outro espaço, talvez maior, funda o mundo onde nada é “livro”; onde tudo está presente, menos o “livro”; o mundo de sua ausência e, ao mesmo tempo, sua ausência no mundo. No negativo da página, no silêncio de sua palavra, o escritor funda o universo impossível de toda sua renúncia – pois tudo aquilo sobre o que um escritor escolhe não falar pertence irrevogavelmente a sua escrita; paira, como uma sombra, *por sob* as margens de seu texto; tem corpo, ainda que fantasmático, e é apenas por onde o leitor pode acessar a escrita, porque está vazio, desobstruído, imenso. “Escrever atua nas cavidades” (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 52).

Mas, ainda que através do silêncio, “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 73), isto é, a ausência de que se trata na renúncia a que se submete todo aquele que fala, que enuncia palavras, mas sobretudo aquele que escreve, aquele que faz da linguagem instrumento de sua poética, não é nunca deficitária, não é necessariamente falta.

Para Merleau-Ponty, as palavras não estão ligadas a um sentido de maneira tão rígida; a linguagem não é, portanto, cifra ou código de pensamentos, que seriam, assim, passíveis de serem cifrados e decifrados, codificados e decodificados. “Dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.73), diz o filósofo. A relação entre os signos e o sentido não pode ser tão imediata, tão arbitrária – porque a linguagem volta-se sempre para si mesma,

fala de si, constrói-se, se ensina, é como que autorreferente. O sentido, para ele, “só aparece na interseção” dos signos, “no intervalo das palavras” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 70).

Dizer que nenhum signo isolado significa, e que a linguagem remete sempre à linguagem, pois a cada momento somente alguns signos são recebidos, é dizer também que a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 87)

Desse modo, não é só no vazio de toda renúncia implicada no “livro”, a palavra “livro” enunciada pelo escritor, não é só na potência infinita de todo o signo que não se constituiu em lugar de “livro”, não é só aí que mora o silêncio de onde emerge o sentido da linguagem. É, sobretudo, na justaposição de “livro” a, por exemplo, “carne”, no intervalo entre os dois, em sua cesura, seu corte, sua distância.

Nenhum escritor vale-se melhor dessa ausência, que não é falta, que o poeta – falando sobre isso, Carlos Drummond de Andrade anuncia: “Não há falta na ausência” (ANDRADE, 2015, p. 21). Talvez o poema seja o espaço por excelência onde, na literatura, é possível ouvir o silêncio na enunciação das palavras. Giorgio Agamben, em ensaio intitulado “O fim do poema” (2002), propõe o que ele chama de “institutos poéticos”, isto é, aquilo que, para ele, flagra a poesia no poema, ou, ainda, aquilo que institui o poema como tal, que o faz diferir, em última instância, da prosa. São eles, segundo a definição de Renato Rezende e Roberto Corrêa dos Santos:

o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro – como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco – momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement. (REZENDE & SANTOS, 2011, p. 113)

Em todos os casos (à exceção, em princípio, da rima), o lugar onde Agamben flagra o poético é sempre um lugar da ausência; é, dessa ausência, o abismo que se interpõe “entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (AGAMBEN, 2002, p. 142).



No poema, portanto, o silêncio de que viemos falando, aquele silêncio de onde emerge o sentido da coisa escrita, o silêncio da fala, está não apenas na potência de tudo o que não foi escrito no lugar de “livro”, mas tampouco apenas no intervalo que se coloca entre “livro” e “carne”: está também no corte de sentido, na distância entre, por exemplo, “outono” e “sono”, distância que a homofonia parece atenuar, que a rima quis tornar mais curta. Carlos Drummond de Andrade bem se recusou, em sua “Consideração do poema”, publicado em 1945 em *A rosa do povo*, a rimar a palavra sono com a incorrespondente palavra outono, preferindo rimá-la com a palavra carne, ou com qualquer outra, que todas lhe convinham (2012)<sup>1</sup>.

E está, ainda, em vários outros lugares do poema. O poeta é aquele em cuja fala paira necessariamente uma ausência, de onde advém aquilo que, nele, Maurice Blanchot (2011) chamou de *a solidão essencial*. O corpo do poeta está sempre a proferir aquilo que Blanchot considera o postulado fundamental do escritor – sua recusa ao texto que apesar de tudo lhe pertence irrevogavelmente: *Noli me legere; não me leias; faça como eu e vá embora; se ausente; bote o corpo fora*. Esta sentença irrompe abruptamente como um clamor do poeta; ela “é – através do jogo e do sentido das palavras – a afirmação insistente, rude e pungente, de que o que aí está, na presença global de um texto definitivo, todavia se recusa, é o vazio rude e mordente da recusa (BLANCHOT, 2011, p. 14).

O poeta, então, sempre recusa a ler-se, e sempre apresenta sua escrita como uma recusa dela mesma.

Porquanto se constitua efetivamente como escrita, e a despeito de ser “a presença global de um texto definitivo”, quero permitir-me pensar a escrita do poeta, aqui, em termos de uma *desescrita*. Não do que poderia ser pensado como uma “não-escrita”, porque não queremos falar em negação, e, neste caso, incorreríamos no equívoco de acreditar que há falta na ausência, que há déficit no silêncio de que

1. *Consideração do poema* foi originalmente publicado em 1945 no livro *A rosa do povo*. O trecho a que nosso texto faz menção é o seguinte: “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono./ Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm.” Apesar de negar, no conteúdo do poema, a rima entre “outono” e “sono”, não se pode deixar de observar que o poeta a utiliza como elemento formal de seu poema - pois de fato as palavras rimam, e a rima é utilizada estilisticamente no poema; mas, então, ele apenas pode utilizá-la sob a forma da recusa.

estamos falando. Interessa-nos pensar, melhor, no que fosse talvez o avesso da escrita, pois trata-se mesmo de um reviramento: ora, é só a partir do texto, é apenas desde a “presença global de um texto definitivo” (BLANCHOT, 2011, p. 14), que podemos encontrar, nele, seu silêncio – não tanto desdobrando-o, revirando-o ao avesso, mas submetendo-nos ao avesso que lhe é próprio, entrando no próprio desdobramento que lhe é constitutivo. A *desescrita*, portanto, não nega a escritura, mas afirma sua potência silenciosa.

Afirmamos que tudo aquilo sobre o que um escritor escolhe não falar paira por sob as margens de seu texto. Onde há este *por sob* o texto talvez seja o local privilegiado de estância da *desescrita* – o avesso que é próprio ao texto talvez seja, de fato, melhor expresso por esse termo; talvez esse avesso seja, mesmo, de um texto o seu *por sob*.

### **Desdizer o mundo com jornais sem letras**

A artista carioca Leila Danziger desenvolveu, ao longo de sua trajetória, iniciada nos anos 1990 (em verdade sua primeira exposição ocorreu em 1987), um procedimento-chave, que atravessou boa parte de seus trabalhos e constituiu a matéria principal de sua investigação artística. Tal procedimento revela-se caro à formulação da ideia de *desescrita*, já que ele coloca em jogo, através de uma operação plástica, uma noção fundamental para tal ideia: a noção de apagamento.

Trata-se do gesto quase obsessivo de “depilar” folhas de jornal, colando fitas adesivas sobre a folha e retirando-as em seguida, apagando assim sua camada mais superficial. Este gesto revela, pela via da forma, alguns dos temas sobre os quais seu trabalho parece querer se debruçar, e que nos interessam aqui em diálogo com a ideia de *desescrita*: a memória em relação ao esquecimento, as possibilidades e impossibilidades da linguagem diante da história e seus eventos traumáticos e a forte dimensão plástica, material da escrita poética.

De saída, podemos observar, como elemento principal deste procedimento, a retirada da palavra: mas não se trata, neste caso, de uma retirada completa, absoluta, de uma retirada que implica um déficit. Pois, quando apagadas, as folhas de jornal de Leila Danziger – de que são compostos os trabalhos *Lembrar | Esquecer*, de 2006, a

série *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*, de 2008 e a série *Vanitas*, de 2010<sup>2</sup>, para citar apenas alguns exemplos – revelam o verso da folha de jornal; a folha de trás; a face oculta da comunicação; o avesso do procedimento de escritura do mundo.

O filósofo Jacques Derrida, em conferência intitulada “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, procurando responder à provocação “Dizer o acontecimento, é isto possível?”, coloca em questão a prerrogativa que teriam certos meios de comunicação de dizer o acontecimento:

A televisão, o rádio, os jornais, nos trazem os acontecimentos, nos dizem o que se passou ou o que está se passando agora mesmo. Tem-se a impressão que o desdobramento, os progressos extraordinários das máquinas de informação, das máquinas próprias a dizer o acontecimento deveriam de certa forma aumentar os poderes da fala quanto ao acontecimento, esse da fala da informação. Ora, me lembraria de uma palavra – e é uma evidência –, que esse pretendo dizer do acontecimento, e mesmo essa mostragem do acontecimento não está nunca naturalmente à medida do acontecimento, não é nunca confiável a priori. (DERRIDA, 2012, p. 237)

Se a escrita dos jornais poderia nos oferecer, em princípio, a grande quantidade de informação que é característica de nossa época, Leila, ao “depilar” o jornal, denuncia a fragilidade da informação que diz o mundo, subvertendo sua leitura. Para Márcio Seligmann-Silva, o jornal passa a não mais ser lido, mas *deslido* – o que nos aponta para o fato de que a escritura realizada com esse gesto de apagamento – “gesto ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 95) – é, em verdade, não uma falta de escrita, mas seu avesso: “O trabalho de Danziger é como o destecer noturno de Penélope: ela *deslê* o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 98).

Em vários trabalhos, como em *Pallaksch*, *Pallaksch*, da série *Diários públicos* (2011), e “Para-ninguém-e-nada-estar” (2008-2010), a artista, depois de retirada esta camada mais superficial das folhas de jornal, aplica sobre as folhas algumas palavras; mas, então, essas palavras já nada podem dizer, a não ser a impossibilidade de que algo seja dito. No primeiro caso, as palavras utilizadas, que dão título ao

2. Todos esses trabalhos de Leila Danziger, bem como todos os demais trabalhos mencionados ao longo do texto, podem ser conferidos no site oficial da artista.

trabalho, são esses versos do poeta romeno, judeu, de língua alemã, Paul Celan – justamente a onomatopeia *Pallaksch, Pallaksch*, que não tem, em princípio, nenhum sentido definido na língua.

Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam ‘balbuciar’, ‘lalar’, objeto significativo que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade da informação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91).

Essas palavras, que nada querem ou podem dizer, tornam-se, no trabalho de Leila, um balbucio – a um só tempo delicado e violento – que resta do turbilhão de informações que querem dizer o mundo. Se essas palavras enunciam a ausência de sentido, Derrida, em texto sobre a poética de Edmond Jabès, poeta egípcio de origem judaica, para quem a ideia de escritura também é muito cara, afirma que

a ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, *o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la na sua rede* (DERRIDA, 2002, pp. 63-64).

Retornando a um grau zero da escritura, anterior ao significado, esses dizeres-balbucios desinstrumentalizam a língua, pela ausência de sentido imediato, e oferecem possibilidades múltiplas de significação. É a ausência como potência do novo, na reconstrução do mundo catastrófico que se nos apresenta – através, por exemplo, dos jornais que nos chegam, aos montes, todos os dias, e que descartam a catástrofe com a mesma velocidade com que a apresentam. É assim que Leila traduz o poema de Celan salientando, ao final, uma gagueira, um eterno gaguejar que nada pode dizer, mas que se apresenta apenas como um balbucio incompreensível.

(...)  
 Viesse  
 viesse um homem  
 viesse um homem ao mundo, hoje, com  
 a barba de luz dos  
 Patriarcas: ele poderia  
 se falasse ele deste  
 tempo, ele

poderia  
 apenas gaguejar e gaguejar  
 sempre –, sempre –,  
 continuamente.  
 ("Pallaksch. Pallaksch.")<sup>3</sup>

Há, ainda, um vídeo, do mesmo ano, em que, ao fundo de imagens da artista performando seu gesto de apagamento dos jornais, sobrepostas a imagens de ondas quebrando na beira da praia, ouve-se a voz do próprio Celan murmurando, continuamente, esses versos. O som do indizível, neste caso, completa a imagem do apagamento e da evanescência.

Em outro caso, no trabalho “Para-ninguém-e-nada-estar”, cujo título é a tradução de Claudia Cavalcanti para outro verso de Paul Celan, observa-se, na folha do jornal, mais do que o que está do outro lado da página, também alguns rastros do gesto de apagamento, algo que sobra da página apagada, além do carimbo, em vermelho, com este verso de Celan. Esses rastros do apagamento são ora de imagens, ora de palavras avulsas, e possibilitam uma ressignificação do texto jornalístico – não no sentido de se recriar uma narrativa, mas de transformar a imensa quantidade de informação, agora apagada, em poesia. Se, como diz Jean-Luc Nancy, “a *própria* poesia pode ser encontrada ali, onde sequer há poesia”, podendo ser mesmo “o contrário e a recusa da poesia, e de toda a poesia” (NANCY, 2013, p 416), esse verso de Celan – que é a *própria* poesia – junto com o gesto de Leila, permite encontrar poesia ali, onde só havia notícia: “O jornal de transforma em poesia, como ocorre em alguns trabalhos de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa” (SELIGMANN-SILVA, 2012, pp. 91-94).

Os trabalhos de Leila operam sempre a partir de uma perspectiva da memória: o apagamento dos jornais tem por objetivo, no mais das vezes, mais do que proporcionar escritas outras, denunciar a fragilidade do nosso sistema de política da memória. Ao recorrer à poética de Paul Celan, sobrevivente do Holocausto, e sendo ela própria de uma família de origem judaica, a artista utiliza a escritura de modo subvertido: não para escrever a memória da catástrofe-síntese do

3. Poema de Paul Celan, com tradução de Leila Danziger. Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>. Acesso em: 12 mar. 2020.

Ocidente, mas para, por outro lado, *desescrevê-la*; ou, antes, escrever seu esquecimento. Seligmann-Silva afirma que, ao “apagar a memória do mundo”, esse apagamento “tem justamente um efeito de memória”, porque a artista “estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 94).

Mas, se o teórico nos diz que Leila parece pedir silêncio (“Silêncio, por favor!”, ela parece nos dizer” [SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91]), evidenciando o caráter silencioso dessa *desescrita* que quer negar as falas positivas do mundo, o suporte do jornal parece evocar, irremediavelmente, uma multidão de vozes, que resistem em ser suprimidas no trabalho de Leila – a despeito de sua vontade de silêncio. É impossível, dir-se-ia, escapar ao turbilhão polifônico de informações que constituem nosso defasado aparato de memória histórica, sobretudo nossa história do presente. E, por mais violento que seja o gesto de Leila, e por mais delicado que o seja, seu trabalho, embora dotado de um imenso potencial silencioso, abarca todas as vozes: é pura entropia, a levar todas as vozes de volta à massa da terra, misturadas e irreconhecíveis. Situa-se, portanto, na tênue zona de tensão entre o silêncio e a polifonia, entre o balbucio e o grito de denúncia, este trabalho que, mais que operar “uma diferenciação no discurso jornalístico, problematizando a verdade construída como obviedade através da desordem e da ruína produzida na materialidade da página” (COSTA, 2012, p. 69), como sugere Luiz Cláudio da Costa, dá corpo ao esquecimento – ou voz ao silêncio.

Talvez esta espécie de contrassenso, tão bem realizada plasticamente por Leila, coloque em jogo um impasse constitutivo da poesia: este que se apresenta entre a experiência, ou o acontecimento, e a linguagem, na medida de sua própria impossibilidade. Isto é que, talvez, a aporia de que falamos, que parece fundar a poética de Leila e mesmo de Celan, seja, na verdade, fundante da “própria poesia”. E esta dimensão aporética da escrita poética está também de algum modo presente no trabalho de Leila mais identificado com a poesia propriamente dita.

A artista-poeta tem dois livros de poemas publicados, *Três ensaios de fala* (2012) e *Ano novo* (2016). Em ambos, embora o procedimento plástico de apagamento das palavras, de que falamos no início deste texto, não esteja efetivamente presente, há uma forte remissão a tal processo. O poema “Pontualidade”, de seu segundo livro, elabora



todos temos em comum/ – entropia e nenhum sentido” (DANZIGER, 2012b, p. 63), dirá Leila em seu livro anterior, *Três ensaios de fala*, cuja capa, não por acaso, é uma imagem de um trabalho seu em que, dentre outros elementos, há várias borrachas, de aparência infantil, gastas, como se já tivessem realizado muito apagamento.

Há, ainda, em sua poesia, um nome, às vezes próprio, às vezes comum, que a todo momento se ausenta, que não pode ser pronunciado. Este nome interrompe o fluxo da história, da herança, da linhagem, da transmissão familiar da língua (como no caso Celan), ora trazendo à tona a ascendência judaica da poeta, evocando um evento histórico tão violento e traumático, como o Holocausto e as feridas da guerra, ora rememorando eventos familiares, igualmente traumáticos, porém em menor escala, como no poema abaixo, também de *Ano novo*:

Sem querer, mancho de vinho  
a narrativa de uma vida.

Arquivados há décadas  
três recibos de hospital –

berçário incubadora oxigênio

novembro de 1960  
uma menina

[Seu nome: jamais pronunciado em família.]  
(DANZIGER, 2016, p. 25)

Há acontecimentos cuja densidade histórica e cujos efeitos espantosamente devastadores para a vida humana fraturam o tempo, tornando sua reprodução pela linguagem impossível. Algumas guerras, a escravidão, a tortura, o campo de concentração produzem experiências tão radicais que sua narração, mesmo pelos que sobreviveram a elas, não assimilam sua totalidade. Vários autores já se debruçaram sobre o tema, e não nos interessa, aqui, aprofundarmo-nos nas noções de testemunho e memória. Derrida, na conferência já mencionada, chega mesmo a dizer que não apenas estes acontecimentos que fraturam a História são impossíveis, inviáveis pela linguagem, mas que o é todo acontecimento, como, poderíamos dizer, a morte de um bebê (não) dita no poema acima.



Em entrevista a Fátima Pinheiro, da Revista Subversos, Leila, ao ser perguntada se o seu trabalho tratava de uma poética sobre o impossível de dizer, responde:

Talvez tenha me tornado artista para me aproximar dessa área de silêncio que havia na minha história familiar, como mencionei há pouco, o que por sua vez me impulsionou em direção a uma história muito maior. A literatura de testemunho foi e continua sendo muito importante para mim. E acho que enfrentar impossibilidades é a tarefa mesma da arte. Seu regime é sempre aporético. Ou seja, o artista sabe que vai falhar ao tentar dar forma a certa experiência e, ao mesmo tempo, não pode fugir a isso. Como escreveu Manuel António Pina, poeta português morto recentemente: “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado”. (DANZIGER, 2012a, s/p)

Na mesma entrevista, Leila afirma que, embora tenha nascido nos anos 1960, a experiência da II Guerra “é o prisma que orienta minha reflexão (e perplexidade) diante de tudo o que acontece” (DANZIGER, 2012a, s/p). Esta perplexidade ou, por outra, este espanto, que irrompe diante das experiências-limite que cindem a temporalidade da história, de que já falamos, como as guerras e seus efeitos sobre as cidades e as subjetividades – mas também, se quisermos, pensando com Derrida, de qualquer acontecimento –, parece-nos ser uma outra face daquela aporia de que, segundo a própria Leila, sempre se trata na produção de arte.

### Considerações finais

Leila Danziger performa este limiar, a fronteira aporética entre a palavra e o indizível, não apenas com as palavras, como já vimos, mas também plástica, materialmente. Há, contudo, ainda uma outra dimensão, não absolutamente excluída daquelas duas, através da qual a artista-poeta opera esta poética: a dimensão corporal.

O corpo da artista coloca-se sempre como operador dessa *desescrita*, quando aparece performando o ato do apagamento, como no caso do vídeo citado acima, mas, também, quando não aparece – ou quando aparece apenas desde sua retirada. Se Roland Barthes afirma que “a escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (BARTHES, 2009, p. 20), afirmação que atribui uma perspectiva

corporal ao ato da escrita, podemos observar, com Danziger, que a *desescrita*, nesse caso, funciona como o ato muscular de *apagar* as letras. E, se já observamos anteriormente que a *desescrita* é aquilo que está por sob o texto, nos locais de ausência – se quisermos, de apagamento – que o texto nos oferece, e é obtida pelo escritor sempre com maior ou menor grau de violência, tendo o corpo como operador, então o trabalho, de modo geral, de Leila nos surge como exemplo privilegiado de *desescrita*. Mesmo quando não está presente, temos índices do corpo da artista na operação de apagamento: no vídeo *Vanitas* podemos ouvir o barulho do jornal sendo rasgado, substituído sonoro do *gesto* – mas o corpo, então, não carece mais da presença física, pois a artista, tendo retirado as palavras dos textos jornalísticos, retira também seu corpo, deixando apenas os rastros de seu movimento – que, como nos sugere a instalação na frente da qual o vídeo *Pallaksch, Pallaksch* é projetado (uma imensa quantidade de papel enrolado saído de uma única máquina de escrever sobre uma mesa, que invade todo o chão ao redor do móvel), é repetitivo, exaustivo, de algum modo violento, infinito, quase.

Há sempre uma violência na *desescrita*, nessa elaboração de um outro do Mundo através da ausência implicada nas palavras. O ofício da *desescrita* requer sempre uma retirada; ou, quando não, uma mutilação; um ferir-se; um constituir-se de seus orifícios - abertos não sem dor. Se o escritor, como nos diz Deleuze citando Beckett, “‘perfura buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 1997, p. 9), só é legítimo pensar o corpo implicado nessa escrita se o corpo também está perfurado, esburacado, no mínimo incompleto – mas incompleto através de alguma violência. Se o poeta, por exemplo, cria orifícios na linguagem, sua escrita só pode partir, e com muita força, insisto - com muita violência – de seus próprios orifícios, abertos sabe-se lá a que custo. Derrida dizia que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida”, para logo em seguida, contudo, completar, “mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2001, p. 115), evocando a figura de um ouriço que, acuado à beira de uma estrada, se enrolasse em torno de si mesmo, perfurando-se com seus próprios espinhos, algoz e vítima da incontinência e da violência de suas próprias ferramentas. O ofício da *desescrita* é o ofício físico da ausência; é o ofício físico do orifício.

É preciso reinventar nossa memória falida, anestesiada; reformular as Escrituras do presente, que enunciam a catástrofe do

desmundo – e, para isso, escovar a contrapelo as páginas dessas escrituras banalizadas, *desescrevendo* a memória para dar voz ao esquecimento. A *desescrita* de Leila Danziger encontra, nas frinchas da escrita descartável do mundo, o potente silêncio que se apresenta por sob as infinitas vozes da Babel do espetáculo e da informação, propiciando uma nova possibilidade de lembrar-se: *desescrever*, em poesia, oferecendo modos de pensar, discutir e construir outras possibilidades de memória e de mundo, através da ausência implicada na linguagem, que faz apagar, recusar ou questionar certas palavras, certas imagens, certos corpos.

## Referências

- AGAMBEN, G. O fim do poema. Tradução de Sergio Alcides. *Revista Cacto*, número 1, Agosto de 2002, p. 142-149.
- ANDRADE, C. D. de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BARTHES, R. *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- COSTA, L. C. da. A melancolia na arte: um artefato da vida pública. In: DANZIGER, L. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DANZIGER, L. *Ano novo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- DANZIGER, L. *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.
- DANZIGER, L. O artista por ele mesmo: entrevista com Leila Danziger. Site da Editora Subversos, publicado em 27/11/2012. Disponível em: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-leila-danziger/>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- DANZIGER, L. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- DERRIDA, J. Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, v. 21, n. 33, 3 set. 2012.

- DERRIDA, J. Che cos'è la poesia?. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*. São Paulo, n. 10, p. 113-116, maio, 2001.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NANCY, J. Fazer, a poesia. Tradução de Leticia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. *Revista ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, julho-dezembro de 2013.
- SANTOS, R. C.; REZENDE, R. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, M. Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo. In: DANZIGER, L. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

## Água viva: a palavra como medida do silêncio

Flávia Lins e Silva (CEFET-MG)<sup>1</sup>

*A harmonia secreta da desarmonia: não quero o que não está feito mas o que tortuosamente se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do meu silêncio.*

(CLARICE LISPECTOR)

### A corrosão da palavra

A investigação acerca da linguagem e da criação literária, mais especificamente da dificuldade de correspondência entre o mundo das palavras e o mundo das sensações as quais se pretende alcançar, é constante nas obras de Clarice Lispector e parece se adensar nos livros posteriores a *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

*Água viva* (1973), livro inaugural dessa nova fase, parece estabelecer uma espécie de projeto literário em que a escrita é baseada em outra forma de organização, através da qual a palavra, se não pode ter resolvida sua insuficiência, é manejada e direcionada a uma dimensão mais ampla que permite maior aproximação do universo buscado nas obras.

Quase um livro de *ateliê*, *Água viva* propõe romper (e de fato rompe em sua estrutura) com as categorias literárias e narrativas. Denominado de “ficção”, não apresenta enredo ancorado em dados exteriores, caracterização de personagens ou de espaço, nem linearidade cronológica. Narrativa que não narra, obra literária que se recusa a ficcionalizar, o livro é organizado por fragmentos que parecem agrupados pela semelhança de núcleos temáticos – esse “frágil fio condutor” –, em uma estrutura repetitiva e circular.

O livro foi composto justamente seguindo um processo de colagem, em que não só textos anteriormente publicados em crônicas de jornal ou em livros irão aparecer, mas também fragmentos inéditos,

1. Graduada em Letras (UFMG), Mestre em Literatura Brasileira (UFMG), Doutora em Literatura Brasileira (USP), atua como docente no CEFET-MG (Campus Araxá).

anotações esparsas e desordenadas mantidas pela autora no fundo de uma gaveta. Tais anotações foram organizadas com a ajuda de Olga Borelli: “É como um quebra-cabeça. Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo... [...] Depois de coletar todos estes fragmentos, comecei a perceber, comecei a numerar” (BORELLI *in* FRANCO JR, 1987, p. 8).

Borelli afirma ainda que a autora demonstrou insegurança em relação à publicação do livro, pela dificuldade de estruturar “uma coisa que não tem começo, meio e fim” (BORELLI *in* FRANCO Jr, 1987, p. 9). Segundo a própria Clarice:

Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim porque não tinha história, não tinha trama [...] Foi o Álvaro Pacheco que publicou porque ninguém tinha coragem de publicar e o Álvaro quis, ele é arrojado [...] Ele publicou e saiu tudo muito bem. (LISPECTOR *apud* MANZO, 2001, p. 160)

Dessa forma, ao se mostrar apreensiva com a estruturação e com a publicação do livro, pela imprevisibilidade das frases, pela ausência de trama, pela fragmentação, Lispector já introduzia seu “enredo”. A narradora de *Água viva* se refere ao ato da escrita ao longo de todo o livro, buscando justamente uma escrita imprevista, que deve ignorar a memória e centrar-se no momento presente, levando a dimensão metalinguística ao extremo.

Além disso, a linguagem de *Água viva*, denominada por alguns críticos de “barroca” (SOUZA *apud* SÁ, 1979, p.37) ou “rococó” (MILLIET *apud* SÁ, 1979, p. 23), é repleta de metáforas, oxímoros, símiles, polissíndetos – repetições, reiterações, digressões que dotam o texto de um caráter ensaístico. A narrativa é desorganizada pela constante quebra sintagmática, pelo uso de frases nominais não finalizadas, além do privilégio da coordenação, que reduz o número das orações subordinadas, escamoteando a lógica de causalidade.

Toda essa “parafernália metafórica” (BRASIL *apud* SÁ, 1979, p.60), para utilizar a expressão pejorativa de Assis Brasil, dota o texto de Lispector de uma característica particular e inconfundível, marcada pelo excesso, o que é corroborado pelo título da versão anterior de *Água viva: objeto gritante*.

Tudo isso nos força a essa altura o questionamento destas colocações num simpósio que busca investigar a contenção e o silêncio.

Mas, é justamente pela via paradoxal que mais uma vez a autora parece alcançar seu propósito. Se o excesso aumenta a carga emocional do texto, ele também desgasta a expressão verbal, corrói o significativo e demonstra o constante jogo com o “inominável”, com o silêncio que permeia a palavra.

Benedito Nunes já afirmava que o fracasso da linguagem em Clarice Lispector corresponde a seu “triunfo” por estar afinado à “busca ética ou espiritual ao longo da trajetória” errante das personagens criadas pela autora (NUNES, 1969, p. 152).

Há em Clarice a procura por um estado de integração com a existência universal, por um estado autêntico – referido na obra como o “it”, o “é da coisa”, o “inominável” – e torna-se essencial para o vislumbre dessa outra realidade que o “ser” perca seu contorno individual. Dessa forma, se a linguagem é o que constitui a condição humana, ao esvaziar-se o “ser”, esvazia-se necessariamente a linguagem.

Em outros termos, a temática existencial nas obras da autora está em consonância com a linguagem nelas efetivada e constantemente inquirida. Em *Água viva*, a questão que se coloca é justamente a de como atingir o “indizível” através de palavras, e a resposta concentra-se na tentativa de fazer a palavra brotar em sua concretude, no “instante-já”, sem planejamento:

Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno. [...] Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse – mas o que viria depois de terminar? [...] Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O do mergulho na matéria da palavra? O da paixão? Fio luxurioso, sopra que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto. (LISPECTOR, 1980, p. 26-27)

Em um momento, a narradora nos diz: “Termino aqui esta ‘coisa-palavra’ por um ato voluntário? Ainda não” (LISPECTOR, 1980, p. 66). A expressão remete de imediato à “Palavra-coisa”, de Sartre, ao

contrapor a linguagem do poeta a do prosador, recusando-se no primeiro o caráter utilitário da linguagem e apregoando à palavra, em sua utilização poética, o caráter de “coisa” e não de signo. Sua sonoridade, aspecto visual, tamanho constituem o significado mais do que o expressam:

Fundido à palavra, absorvido pela sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado, o significado também é coisa, inciada, externa; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior. [...] Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos. [...] Como ele já está fora, as palavras não lhe servem de indicadores que o lancem para fora de si mesmo, para o meio das coisas; em vez disso, considera-as como uma armadilha para capturar uma realidade fugaz; em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo. (SARTRE: 1999, p. 14-15)

Embora o domínio de Clarice Lispector seja a prosa, o manejo peculiar de sua linguagem faz com que o texto se aproxime da poesia.

### **A homologia entre as artes**

Em *Água viva*, para que a palavra alcance um estado de autonomia e de imanência e assim seja capaz de transmitir mais o gesto criador do que expressar um significado externo, é proposta uma homologia entre a criação literária e outras artes, mais especificamente a pintura, a música e a fotografia.

Em relação à fotografia, embora as referências sejam menores, elas indicam uma característica relevante:

O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é o presente porque eu os digo já. (LISPECTOR, 1980, p. 18)

A aproximação da escrita com a fotografia parece, dessa forma, reiterar a pretensão da “narradora” de que a palavra alcance a expressão da atualidade do gesto criador e sua intensidade, reduzindo-se ao essencial. Esse tempo fracionado, que prioriza o instante e



ignora um panorama mais amplo de sequência temporal, acaba por transmitir ao leitor a sensação ilusória de estar sempre no presente.

Quanto à música, as referências presentes em *Água viva* abrangem uma gama de gêneros e modalidades: o jazz; o canto gregoriano; a música de câmara (como o quarteto de cordas); alusão a compositores e marcações de andamentos de estruturas típicas da música erudita, como “adágio”, “largo majestoso”, “alegro com brio”.

Acerca da homologia entre a escrita e o Jazz, a narradora expõe o intuito de dotar esta última do mesmo caráter de improvisação do gênero musical. Definido por vários estudiosos da música, o jazz é sempre destacado pela liberdade, pelo imediatismo e pela noção de obra em construção, em que o essencial é antes o processo, o momento em que se desenrola no improviso:

O Jazz é uma música de criação total; permite uma experiência de liberdade que era desconhecida até então na música ocidental. O que importa não é tanto o resultado, mas o fato de tocar. A criação não se julga no nível da obra concluída – muitos músicos de vanguarda recusam até mesmo a própria noção de obra – mas no nível do processo. (MASSIN, 1997, p.1066-1067)

(...) podemos tentar definir o jazz como “uma música norte-americana, semi-improvisável, que se distingue por um imediatismo de comunicação, por uma expressividade característica do uso livre da voz humana, e por um ritmo complexo e fluente; ele é o resultado de uma amálgama processada durante trezentos anos nos Estados Unidos das tradições musicais da Europa e do Ocidente Africano; e os seus componentes predominantes são a harmonia européia, a melodia euro-africana e o ritmo africano. (STERNS, s/d, p. 294-295)

A escrita espontânea é tida pela autora em vários trechos de sua obra como a força da narração, como evidenciado em um de seus depoimentos: “A improvisação como modo de viver [...] Tudo que é mais valioso não passa de um momento rápido – e logo, extinto de libertação. O que faz a força do romancista é exatamente aquilo que ele inventa em plena liberdade, sem nenhum modelo” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 44).

Portanto, é justamente esse aspecto da escrita, ensaiado pela narradora de *Água viva*, que se torna o principal fator de aproximação com o Jazz: “O que diz este jazz que é improviso?” (LISPECTOR, 1980, p. 23). E ainda: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando.

mas que mal tem nisso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (LISPECTOR, 1980, p. 23).

O jazz ainda parece ser referido por se apresentar repleto de elementos exógenos, marcado pelo primitivismo oriundo da ancestralidade africana, tornando-se capaz de provocar forte excitação pelo seu ritmo “fluente”. Assim, ao trazer à tona o lado sensitivo, é comumente visto como um meio de alcance do “outro lado”, onde a lógica enfraquece e cede espaço ao êxtase dos sentidos.

O canto gregoriano é outra manifestação musical abordada na obra: “Eis que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano” (LISPECTOR, 1980, p. 11). A esse respeito, encontram-se autores que indicam o gênero como uma solução para a união da palavra e do som:

As combinações do gregoriano são as mais simples e pobres que se podem imaginar, sendo os sons sempre iguais como duração e como intensidade. Quem pretender se divertir ou “passar o tempo” com a audição do gregoriano está frito, pois nele o tempo não passa. Estou certo de que alguns incautos me agradecerão o aviso... Mas os de boa vontade não se arrependerão, já que o gregoriano representa na opinião de musicólogos categorizados, a solução mais perfeita, até hoje encontrada pela música europeia, do famoso problema da união da palavra e do som. (MENDES, 1993, p. 5)

Nota-se em *Água viva*, em relação ao canto gregoriano, a busca por um aspecto sensitivo, pelo encontro com uma espécie de êxtase a partir da fusão da palavra religiosa e do ritmo regular. A vibração da palavra associada à música é o que parece desejar a protagonista e tanto o jazz quanto o canto gregoriano aludem aos sentidos e ao transporte místico.

Todavia, a associação entre composição escrita e musical não se esgota na manifestação sensitiva. A música erudita, instrumental, bastante intelectualizada e abstrata, também tem seu espaço na obra. Além de pequenas alusões a compositores e a andamentos musicais, a música de câmara e seu caráter antimelódico, típico do período moderno, revelam o gosto da personagem pelo aspecto antimelódico também na escrita:

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantábil? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo

um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem [...] Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantábile – outra pessoa que faça então outra música – a música de amadurecimento de meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão eu teria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. (LISPECTOR, 1980, p. 82)

Dessa forma, a melodia seria o “fato”, a “história”, enquanto o que a narradora procura, consciente de que a música é a arte mais independente de aspectos externos a sua materialidade, é o “figurativo do inominável”, uma escrita que não representa algo que não seja ela mesma e que para isso precisa recorrer ao caráter autônomo da música erudita instrumental.

Nessa constante busca de homologia entre procedimentos artísticos, a pintura ocupa lugar de destaque em *Água viva*. Do pouco que se sabe sobre a narradora, o ponto principal é o fato de ela se dedicar a essa ocupação e deixar de lado a atividade para iniciar-se na escrita. É curioso que em versão anterior a *Água viva*, a personagem era escritora, e essa substituição na versão final parece, portanto, significativa, pois justifica sua inabilidade como autora e constrói como tema central a decorrente e constante inquirição da nova tarefa: “Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever” (LISPECTOR, 1980, p. 55).

É curioso também que Clarice Lispector tenha enveredado pela pintura na época em que concluía a obra em questão. Segundo ela:

O que me “descontraí”, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, “quadros”, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais

pura que faço. Acho que o processo criador de um escritor e de um pintor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações. (LISPECTOR in BORELLI, 1981, p. 70)

Percebe-se, portanto, que a escritora cria seus “quadros” da mesma maneira descompromissada que a pintora, personagem do livro, cria seu texto, o que indica, em *Água viva*, uma estratégia: ao abandonar o domínio de uma arte e abraçar outra, a protagonista passa a ocupar o lugar privilegiado para o alcance da espontaneidade na escrita. Através desse processo de “desautomatização”, em que convenções e costumes já cristalizados na prática pictórica são abandonados, é possível chegar à escrita de forma pura e mais autêntica.

No entanto, a atividade de pintar não desaparece por completo no livro, já que alguns de seus procedimentos são absorvidos pelos da escrita. Algumas características já foram referidas aqui ao se tratar da fotografia e da música, como a busca do instante presente: “Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado” (LISPECTOR, 1980, p. 77). E como a tentativa de fazer com que a palavra escrita perca sua discursividade: “Escrevo-te como exercício de esboço antes de pintar. vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (LISPECTOR, 1980, p. 18).

Mais uma vez, encontra-se aqui semelhança com a “Palavra-coisa” definida por Sartre, já que a escrita para a narradora-personagem de *Água viva* é composta por um amálgama de palavras-coisas que escapam do caráter utilitário e da representação de aspectos exteriores.

Nessa busca de autonomia da palavra, os fatos são descartados e cria-se a escrita de um “isto”: “Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um ‘isto’. E escrevo com ‘isto’ – é tudo o que posso” (LISPECTOR, 1980, p. 75).

A pintura, tal qual caracterizada, parece dizer respeito à sua manifestação na modernidade, em que a figura é modificada e distorcida até ser totalmente eliminada, distanciando-se da noção de imitação naturalista. Tal processo de “desrealização”, das artes ocidentais, entendendo-se realismo como a “tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 1976, p. 76), rompe com as classificações tradicionais

das artes, baseadas na divisão já ultrapassada entre tempo e espaço, por exemplo.

Atualmente, é possível perceber que tais classificações já se encontram relativizadas, havendo teorias que propõem, por exemplo, a existência de temporalidade na pintura, como o fez Paul Klee (KLEE *apud* DORFLES, 1987), ou que atribuem espacialidade à música, como o fez Adorno (ADORNO *apud* DORFLES, 1987).

Além disso, a pintura, ao distanciar-se da noção de representação, num processo de séculos que desemboca, no século XX, nos procedimentos dos fauvistas, dos cubistas, dos expressionistas etc., adquire autonomia na modernidade, dotando-se de características então mais próximas à música do que à literatura – esta última, também passando pelo distanciamento gradativo da estrutura mimética tradicional.

De acordo com León Dégan:

Se a pintura se basta a si mesma e não deve ser outra além da pintura, é natural que se vise a libertá-la de toda e qualquer espécie de tutela. E aquilo que não é especificamente pintura, isto é, forma e cor, expressivas por si mesma – é precisamente a representação dos dados visíveis do mundo exterior. (DEGAND *in* COCHIARALE, 1987, p. 244)

Segundo o mesmo, haveria duas maneiras de livrar-se de tal tutela: “sujeitar o elemento que a exerce” (DEGAND *in* COCHIARALE, 1987, p. 244), como fizeram por exemplo os cubistas, a quem a figura era aceita, mas independente da representação de um objeto tomado da “realidade” tal qual nela se apresenta; ou suprimi-lo, como o fizeram os abstracionistas a partir de aproximadamente 1910.

Retornando a *Água viva*, no que diz respeito à pintura, há sobretudo o desejo de que a escrita seja capaz de transmitir o gesto criador, libertando-se de qualquer tentativa de representação da realidade exterior, como o é a música e como pode ser a pintura não figurativa. A narradora afirma:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo [...] Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto nevrálgico da palavra. (LISPECTOR, 1980, p. 10-12)

Ou ainda:

Não é um recado de ideias o que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço do meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer. (LISPECTOR, 1980, p. 24)

O desejo de alcance do incorpóreo, realizado justamente através da presença da corporeidade do artista na obra faz com que a escrita se assemelhe, especialmente, a procedimentos utilizados por alguns artistas norte-americanos no período após a Segunda Guerra Mundial.

A arte de pintores como Mark Rothko, Barnett Newman, Arshile Gorky, Willem de Kooning e Jackson Pollock foi nomeada como “Informal”, “Tachismo”, “Expressionismo abstrato” ou “Action Painting”. Este último termo, cunhado por Harold Rosenberg, em 1942, já evidencia a importância dada por esse grupo de pintores abstratos ao ato físico na pintura.

Eles procuravam introduzir na pintura o gesto e a espontaneidade da expressão, como se a dinâmica da ação pudesse ser estampada na tela. Influenciados por Kandinsky e pelo Surrealismo, buscavam a expressão da interioridade, o sentimento intuitivo traduzido na pincelada, e perseguiam as imagens automáticas sem deliberação consciente. Os recursos surrealistas, convém salientar, eram aplicados de maneira bem pessoal, em uma arte que se voltava para as sensações pictóricas imediatas e concretas, sem as associações simbólicas típicas do surrealismo.

Pollock (1912-1956) talvez seja o mais importante pintor do período. Em suas pinturas do final da década de 40 ao início da de 50, rompeu totalmente com a referencialidade e demonstrou uma inovação nos procedimentos pictóricos até então utilizados, abolindo o cavalete e mesmo o pincel. Em um de seus depoimentos, de 1947, ele informa:

Prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão... No chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da

pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar *na* pintura ... Quando estou *em* minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. (POLLOCK *in* GOODING, 1965, p. 69)

Ao pintar a tela sobre o chão, Pollock já indica que seu corpo em movimento passa a fazer parte da obra, não havendo um distanciamento entre ele e a tela, e o automatismo do ato criador, sem planejamento ou esboço, afasta a consciência do processo. Uma outra técnica por ele criada, denominada “dripping”, consistia em derramar a tinta diretamente de um recipiente sobre a tela colocada em posição horizontal e auxilia ainda mais a abolição da distância entre o artista e a obra. Nas palavras de Dorflès: “Era una manera de obtener un resultado inmediato que no interpusiera entre el cuadro y el creador el medio a menudo inerte del pincel, sino que permitiese la instantánea toma de contacto con la obra” (DORFLES, 1965, p. 80).

Dessa forma, os procedimentos utilizado por artistas do “Action painting”, mais especificamente por Jackson Pollock nas décadas de 40 e 50, parecem estar de acordo com a ideia de pintura que a personagem alude em *Água viva*. A escrita, em homologia com a pintura, seria uma escrita autônoma, sem referencialidade externa à materialidade da palavra que ganha aspecto de “coisa”, objeto para ser tocado e para se olhar.

A busca do instante, aparentemente alcançada pela personagem na similitude da escrita com a pintura, evidencia-se pela “retratação” automática de um sentimento e não de um acontecimento que não seja o interior ou o físico.

A partir do que foi dito, o gesto criador, sem planejamentos, deve então ser incorporado ao texto, constituindo ele próprio o seu “tema” e fazendo do processo de criação algo mais importante do que a obra criada.

É perceptível, portanto, que a proposta de escrita presente em *Água viva* baseia-se em relações sinestésicas que absorvem as possibilidades de composição de outras artes. Da fotografia, a narradora toma de empréstimo a captação do instante, o fluxo gerado pela imediatez e espontaneidade das palavras; da música, o ritmo, a vibração, a imanência obtidos pela escrita que foge da explicitação de um fato ou história, tornando-se autônoma, e a improvisação, que torna mais importante o gesto produtor do que o produto; da pintura da modernidade, mais uma vez a autonomia em relação a referências

externas e a captação do instante através do gesto criador que se incorpora à obra.

### Considerações finais

Todo esse procedimento de homologia entre as artes, perseguido e realizado de certa forma em *Água viva*, faz com que a criação escrita tenha sua dimensão ampliada, tornando-se mais próxima das sensações buscadas. Como foi mencionado, a criação artística não se limita, na obra, à simples consideração da forma, mas é também veículo de uma possibilidade de alcance de um certo estado alterado de consciência que permite uma nova percepção e maior sensibilização acerca da vida.

É preciso destacar que embora a arte seja abordada como o meio de se chegar até esse “estado”, ela também é afetada, tornando-se, simultaneamente, aquilo que move tal processo e também o seu produto.

O alcance dessa nova realidade, mais autêntica, que se encontra longe das aparências, do senso comum, é referida a uma espécie de transmutação: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, 1980, p. 21). Ou ainda: “Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria” (LISPECTOR, 1980, p. 24).

Tal “realidade delicadíssima” remete ao encontro com o “é da coisa”, com o “it”, buscado através da criação artística que, caso realizada “atrás do pensamento”, permitiria a fuga de uma realidade lógica que lhe causa repúdio: “Só a realidade me delimita” (LISPECTOR, 1980, p. 18); “Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1980, p. 22).

Logo, a “realidade” almejada é aquela criada a partir de um processo ausente de um planejamento prévio: “O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade.” (LISPECTOR, 1980, p. 76), e possibilitada pela manifestação abstrata da arte: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me



parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 1980, p. 49).

No entanto, é preciso lembrar que esse novo estado desejado pela personagem de *Água viva* é, além de temido por ela, visto como algo de difícil apreensão. Trata-se de uma realidade escorregadia, a qual muitas vezes só se pode vislumbrar ou intuir.

Se a escrita é o meio privilegiado para que a narradora tente entrar nas profundezas do desconhecido, ela também é precária, pelo fato de que as palavras, por mais que se tente transmutá-las, só podem aludir a essa dimensão misteriosa:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (LISPECTOR, 1980, p. 73-74)

Clarice afirmou em outro livro: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.” (LISPECTOR, 1999, p. 134). Portanto, como foi dito, permanecerá sempre a insuficiência da palavra, mas justamente por essa via – a da falha – será alcançada sua amplitude, seu potencial de silêncio.

## Referências

- BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- COCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. (comp.) *Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- DORFLES, G. *O devir das artes*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DORFLES, G. *Últimas tendências del arte de hoy*. Tradução de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1965.

- GOODING, M. *Arte abstrata*. Tradução de Otacílio Nunes, Valter Ponte. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- FRANCO Jr., A. Clarice, segundo Olga Borelli. In: Edição especial: lembrando Clarice. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte (1.091), dez. 1987, p. 8-9.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.
- LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- MANZO, L. *Era uma vez: eu; a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001.
- MASSIN, J. & B. *História da música ocidental*. Tradução de Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MENDES, M. *Formação de discoteca*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- NUNES, B. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.
- STERNS, M. W. *A história do jazz*. São Paulo: Martins Editora, s/d.

## A língua como linha: ruído e imagem na poética de Ana Hatherly

Clarissa Xavier Pereira (UFMG)<sup>1</sup>

*E o poema cresce tomando tudo em seu regaço  
E já nenhum poder destrói o poema.  
Insustentável, único,  
invade as casas deitadas nas noites  
e as luzes e as trevas em volta da mesa  
e a força sustida das coisas  
e a redonda e livre harmonia do mundo  
— Em baixo o instrumento perplexo ignora  
a espinha do mistério.  
— E o poema faz-se contra a carne e o tempo.*

(HERBERTO HELDER)

*Tudo transparecia um esforço em determinado sentido,  
como num jogo de palavras cruzadas em que as letras co-  
meçam a formar uma palavra. Que palavra? Sim, dava  
a impressão de que tudo conduzia a uma ideia... Qual?*

(WITOLD GOMBROWICZ)

### “Tudo se assenta sobre este é”

A experiência que permeia a linguagem, como pode-se pensar a própria experiência humana, encontra-se cercada pelo seu limite, ou, de outro modo, seu oposto constitutivo: a incomunicabilidade. A literatura incorpora em suas distintas formas o risco da incomunicabilidade a cada vez que se lança sobre o trabalho de reconstruir as vias previamente estabelecidas da comunicação, rompendo na língua os acordos dos quais participam seus falantes, desestabilizando os padrões discursivos e reinserindo, a cada espaço e tempo em que é acessada, a vertigem criadora de um universo inaugural, enquanto

1. Graduada em letras pela USP. Mestra e doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: clarissaxavier3@gmail.com

se utiliza de referências partilhadas e signos corriqueiros. Nas formas literárias, a distância entre a linguagem e os elementos por ela enunciados incorpora-se a poéticas que se articulam, sobretudo a partir da modernidade, em torno do universo de possibilidades concernentes à linguagem. Nesse universo, que incorpora todo o pensamento e a experiência, as relações entre a linguagem e seus referentes são investigadas a partir do momento em que se concebe que os elementos em questão não podem ser acessados senão em sua própria forma de linguagem. Nesse sentido, trata-se de um universo cujas poéticas procuram investigar o funcionamento de sua própria manifestação – isto é, do ato de manifestarem precisamente aquilo que são, sem que seus signos apontem para algo anterior ou apartado delas. No ensaio intitulado “Sobre a linguagem geral e a linguagem humana”, Walter Benjamin propõe, de tal modo, que cada objeto comunicável pela linguagem é uma forma própria de linguagem no instante em que se o enuncia:

A linguagem comunica a essência-de-linguagem das coisas. Mas a sua mais clara manifestação é a própria linguagem. A resposta à pergunta: *o que comunica a linguagem?* é então a seguinte: *cada linguagem comunica-se a si mesma*. A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é *comunicável*, não é o próprio candeeiro), comunica antes o candeeiro-linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão. Porque na linguagem as coisas se passam do seguinte modo: *a essência-de-linguagem das coisas é a sua linguagem*. Compreender a teoria da linguagem equivale a levar essa proposição a um nível de clareza capaz de eliminar qualquer aparência de tautologia que nela possa existir. Essa proposição é não-tautológica porque significa: aquilo que é comunicável numa essência espiritual é a sua linguagem. Tudo assenta sobre este é (que equivale a “é sem mediação”). (BENJAMIN, 2018, p. 11, grifos do autor)

Tal ausência de um objeto apartado da linguagem, de acordo com a proposição de Benjamin, é um ponto de partida para compreender algumas das implicações fundamentais que a arte e a literatura são capazes de provocar. Como um desmembramento radical do mundo-da-linguagem que engendra tudo o que toca, as obras literárias sequer comunicam os objetos da linguagem, ou, ao inverso, a linguagem dos objetos, nelas figurados. Nas palavras de Blanchot,

em *O espaço literário*, “a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. [...] Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (2011, p. 12). De acordo com o autor, a obra literária fundamenta tão somente sua própria existência porque não pode se destinar à comunicabilidade acordada do cotidiano, de tal modo que sua presença rompe todo o fundamento que opera o pleno funcionamento da sociedade e da língua (como aspectos indissociáveis) na qual se insere. Sendo assim, o que o escritor oferece à comunicabilidade corrente é justamente o silêncio instaurado por suas palavras:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe o silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. Ou então, é o recurso de seu domínio, esse direito de intervir que conserva a mão que não escreve, a parte de si mesmo que pode sempre dizer não e que, quando necessário, recorre ao tempo, restaura o futuro. [...] O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem. (BLANCHOT, 2011, p. 18, grifos do autor)

O silêncio, sendo uma resposta do escritor ao “murmúrio gigante”, é o instrumento capaz de restituir ao sujeito a liberdade retirada pela linguagem repetitiva, que o cerceia na ordem dos discursos dominantes. Para Blanchot, a liberdade possibilitada pela literatura reside tão somente nas formas mais disruptivas da experiência poética, direcionadas a derrubar as narrativas de racionalidade que legislam, formal ou tacitamente, as relações dos sujeitos com o mundo. Não à toa, o autor retoma as práticas surrealistas, sobretudo a escrita automática, como exemplo máximo de uso libertário da linguagem. Em *A parte do fogo*, ele observa que: “A escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem. [...] Hoje o que nos impressiona é quanto o surrealismo afirma, mais que quanto nega. Há

nele uma força maravilhosa, uma juventude ébria e poderosa” (2011, p. 95). As palavras de Louis Aragon, na obra *Les yeux d'Elsa*, fornecem um ponto de partida para compreender o caráter propositivo de reinvenção da linguagem que a poética surrealista incorpora às formulações estéticas do movimento: “A poesia existe na medida em que há meditação sobre a linguagem e, a cada passo, reinvenção desta linguagem. O que implica romper com os moldes fixos da linguagem, com as regras da gramática e as leis do discurso” (ARAGON, 1942, p. 16).

**“o código em que se baseiam deixa de ser o código comum, o vigente nessa sociedade contra a qual se erguem”**

Meditar sobre a linguagem para que se possa reinventá-la, compreendendo a necessidade estética e política implicada em tal ímpeto, é algo de que fala de maneira bastante aproximada a poeta Ana Hatherly, sobretudo em seu ensaio intitulado precisamente *A reinvenção da leitura*, publicado em 1975, que acompanha a série de *19 textos visuais*<sup>2</sup>. As reinvenções sinalizadas por Aragon e Hatherly se aproximam

2. O termo “texto visual” foi utilizado por Ana Hatherly ao descrever o trabalho de 19 quadros que publica junto ao artigo “A Reinvenção da Leitura”. Para a autora, à esteira de Sylvester Houéddard, o poema visual explora a cronologia dos primórdios da comunicação e de seu registro no espaço, pois evoca “séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, rebus, mandalas, amuletos, jóias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal” (HATHERLY, 1981, p. 139). A história das relações entre imagem e texto, cuja origem parece coincidir com a história dos primeiros registros culturais da humanidade, é percebida por Vilém Flusser a partir do gesto presente na produção de ambas as linguagens. Segundo o autor, a escrita participa de uma formação conceitual dos objetos por ela tocados, capaz de circunscrever a imaginação em limites que as imagens não poderiam controlar: “Procuramos agora intuir o gesto que produz textos alfabéticos lineares. (Que é o gesto graças ao qual o Ocidente escreve.) Trata-se de dar um passo para trás das imagens, a fim de se libertar do fascínio alucinador que exercem. Trata-se de tornar as imagens novamente transparentes para a circunstância que encobrem. Para tanto, um elemento pictórico (“pictorema”, “ideia”) é arrancado após outro da superfície da imagem, afim de ser alinhado. (...) Destarte vai surgir zona conceitual entre o homem e sua imaginação (o “universo dos textos”), através da qual o homem vai poder controlar sua imaginação para poder manipular racionalmente os

tanto por abarcarem dois lados opostos, ainda que indissociáveis, isto é, as instâncias do texto e da leitura, como por atribuírem ao trabalho com a linguagem a possibilidade de mover os limites da percepção, movendo sujeito e mundo concomitantemente nesse mesmo processo. Mas há outro ponto de encontro notável entre os autores: ainda que separados por décadas, ambos inserem suas produções poéticas em movimentos de vanguarda, assimilando a coletividade e a propositividade de uma expressão inaugural como elementos que participam de suas obras. A respeito da condição da literatura de vanguarda, Hatherly afirma, no ensaio mencionado:

A literatura de vanguarda, que surge na sociedade burguesa, é antiburguesa. Insurge-se “contra a literatura” na medida em que esta reflecte, ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial.

O carácter extremo das posições de combate necessariamente assumidas, veja-se a terminologia adoptada, emprestada das técnicas marciais, acentuando o seu significado de luta, de batalha, faz com que atitudes e obras vanguardistas tenham um carácter de excepção e sejam sempre consideradas “esotéricas”, isto é, ilegíveis, não imediatamente assimiláveis não só por razões psicológicas mas também porque de facto o código em que se baseiam deixa de ser o código comum, o vigente nessa sociedade contra a qual se erguem. (HATHERLY, 1995, p. 151)

Nesse trecho específico, a poeta ancora a descrição da literatura de vanguarda a partir do movimento da poesia concreta, uma das vertentes poéticas exploradas pelos autores, incluindo ela mesma, que participaram da Poesia Experimental portuguesa, resultando na publicação denominada *PO. EX*, que produziu dois números, lançados em 1964 e 1966. Os arquivos da *PO. EX* reúnem uma série de ensaios, entrevistas, manifestos, poemas e demais materiais de condição híbrida<sup>3</sup> que permeiam o movimento experimental na literatura

objetos. (...) Conceituação vira textolatria. O que acaba de ser dito é descrição da consciência histórica do Ocidente.” (FLUSSER, 1986, p. 66).

3. O termo “híbrido”, aqui atribuído à literatura, é uma denominação emprestada do vocabulário das artes plásticas e que foi, como observa Charles Narloch, absorvido, por sua vez, dos estudos da biologia. De acordo com Narloch, a arte contemporânea é marcada por uma experimentação que não se limita a uma forma única de linguagem, material, suporte ou método, de tal modo que,

portuguesa a partir da década de 1960. Organizada por E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, poetas que idealizaram a articulação estética norteadora daqueles que, ainda que dissonantes, fizeram-se um grupo, a obra traz proposições teóricas formuladas em textos de Herberto Helder, Sylvester Houéddard, Haroldo de Campos, Pierre Garnier, entre outros autores, reunidos pela tarefa de pensar a condição visual intrínseca a toda linguagem poética. O poeta Melo e Castro, no texto de apresentação escrito para o catálogo da representação portuguesa de Poesia Experimental, apresentado na XIV Bienal de São Paulo (1977), afirma que “quase toda a Poesia Experimental Portuguesa produzida a partir do início da década de 60 se pode inscrever dentro de uma denominação geral de POESIA ESPACIAL, uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes” (MELO E CASTRO, 1981, p. 9). A partir da investigação do projeto PO.EX, observa-se que os poetas idealizadores – Melo e Castro e Ana Hatherly –, bem como aqueles que realizaram passagens temporárias pela estética experimental portuguesa – relacionam de maneira indissociável a produção de suas obras a uma pesquisa teórica voltada, sobretudo, às capacidades plásticas da escrita poética, compreendendo desde o estudo caligráfico e tipográfico associados ao concretismo, às colagens que o mesclam a distintas formas imagéticas e ao ato performativo implicado no som e na coreografia inventiva dos corpos em leitura.

Em *A reinvenção da leitura*, publicado pela revista *PO.EX*, Hatherly relata que a sua experiência com a poesia concreta esteve relacionada aos seus estudos de escritas arcaicas. Sobretudo a pesquisa da filosofia oriental, associada ao estudo da linguística moderna, fez com que ela criasse recursos para ler textos em idiomas que não conhecia, mas que lia, ainda assim, decifrando suas formas. A obra que se segue a esse estudo fornece instrumentos para experienciar a plasticidade das palavras escritas mesmo em um idioma organizado por fonemas, como é o caso do português, utilizado por Hatherly em seus

citando Narloch “o hibridismo é a impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura” (2007, p. 32). Ainda se utilizando do campo semântico da biologia, no texto intitulado “A ecologia pluralista das mídias locativas” Lucia Santaella observa o uso do conceito de hibridismo direcionado à veiculação da informação pela internet, “cujas convergência midiática, misturas de mídias, sistemas de signos diversos e linguagens distintas constitutivos da hipermídia, passaram a ser referidos pelos termos ‘hibridismo’, ‘hibridação’ e ‘híbrido’” (2008, p. 21).



textos visuais. Para a autora, ler um idioma sem conhecer seus códigos estabelece e extrapola as relações de ilegibilidade intrínsecas à possibilidade de existência de toda literatura. Assim, diz ela que “pensar o problema da legibilidade/ilegibilidade do texto ou da escrita literária é próprio do escritor, que constantemente se defronta com o problema da escrita que cifra e da leitura que decifra” (1981, p. 149).

Nesse sentido, há, pelo menos, três possíveis linhas de investigação que são cruzadas pelos processos da poesia visual descrito por Hatherly: as relações entre imagem e texto, ou o texto-imagem como arte híbrida; as teorias da poesia, que pensam as particularidades do gênero diante de outras formas literárias e textuais; e as questões relacionadas à inscrição da linguagem como testemunho, orientada pela construção dos modos de presentificação dos discursos, da memória, das falas cotidianas e dos silêncios elegidos. Observam-se, sendo assim, as relações traçadas na consolidação do pensamento pelas estruturas das linguagens, a partir das investigações produzidas em vários âmbitos pelas teorias da linguagem voltadas para a arte. Entre elas, destacam-se, para esse estudo específico, alguns conceitos estabelecidos por Lessing, na obra *Laocoonte*, que se volta a proposições comparativas acerca da poesia e pintura. A distinção entre o caráter predominantemente espacial, que o autor atribui à pintura, e a sucessão temporal, que observa na poesia, transformam-se, simbolicamente, em alegorias de corpo e ação. Para ele, a pintura pode representar ações a partir da disposição de corpos que lhe é própria, do mesmo modo como a poesia pode mobilizar corpos aludidos pelas ações intrínsecas à sua forma (1998, p. 193). Pode-se pensar que o entrelugar ocupado pela poesia visual, nesses termos, é uma forma de suspender a temporalidade implícita na duração dos fonemas sequenciais no texto-verbal, assimilando para ele o corpo de um ideograma. Ao afastar, de tal modo, a palavra do som a ela equivalente, construindo no texto a primazia de uma leitura inaudível, a poesia visual apresenta, pela imagem, o silêncio.

No ensaio anteriormente mencionado, Ana Hatherly afirma:

O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literalmente silencioso. A legibilidade não literal que pode atingir permitiu a sua difusão à escala mundial: na confusão e na incomunicabilidade das línguas e, concomitantemente, das civilizações e culturas (Joyce disse que A Torre de Babel é a Torre do Sono), a comunicação

pela imagem, comunicação não-verbal, torna-se uma espécie de língua franca, uma linguagem universal. (HATHERLY, 1981, p. 150)

Ainda que seja discutível a ideia de que as imagens são reconhecíveis por todas as culturas, a proposta de pensar uma legibilidade não literal, associada ao silêncio dos textos que se tornam imagens, transforma-se numa tarefa que ilumina certos aspectos da literatura. Recuperando Wittgenstein (1968, p. 74), a autora cita a proposição 4.1212: “o que pode ser mostrado, não pode ser dito”. De outra maneira, pode-se pensar que é dado à poesia visual e, em certa medida, à condição fundamental da literatura, enunciar a incomunicabilidade que fundamenta as línguas. O silêncio que permeia as experiências guiadas pelo aprendizado do que se habitua a dizer e, sobretudo, do que resta sem instrumentos de expressão, é mostrado pela opacidade fundadora da poesia.

Em um estudo sobre a poesia francesa do século XX, Annette de La Motte afirma que o silêncio é um fenômeno que, na literatura, torna visível o que é indizível, transformando-se em uma iluminação que provoca efeito inverso ao esperado, uma vez que demonstra a multiplicidade de vozes que participam do texto. Diz a autora:

*Le silence nous invite au-delà de lui-même à dépasser le langage, il nous engage à rendre visible ce qui est invisible, à rendre dicible ce qui est indicible. Dans l'écriture, aussi, le silence est révélation et illumination. Il montre sans dire, il dévoile sans trahir. Se dérobant à la nomination, défendant la réduction à un sens unique, le silence se soustrait à une saisie totale; mais en se refusant, en se retirant, il parle et se livre, ouvrant une multiplicité de voies, provoquant une multitude d'interprétations qui aboutissent à un enrichissement fondamental du sens. (DE LA MOTTE, 2004, p. 17)*

As relações entre escrita e silêncio, como mencionado, são assinaladas por Blanchot, que encontra na escrita uma maneira de nomear o silêncio, como observa ao final do ensaio intitulado “Kafka e a literatura”: “escrever é encarar a possibilidade de escrever, é, como o céu, ser mudo, ‘ser eco apenas na mudez’; mas escrever é nomear o silêncio, é escrever impedindo-se de escrever” (2011, p. 34). Ainda que distintas em suas proposições, as duas maneiras de pensar o silêncio na literatura são frutíferas diante da reinvenção da leitura proposta por Ana Hatherly. Enquanto para Anette de La Motte, a liberdade

empreendida pela presença do silêncio nas poéticas está relacionada a uma abertura de caminhos para o leitor, uma vez que faz do texto um operador múltiplo – ao comportar múltiplas interpretações –, Blanchot recupera a instância da negatividade de responsabilidade do escritor na medida em que sinaliza um silêncio transformador, participante da escrita, como a mudez participa da fala, ou ainda, poderíamos adicionar, como a pausa participa do ritmo musical.

### **“à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler”**

Na série de 19 textos visuais que seguem “A reinvenção da leitura”, Ana Hatherly cria uma sequência de quadros nos quais as palavras e frases que dão forma às imagens passam, gradativamente, do inteligível ao ininteligível. As imagens, assim como a experiência descrita pela autora com a leitura dos ideogramas chineses, são todas identificáveis, ainda que o sentido e os sons associados às palavras que as formam nem sempre o sejam. É possível observar, nos primeiros quadros, que as imagens são formadas pela repetição de frases ou trechos que dão título a cada obra. É o caso, por exemplo, dos textos-visuais intitulados “Mais importante e livre”, “O rude conforto da memória”, “Os, as”, “Lembras-te de quando tudo era diferente”, entre outros, que podem ser visualizados no site do Arquivo Digital da PO.EX<sup>4</sup>.

A partir de uma breve leitura, em “Lembras-te de quando tudo era diferente”, pode-se verificar a repetição de elementos do título que tomam formas similares às de uma foice e de um cravo cortado ao meio, no sentido horizontal. A data de publicação da obra, alguns meses após a Revolução dos Cravos, e a frase repetida que a intitula fornecem alguns elementos para a associação da obra ao movimento que marcou o fim da ditadura salazarista. Em outro texto visual notável da série, intitulado “Esferas do ininteligível<sup>5</sup>”, observa-se que há

4. HATHERLY, A. A reinvenção da leitura [19 textos visuais]. In: ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX - Poesia Experimental Portuguesa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>. Acesso em: 15 dez. 2020.
5. O texto visual intitulado “Esferas do ininteligível” é o penúltimo da série, disponível também no Arquivo Digital da PO.EX.

muito menos palavras reconhecíveis, ainda que se reconheçam nitidamente formas caligráficas em algumas das linhas que escapam aos círculos. As esferas, dispostas pela forma de buracos negros para onde convergem as linhas das palavras, são elementos cujo caráter visual suprime inteiramente a leitura verbal, mas tornam-se, simultaneamente, imagens nitidamente inteligíveis.

A composição híbrida da série de 19 textos visuais traz algumas similaridades com a série seguinte, intitulada *O escritor*, publicada também em 1995. Neste trabalho, que reúne textos visuais desenvolvidos entre 1967 e 1972, há uma multiplicidade de técnicas – entre as quais destaca-se o uso de fontes tipográficas, inserindo nas páginas letras, mas não palavras, cores, gravuras, formas geométricas e símbolos. Em *O escritor* não há título ou legenda nos quadros, que são identificados apenas em ordem numérica. Na vigésima quarta página, vemos um texto visual<sup>6</sup> composto por linhas que remetem à caligrafia e formam um rosto humano de perfil, traçando uma figura na qual a escrita atravessa o contorno de sua testa e preenche o rosto em linhas paralelas que saem pela boca, formando algo que se poderia pensar como uma fala na qual os traços textuais se misturam sem o alinhamento anteriormente disposto.

A leitura das obras de Ana Hatherly a partir da proposição do uso da “língua como linha”, que serve de mote para as questões observadas neste estudo, encontra ao menos três variantes na série *O escritor*. No vigésimo quarto texto visual verificamos o procedimento já observado na série intitulada *19 textos visuais*, vista anteriormente, em que as figuras são formadas por linhas que remetem à caligrafia da escrita manual, de maneira tal que sua repetição fornece o delineamento e o preenchimento de imagens, distanciando-se da possibilidade de leitura das linhas enquanto frases, em detrimento da ampliação das possibilidades de leitura plástica das imagens por elas formadas. Em outros quadros da série, como nos textos visuais das páginas de um a dez, bem como na sequência das páginas dezesesseis a dezoito<sup>7</sup>, há uma diversidade de elementos simbólicos que

6. HATHERLY, A. O escritor. In: ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX - Poesia Experimental Portuguesa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-o-escritor/>. Acesso em: 15 dez. 2020.
7. Para que os textos visuais possam ser observados ao longo da leitura deste artigo, a enumeração das páginas aqui apresentada se refere à sequência de

participam da formação das imagens, constituindo uma rede de letras impressas dispostas junto a demais elementos tipográficos e formas geométricas, numa multiplicidade de cores e formas autônomas que não se combinam para formar um texto ou uma figura reconhecível para além da página. Há ainda outras notáveis partes da série, como os textos visuais de número onze, catorze, quinze e vinte, nos quais se perdem os referenciais externos à obra que poderiam ser encontrados nos casos anteriores: a fronteira entre o legível e o ilegível expande-se mais uma vez quando a autora nos apresenta uma imagem em preto e branco na qual predominam contornos borrados de fragmentos tipográficos, distanciando-se simultaneamente da oferta de clareza dos símbolos de escrita e da oferta de clareza da imagem.

### **“sua voz mais alta, mais ambígua”**

Frequentemente é dito pelos pesquisadores voltados à obra de Ana Hatherly que não há ninguém melhor do que a própria autora no que concerne a produzir reflexões sobre seus trabalhos. A respeito dos movimentos de passagem da escrita para imagem, e vice-versa, encontrados nas séries *O escritor e 19 textos visuais*, é frutífero, portanto, pensar diante do relato de Hatherly em sua “Auto-Biografia Documental”:

O meu trabalho começa com a escrita - sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra [...];

O meu trabalho também começa com a pintura - sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de conscientização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. (HATHERLY, 1992, p. 75)

Simone de Oliveira cita também Hatherly para compreender o processo comum de voltar-se aos estudos críticos e textos teóricos elaborados pela autora enquanto se estuda sua obra artística:

quadros de acordo com a disposição em que aparecem no Arquivo Digital da *PO.EX*, não fazendo, portanto, referência à paginação da série em seu volume impresso.

Afirma Ana Hatherly em *O espaço crítico*: “O que me tem levado a escrever acerca do meu próprio trabalho tem sido a dificuldade de leitura que ele muitas vezes tem levantado” E por que isto acontece? Por sua já referida busca de fugir às normas, esticando ao máximo as cordas dos modelos vigentes, é ela uma autora cujo espírito transgressor desafia constantemente os leitores. (DE OLIVEIRA, 2015, p. 13).

A dificuldade de leitura que surge diante de uma obra dedicada a investigar a oposição legibilidade/ilegibilidade parece algo que leva essa mesma obra a uma instância performática, inserindo o leitor no exercício iniciado pela autora de imaginar outras vias possíveis para a leitura e a compreensão dos textos e das imagens. As duas séries aqui trazidas criam, assim, o efeito de uma ilegibilidade que predomina diante das estruturas verbais legíveis. O que se observa na poética de Ana Hatherly é sobretudo o vínculo a uma origem da escrita em comum com a origem dos traçados das primeiras imagens produzidas pela humanidade e, ainda, da obstrução do direcionamento verbal em detrimento dos aspectos plásticos pelos quais se orienta a leitura. No texto de apresentação que segue a série *O escritor*, a autora observa que “A leitura será sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler. Todo o pictograma é criptograma” (1975, p. 1). A possibilidade de uma leitura oral dos textos está, de tal modo, condicionada à exceção, diante de um acúmulo de traços, riscos e supressões que fazem da regra a observação de um trabalho manual, gerando, assim, textos que se afastam formalmente da ideia de registro de uma oralidade prévia perpetuada através da escrita. Nesse sentido, os elementos estéticos que norteiam as criações experimentais na poesia visual de Hatherly levam ao limite a sugestão de uma condição primordial da inscrição diante da oralidade na construção da linguagem. Ao criar reinvenções da leitura a partir das séries de poemas visuais, o trabalho da autora filia o fundamento da escrita ao fundamento da arte em seu aspecto visual, provocando um efeito nas imagens que ecoa não apenas os hieróglifos e as escritas *ideogramáticas*, mas também procedimentos experimentais vanguardistas e contemporâneos que refazem os limites da linguagem em sua esfera híbrida. De acordo com Hatherly (1975, p. 2), *O escritor* documenta, simultaneamente, um percurso e a sua petrificação no texto, o modo como este se autonomiza, o modo como aquele desaparece: o modo como o escritor substitui a fala pela escrita, que é a

sua voz mais alta, mais ambígua”. Quando este mesmo escritor “deriva para as artes visuais através da experimentação com as palavras” (HATHERLY, 1992, p. 75), sua voz mais ambígua se propõe a ser uma infinita rasura dos registros da linguagem, cuja leitura se cruza com o ruído até que seja inteiramente suprimida, fazendo de si a contínua reinvenção da própria origem.

## Referências

- ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e as imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- BENJAMIN, W. *Linguagem Tradução Literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, M. *La amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DE CAMPOS, H. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: DE CAMPOS, H. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- DE LA MOTTE, A. *Au-delà du mot: une “écriture du silence” dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster: Lit Verlag, 2004.
- DE OLIVEIRA, S. Só as coisas cantadas realmente são. In: ALVES, I.; BARBOSA, R. *Encontros com Ana Hatherly*. Belo Horizonte: Oficina Raquel, 2015.
- EISENSTEIN, E. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: DE CAMPOS, H. (org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- FLUSSER, V. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *CADERNOS RIOARTE / Caderno lilás*, II (5): 64-68, jan.1986.
- GASTÃO, A. M. O estudo do silêncio. In: ALVES, I.; BARBOSA, R. *Encontros com Ana Hatherly*. Belo Horizonte: Oficina Raquel, 2015.
- HATHERLY, A. *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera Editores, 2003.
- HATHERLY, A. A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. (orgs.). *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- HATHERLY, A. *O escritor*. Lisboa: Moraes editores, 1975. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/meta>

textualidades-autografias/ana-hatherly-o-escritor-nota/. Acesso em 30 nov. 2020.

HATHERLY, A *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Editores, 2001.

HATHERLY, A *19 textos imagens*. In: A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>. Acesso em: 28 out. 2020.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MELO E CASTRO, E. M. A poesia experimental portuguesa. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. (orgs.) *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

NARLOCH, C. Das artes liberais ao hibridismo: as revoluções dos conceitos nas artes visuais. In: LAMAS, N. de C. (org.). *Arte contemporânea em questão*. Joinville: INIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

SANTAELLA, L. *A ecologia pluralista das mídias locativas*. FAMECOS. Porto Alegre. Nº 37. 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4795/3599>. Acesso em 26 out. 2020.

LYOTARD, J-F. *Discours, figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1968.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



## A palavra única: exercícios de contenção na arte contemporânea

Paula Luersen (UFRGS)<sup>1</sup>

### Do silêncio como fazer – uma introdução

Filmes sobre pintores soam ser espetaculares – pode-se mostrar todas as fases da criação de uma obra, desde o traço inicial até a última pincelada. A música preenche os filmes sobre compositores – dos primeiros compassos que o músico ouve dentro de si à forma madura da obra orquestrada para os instrumentos. Tudo isso ainda é ingênuo e não esclarece nada desse estranho estado de espírito que chamamos popularmente de inspiração, mas pelo menos há algo a assistir e escutar.

Os poetas levam a pior. Seu trabalho é irremediavelmente não-fotogênico. O sujeito senta à mesa ou deita no sofá e olha fixamente a parede ou o teto, de quando em quando, escreve sete versos, dos quais, depois de quinze minutos, risca um e de novo passa uma hora sem que nada aconteça... Que espectador aguentaria assistir a uma coisa assim? (SZYMBORSKA, 2016, p. 323)

Em seu discurso de premiação para o Nobel, Wislawa Szymborska trata do fazer artístico e tenta figurar formas de comunicar, em uma narrativa fílmica, o trabalho da escrita. Na visão da autora polonesa, seria simplesmente tedioso acompanhar o poeta em ato. A espetacularização dos momentos de trabalho, já tantas vezes empregada em filmes biográficos de artistas e músicos, se aplicada à fabricação da escrita, acabaria por revelar o seu caráter inegável de farsa.

Tropeçando ou não na noção romantizada de inspiração, o fato é que a representação de qualquer processo artístico exige dar a ver um movimento de errância e de experimentação constante. Ao contemplá-lo, continuaríamos dentro do dilema proposto por Szymborska: no caso das artes visuais veríamos não só o resultado das decisões exitosas, mas também os passos que levam à composição desastrosa; na música, acompanharíamos as notas ou ruídos abandonados

1. Pesquisadora na área de arte contemporânea e escritora. Doutora e mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), respectivamente. E-mail: paulacluersen@gmail.com

pelo compositor até que chegasse a canção; já na obra do poeta, teríamos no máximo rasuras e palavras perdidas para tornar a experimentação visível.

Grande parte do que acontece, das escolhas fundamentais que movem a escrita, se dá em silêncio. Não me refiro aqui ao silêncio que toca aos ouvidos – já que vários escritores, poetas e romancistas preferem trabalhar escutando música, ouvindo os barulhos da rua ou em meio ao som ambiente de cafés e bibliotecas –, falo do silêncio do corpo, enquanto o pensamento passeia por ideias, imagens, sensações, referências que vão pousar sobre o papel só quando se fazem palavra. Como na *Lição da poesia*, de João Cabral de Melo Neto:

...  
 A noite inteira o poeta  
 em sua mesa, tentando  
 salvar da morte os monstros  
 germinados em seu tinteiro  
 Monstros, bichos, fantasmas  
 de palavras, circulando,  
 urinando sobre o papel,  
 sujando-o com o seu carvão.  
 carvão de lápis, carvão  
 da ideia fixa, carvão  
 da emoção extinta, carvão  
 consumido nos sonhos.

...

Entre o silêncio e a palavra se persegue a ideia fixa, a emoção extinta, as imagens que apenas os sonhos dão a ver. Mais do que os pensamentos que circulam a noite inteira em torno da mesa do poeta, atenta-se ao tinteiro, ao carvão e ao lápis: realidade material que é o testemunho final da escrita.

Penso que outro bom jeito de expressar o processo de trabalho de quem escreve possa estar condensado no próprio objeto: *Talvez* (1999-2015)<sup>2</sup>, objeto criado pelo artista paraense Armando Queiroz. Ele insere na extensão de uma borracha a palavra “talvez”. A maioria daquilo que sai do tinteiro, do lápis, da caneta e hoje do teclado, é

2. QUEIROZ, Armando. *Talvez*. 1999-2015. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/armando-queiroz-talvez>. Acesso em: 12 dez. 2020.

exercício provisório do pensamento. Ainda será revisado e, até mesmo, apagado e esquecido.

As palavras durante a escrita estão sempre tentando se equilibrar na página e, pelo menos até que o texto ou o poema sejam dados como finalizados, elas permanecerão sob o signo do talvez. Quem sabe só figurem na página para servir de trampolim a outras palavras, o que resume sua existência àquele momento específico: tal vez.

Essas negociações marcam um fazer que se estende no passar das horas, ocupando um intervalo do tempo que, como diria Wislawa, transcorre com pouco ou nenhum acontecimento visível.

Em razão disso, se pode pensar a escrita como um trabalho silencioso: em geral, ele pressupõe suspender a atenção dedicada ao entorno. Precisa-se escapar da realidade imediata para pensar no que se quer exprimir sobre essa mesma realidade. Isto é, a escrita exige voltar-se para todas as possibilidades da linguagem, pois só ela sabe compor no papel aquilo que se está produzindo nos momentos de quietude. Essa é uma busca meticulosa, particular, concentrada e, nesse sentido, também silenciosa.

Para o artista Luís Camnitzer (2020), “o silêncio é a noite da palavra”. Os poetas e escritores precisam estar dispostos a perscrutar a noite, a ir em busca daquilo que só o escuro consegue insuflar, mesmo que o que lhes seja sugerido não tenha ainda forma definida. Tanteia-se a forma no silêncio e, com sorte, a palavra surgirá. Na noite da palavra, cabe ao poeta seguir o que salta do escuro, inventar maneiras de dizer que o levem a descobrir o que ainda não sabe. O trabalho do poeta é fazer a palavra amanhecer.

Nem sempre é fácil encontrar a expressão exata, trazer à definição aquilo que se imaginou e que se quer dizer. Diversos poetas exploraram a busca – e também o fracasso – dessa espera pelas palavras certas. Em “Poema”, escrito de abertura de *Pedra do sono* (1940-1941) de João Cabral de Melo Neto, a observação silenciosa aparece como processo e o resultado desastrado da busca é levado ao limite:

Meus olhos têm telescópios  
 espiando a rua,  
 espiando minha alma  
 Longe de mim mil metros  
 Mulheres vão e vêm nadando  
 em rios invisíveis.

Automóveis como peixes cegos  
 compõem minhas visões mecânicas  
*Há vinte anos não digo a palavra  
 que sempre espero de mim.*  
 Ficarei indefinidamente contemplando  
 meu retrato eu morto

(NETO, 2020, p. 35, grifo meu)

Trazemos João Cabral para esse texto por ser ele um dos defensores da palavra-coisa. Como se a palavra ocupasse um lugar no mundo comparável ao de todas as outras coisas, tendo que ser planejada, construída, escolhida em suas ligações de forma e sentido. Mais do que revisitar alguns de seus poemas, tentaremos mostrar como a arte contemporânea acaba por explorar essa palavra-coisa em um sentido literal que associa escrita e objeto. Também aí o silêncio tem seu papel, exigindo o exercício de observação do mundo para combinar coisas e palavras em arranjos insuspeitos.

### **Palavra: silêncio projetado**

Para além do desafio do silêncio, existe a contenção: a utilização concentrada inteligência, o uso econômico da palavra. Isso nos remete quase que diretamente à imagem de uma folha de papel rabiscada, plena de possibilidades, sobre a qual restarão poucas palavras, só aquelas que agirem de forma certa no texto. O exercício de contenção, contudo, nem sempre é dedicado à página. As palavras também se fazem matéria de artistas visuais, sendo associadas a objetos. Por intermédio de um só vocábulo, o objeto é virado do avesso.

Os trabalhos que convocaremos aqui são de artistas que, assim como poetas, dedicam-se a vasculhar a noite. Eles tentam resgatar dela palavras precisas, sentidos que possam tumultuar o objeto a ponto de transformá-lo diante dos nossos olhos. Palavras que, associadas às coisas, no dizer de Marianne Moore (1991), gostam da solidão e nos condicionam à fala furtada. A poeta define em “Silêncio”, a ideia de contenção que aqui pegamos de empréstimo:

Meu pai costumava dizer:  
 “Gente superior nunca faz visitas demoradas,  
 Nem a ela tem que se mostrar o túmulo de Longfellow

as flores de vidro de Harvard.  
 Confiante em si mesma como o gato –  
 que carrega a presa para um canto,  
 a frouxa cauda do rato a pender da boca feito cordão de sapato –,  
 de vez em quando sente prazer na solidão,  
 e pode ser privada da fala  
 por fala que a tenha encantado.  
*“O sentimento mais profundo sempre se mostra em silêncio;  
 não em silêncio, mas contenção”.*  
 Nem era insincero ao dizer: “Faça de minha casa sua pousada”.  
 Pousadas não são residências.

(MOORE, 1991, grifo meu)

Logo que acessei a ideia da potência do silêncio em comunicar o sentimento mais profundo, isto é, da contenção como palavra repressada, fui levada a lembrar de uma obra que me emociona profundamente. Começarei então por ela, trazendo um pouco do contexto em que foi criada. O trabalho foi proposto no ano de 1992 por Leonilson, um artista cearense que produziu a maior parte da sua obra na década de 80, entre desenhos, costuras e bordados.

A crítica de arte Lisette Lagnado costuma dizer que cada peça feita por Leonilson é uma carta para um diário íntimo. Daí a ideia de começar esse texto falando do processo de escrita, que não aflige apenas aos escritores e poetas, mas também aos artistas que escolhem incorporar a palavra enquanto matéria nos seus trabalhos, não apenas como mediadora de uma ideia ou do processo criativo.

Voltando a Leonilson: aos 34 anos, o artista construía sua carreira, viajando entre o Brasil e a Europa, a fim de continuar seus estudos e realizar exposições. Descobre, então, que contraiu o vírus do HIV. Há um grande impacto da notícia em sua produção. O seu diário íntimo passa a cercar esse fato doloroso. Durante os próximos dois anos, Leonilson produz trabalhos vigorosos e contundentes, que fazem um comentário sobre o modo de existência que passa a experimentar, exposto à fragilidade da vida.

Uma das séries marcantes dessa fase são desenhos que intitula como *O perigoso* (1992), tratando com dor e ironia da visão corrente de que o corpo de um soropositivo representa uma ameaça de contágio. Emprista a um dos desenhos uma gota do seu sangue. Várias ilustrações acusam esse entendimento convencional e errôneo da doença, que afasta pessoas próximas do convívio do artista,

isolando-o socialmente. Surge, então, dentro desse processo, a obra *Ninguém* (1992)<sup>3</sup>.

A palavra, bordada no canto do travesseiro, tem um efeito imediato e desolador. Ela ocupa um lugar demasiado íntimo, uma roupa de cama bordada, que parece preparada de forma muito caprichosa para receber uma sentença como essa. Leonilson retira da noite não só a palavra, mas também o objeto. O travesseiro indica um espaço privado, sigiloso, frequentado somente por quem é escolhido; um lugar que só se acessa mediante convite. *Ninguém* nos sugere, a partir de um só vocábulo, a solidão que o artista enfrenta após o diagnóstico do HIV. Uma solidão que, mais do que social, é íntima e pessoal.

Leonilson borda a palavra no travesseiro e temos a impressão de que tenta afirmar um tipo de solidão intransponível. Não estaria o objeto dando a ver também o momento em que o artista deixaria para trás sua casa, seu quarto, suas roupas de cama? O momento em que o travesseiro passaria a ser indício de sua ausência? Da morte, restam as coisas. E palavras que soarão por algum tempo muito duras: ninguém.

O trabalho tem a potência de projetar o silêncio em nós. Somos conduzidos ao espaço íntimo, fazendo com que a palavra habite por alguns segundos a fronha do travesseiro de nosso próprio quarto.

Seria o travesseiro que nos ladeia? Ou o nosso? Seremos esquecidos? É difícil passar impune por um objeto tão comum a todos, associado tão diretamente à solidão. A escolha precisa da palavra leva à contundência: ninguém. Silenciosamente, o objeto nos leva a conduzir ainda a espaços outros: àqueles que nos ficaram marcados por termos experimentado a condição de nos sentirmos sós.

Ainda pensando na contenção, chegamos a outro artista. Diferente de Leonilson, seu procedimento é selecionar diversos objetos. Ele os cola à parede, formando um conjunto de coisas e cada qual é associado a uma palavra escrita em letra cursiva, posicionada logo abaixo do objeto, como se o identificasse. Luís Camnitzer, artista uruguaio residente nos Estados Unidos, inventa assim *Objetos arbitrários e seus títulos* (1979)<sup>4</sup>. Os títulos, porém, não são as palavras que comumente nomeiam as coisas.

3. DIAS, J. L. *Ninguém*. 1992. Disponível em: <https://forademim.com.br/2014/06/leonilson-sob-o-peso-dos-meus-amores/rp-leonilson-ninguem/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

4. CAMNITZER, L. *Objetos arbitrários e seus títulos*. 1979. Disponível em:

O artista propõe outro tipo de identificação, resgatada da noite. Uma pedra, por exemplo, com formato arredondado, cor escura e textura rugosa recebe do artista o título de “porão”. Um pequeno laço de couro, terminado em nó, é nomeado “a violência”. Um elástico vermelho, que parece útil, ainda que desgastado, é intitulado “ideia”. Peça de tijolo vira “resto” e peça de quebra-cabeça, separada do jogo, vira “delito”. Entre os objetos, um em especial chamou a minha atenção. Como na obra de Leonilson, ele soube projetar em mim uma espécie de silêncio.

Vemos um zíper desgastado<sup>5</sup>. A parte do objeto que o ligaria ao tecido, cumprindo a função de fecho, está quebrada. A sentença associada a ele é altamente incômoda: “a ameaça”.

Estaria o artista tratando do zíper que fecha a bolsa ou a carteira, o zíper violado pelas mãos que furtam? Ou trataria do zíper que compõe uma veste? O zíper de uma roupa colada ao corpo, curta, transparente – qualidades infelizmente ainda julgadas por tantos olhos como um convite para o cerco? Penso em quais situações levam esse pequeno objeto a se configurar como um tipo de ameaça. É uma escolha categórica. Um objeto que se transfigura. Para quem, em que contexto, o zíper constitui um tipo de ameaça? Lendo-o de forma literal ou metafórica, o silêncio se impõe.

É engraçado perceber como esses objetos que nos colocam em silêncio remetem também a gritos. Levantam a voz num aviso, com a autoridade da palavra pensada em exercício de contenção. Falo de gritos, porque as palavras neles inscritas nos alcançam rapidamente e sabem doer. Como se, recebendo a carta do diário íntimo de Leonilson, de Camnitzer, nos dispuséssemos a ler inclusive as entrelinhas.

### **Palavra: objeto-voz**

A palavra, mesmo tendo o poder de projetar o silêncio, na maioria das vezes nos chega do outro enquanto voz. Há trabalhos que exploram esse caráter da palavra falada. Há artistas que decidem

<https://www.deviantart.com/monikattos/art-Objetos-arbitrarios-y-sus-titulos-308215033>. Acesso em: 12 dez. 2020.

5. CAMNITZER, L. *Objetos arbitrários e seus títulos (detalhe)*. 1979. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/735705289105115102/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

por emprestar a voz ao outro, fazendo do objeto uma forma de compartilhamento. Elida Tessler é uma dessas artistas. Natural de Porto Alegre, ela ancora sua poética nos desvãos da palavra e aposta no fluxo da linguagem.

Trataremos aqui de um trabalho em que a artista transforma o contato com o outro em gesto de criação. Convidada a participar de um evento envolvendo o deslocamento de artistas por diferentes regiões do Brasil, Elida chega ao Amapá, levando um mapa e uma pá. Segue para o norte do país acompanhada desses objetos, com o objetivo de cavar buracos na linguagem, exercício que vem mobilizando já há alguns anos como artista, professora e pesquisadora das relações entre arte e literatura.

Os objetos citados constituíam o trabalho *Uma pá lava* (2004) e faziam parte da proposição da artista na cidade. Chegando em Macapá, porém, Elida descobre em uma conversa com o taxista que a levaria para o hotel, que a realidade política da cidade está tumultuada.

O prefeito tinha sido preso naquela semana. Quando pergunta o motivo da prisão, o taxista responde: “Ele faltou com a palavra”. Reagindo à situação insólita, Elida acaba por aproveitar o ensejo, e faz surgir outra proposta de trabalho que denomina *Você me dá sua palavra?* (2004-atual)<sup>6</sup>. De acordo com a artista,

tudo acontece a partir de uma decisão: eleger um objeto do cotidiano e acreditar em sua potência estrutural para que se constitua como elemento de comunicação imediata. Um prendedor de roupas de madeira torna-se, assim, o elo de uma corrente que une distintos universos uma palavra entre tantas possíveis, onde um significante escorrega de mão para mão. Desta forma, desde o mês de novembro de 2004, venho pedindo a palavra às pessoas com as quais me deparo nas mais comuns e diversas situações do dia a dia. (TESSLER, 2020, p. 30)

A única exigência feita ao interlocutor é que a palavra seja escrita na língua materna. A artista conta que a interrogação que dá nome ao trabalho costuma convocar outra, vinda do participante, assim que lhe entrega o prendedor de roupa: “Pode ser qualquer palavra?”, a que ela responde afirmativamente, reforçando: “a sua palavra”.

6. TESSLER, E. *Você me dá sua palavra?* 2004. Disponível em: [http://www.elida-tessler.com/voce\\_me\\_da\\_a\\_sua\\_palavra/IMG01.htm](http://www.elida-tessler.com/voce_me_da_a_sua_palavra/IMG01.htm). Acesso em: 12 dez. 2020.



Transfere-se, assim, o exercício de contenção para o outro. Junto com o objeto, apresenta-se o desafio de selecionar no universo da linguagem uma só palavra. Põe-se em questão, dessa forma, não mais o diário íntimo do artista, mas o dos participantes que tentarão mobilizar as páginas de suas próprias vivências à cata da palavra única:

Aquele que solicita a palavra sabe que não está pedindo pouco, e quem escreve deposita uma confiança ímpar em seu destinatário. Há aqui uma relação com a palavra de honra, com a manutenção da palavra dita ou escrita, assumindo uma postura ética diante do mundo. (TESSLER, 2020, p. 29)

A partir das trocas, Elida organiza em suas exposições grandes varais com prendedores de roupa justapondo todas as palavras colhidas, conectadas por um fio<sup>7</sup>. Com isso suspende-se o exercício de contenção, da palavra precisa, que foi solicitado ao outro, para que se contemple as várias escolhas expressas em diferentes línguas, letras, cores e disposições.

Esse momento de reunião das palavras soma ao trabalho o olhar do público que passeia em meio aos varais suspensos. Segundo a artista, “o fio sustenta o imaginário de cada um” (TESSLER, 2020, p. 29) e há um interesse em saber o que habita entre as palavras, durante a contemplação silenciosa do público:

A forma de apresentação deste trabalho estaria provavelmente mais próxima de uma vontade de perceber o que fica entre uma coisa e outra, após a disposição que justapõe objetos lado a lado. (...) Embora a cada apresentação todas as palavras mudem de lugar, tal qual as moléculas de nosso corpo, há sempre um fluir de vocábulos em distintos idiomas, algo que produz murmúrio e voz. (TESSLER, 2020, p. 33)

Quais os possíveis que habitam entre força, raiz e erupção? Como pensar a ligação entre viagem, amor e máquina? E as pausas entre caminho, sentido e persistência? Assim como imaginar o que fala o conjunto de vozes alçadas à mesma linha, interessa à artista também as margens das palavras e o que repousa, silencioso, entre uma coisa e outra.

7. TESSLER, E. Você me dá sua palavra? 2010. Disponível em: <http://www.elida-tessler.com/itajai/IMG01.htm>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Isso nos faz voltar ao silêncio e a tudo o que ele pode fazer irromper quando motivado pela palavra precisa, nas pausas de um poema ou texto. Lembra-me de um trecho de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, quando um dos personagens abre, em segredo, o baú que guarda as correspondências da família e é transtornado pelo intervalo existente entre cartas:

...a correspondência atravessava anos e anos, às vezes interrompida em intervalos de meses. Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante. (HATOUM, 1989, p. 56)

Essa passagem demonstra como um intervalo pode se sobrepor a uma série de palavras, como uma pausa pode ocupar espaço e alastrar-se por toda a experiência de leitura. É possível que o mesmo se dê entre as linhas dispostas de um varal, entre objetos que se avizinham e, com isso, criam relação entre as palavras que os demarcam.

Partindo de uma escrita que exige escolha, da solicitação de uma única palavra; passando pelo próprio objeto que, após ser distribuído, é posto em suspensão por uma linha; se produz, por fim, o texto para um leitor hesitante, motivado a produzir associações, a ler pelas margens:

Transformar uma coisa em outra. É este o sentido da arte, no qual busco o alento do cálculo incorreto, do número variável, da adição em que prevalece a unidade do objeto em sua radical presença, pois uma palavra escrita em um prendedor de roupas solta a metáfora da poesia, quando um objeto guarda suas qualidades físicas mas modifica a sua finalidade primeira, anunciando micro revoluções. (TESSLER, 2020, p. 29)

Com isso chegamos a outro trabalho que também apela a objetos cotidianos para promover experiências poéticas compartilhadas. Renata Job, artista de Pelotas, partiu da prática da pintura para chegar ao entendimento do próprio gesto de pintar como um tipo de escritura. A partir daí, passa a experimentar também com a palavra “escrita, falada, lida, calada”. Dentro dessa pesquisa, constitui a proposição

Só (ou cartas acrescidas de vento) (2017-atual). Duas pequenas descobertas levam à invenção do trabalho:

a pipa (pentagonal) é muito parecida com o envelope. As duas formas necessitam de uma ponta, que na pipa ficará sempre aberta, e no envelope, talvez, sempre fechada. Como as faturas do cartão que chegam pelo correio mas já acompanhamos pela internet. Ou as cartas que recebemos de longe e queremos guardar o endereço, cortando à tesoura uma lateral do envelope para não danificar. Cartas e pipas são coisas muito antigas... coisas que às vezes esquecemos que ainda podem ser parte da nossa vida. Cartas são palavras aumentadas pelo tempo. Pipas são cartas acrescidas de vento. (JOB, 2018, s/p)

A artista passa, assim, a enviar cartas para amigos e pessoas próximas, que são também convites para soltar pipas. A proposta envolve a reunião de todos os convidados, em um dia ensolarado, na praia do Laranjal, para uma ação conjunta.

Mas assim como a carta-convite que envia não é qualquer carta, a pipa que confecciona e divide com os amigos não é qualquer pipa. Há novamente aqui o exercício da palavra para que a proposição se expanda: “entre o gesto e a escrita, há um espaço, uma distância, um interstício, uma pausa, um silêncio. Sentidos.” (JOB, 2018, s/p). Da pausa, ou mais, da própria ideia de contenção surge a palavra “só”.

“Só” tem duplo significado: em um sentido, sugere aquele que está sozinho, não está acompanhado; em outro sentido, pode ser lido como apenas, somente, só. A ação trata de subverter esses dois significados, o que demonstra a precisão da palavra escolhida pela artista<sup>8</sup>.

Ao convidar amigos para alçarem pipas em voo, abandona-se o sentido de solidão que o vocábulo apresenta. Ao fazer disso um evento, formular cartas, enviá-las a destinatários, produzir pipas, escolher o dia propício e armar uma ação junto a um grupo, já estamos muito longe da métrica do apenas, do somente, do “só isso” como medida do gesto banal. Há um grande investir de forças para, segundo Renata Job (2018), “jogar palavras ao vento”. Não é só e nem somente que se produz uma experiência de céu.

8. JOB, R. Só (ou cartas acrescidas de vento). 2018. Disponível em: <https://coletivopalavracomposta.wordpress.com/portfolio/so/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Na imagem das pipas atravessando o céu azul, podemos perceber linhas que, assim como os fios de varal de Elida, acabam por conectar as palavras sozinhas. E não deixam de colocar em questão a margem do próprio objeto. Na margem das pipas está o céu, a ligação entre tantos, o que une e iguala a todos sob a Terra, segundo o ditado popular. Somente o céu.

Em uma das fotos que registram a ação, performada em um dia de inverno, uma série de pessoas observam ao longe as pipas cruzando o céu. Observam juntos, mas em silêncio.

### **O objeto-palavra – algumas considerações finais**

Esse ensaio trouxe várias produções que nos possibilitam entender os objetos como suporte para exercícios com a palavra escrita, prática que geralmente tem seu resultado expresso em páginas. Certamente os artistas visuais não usam dos mesmos procedimentos daqueles que se dedicam à escritura de poemas, contos ou romances. Mas trabalhos como os mostrados aqui, demonstram que eles também estão implicados no exercício da contenção.

Como matéria da arte contemporânea, a linguagem não cansa de revirar objetos, mas exige dos artistas que saibam construir a relação entre as coisas e as palavras. Convocamos, então, um último trabalho, da artista pelotense Luana Alt, *Um texto é um diamante lapidado* (2017)<sup>9</sup>, para tornar visível o tipo de transformação provisória que podemos imaginar que o artista experimenta ao incorporar à sua poética o trabalho com a palavra.

A passagem à prática da escrita se dá, também para o artista visual, no silêncio, no não-legível, na noite da palavra. Existe, como no trabalho citado, um atravessamento entre esses fazeres. O artista se lança não só no mesmo tipo de busca, mas no mesmo tipo de crença que anima poetas e escritores: a de que, enfim, é preciso confiar nas palavras e dar-lhes suporte para que possam dizer. Pois como mostra João Cabral de Melo Neto em um de seus poemas, há diversas veredas que fazem a palavra calar:

9. ALT, Luana. *Um texto é um diamante lapidado*. 2017. Disponível em: <https://coletivopalavra.composta.wordpress.com/portfolio/um-texto-e-um-diamante-lapidado/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

**Poema**

As palavras tornaram-se inúteis  
 nesta manhã que desceu  
 muito mais leve muito mais clara.  
 Os homens trocam sorrisos  
 subitamente esquecidos  
 de que os relógios vão dar meia-noite.  
 Mas nos países sem palavras  
 os generais incendeiam pianos  
 dos pianos heroicos nascem florestas  
 e outros lamentos são gritados  
 para as janelas acesas  
 que guardam antigos remorsos.

Defendemos aqui o silêncio que se instaura no momento do amanhecer claro, em lugar daquele que se impõem por força e constrangimento, pelos generais que incendeiam pianos nos países sem palavras. Ainda é preciso confiar na linguagem, nos processos acidentados, silentes, concentrados que levam à escolha das palavras justas. Com sorte, a página, o objeto, irão se transformar: quando um travesseiro diz a solidão; um zíper se converte em ameaça; palavras dadas formam um varal conjunto; e cartas jogadas ao vento motivam uma experiência compartilhada de céu. Para que isso aconteça, voltando à Wislawa Szymborska (2016), há que se confiar que sempre teremos o artista, sempre teremos o poeta que repousa, em silêncio, à espera de si mesmo:

Na linguagem coloquial, na qual não se pondera sobre cada palavra, todos usamos termos como “o mundo comum”, “a vida comum”, “a ordem comum das coisas”... Entretanto, na linguagem da poesia, na qual se pesa cada palavra, nada é comum ou normal. Nenhuma pedra e sobre ela nenhuma nuvem. Nenhum dia e depois dele nenhuma noite. E acima de tudo nenhuma existência do que quer que seja neste mundo.

Pelo visto os poetas sempre vão ter muito o que fazer.

(SZYMBORSKA, 2016, p. 327)

## Referências

- ALT, L. *Um texto é um diamante lapidado*. 2017. Impresso gráfico. 21x29,7 cm. Disponível em: <https://coletivopalavra.com/portfolio/um-texto-e-um-diamante-lapidado/>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- CAMNITZER, L. *Objetos arbitrários e seus títulos*. 1979. Instalação, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.deviantart.com/monikattos/art/-Objetos-arbitrarios-y-sus-titulos--308215033>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- DIAS, J. L. *Ninguém*. 1992. Objeto. 60 x 40cm. Disponível em: <https://forademim.com.br/2014/06/leonilson-sob-o-peso-dos-meus-amores/rp-leonilson-ninguem/>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JOB, R. *Só (ou cartas crescidas de vento)*. 2018. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Disponível em: <https://coletivopalavracomposta.wordpress.com/portfolio/so/>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- MOORE, M. *Poemas*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NETO, J. C. M. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin e Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- QUEIROZ, A. *Talvez*. 1999-2015. Objeto, 10 x 5 x 2cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/armando-queiroz-talvez>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- SZYMBORSKA, W. *Um amor feliz*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TESSLER, E. *Você me dá sua palavra?* 2004-atual. Instalação, dimensões variáveis. Disponível em: [http://www.elidatessler.com/voce\\_me\\_da\\_a\\_sua\\_palavra/IMG01.htm](http://www.elidatessler.com/voce_me_da_a_sua_palavra/IMG01.htm). Acesso em: 12 dez. 2020.
- TESSLER, E. Word, Work, World: o universo da palavra dada. In: *Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages*, n .52, 2020, p. 25-36.

## As paredes e as partidas: a marca indelével da casa na prosa de Natalia Ginzburg

Iara Machado Pinheiro (USP)<sup>1</sup>

### As marcas das paredes

Referências espaciais intitulam o primeiro e o último romances da escritora italiana Natalia Ginzburg: *La strada che va in città* e *La città e la casa*. Com os dois títulos, poderia ser intuída uma transformação no estatuto de casa: no primeiro, há uma estrada que conduz à cidade; no último, a cidade vem primeiro e é separada da casa por uma conjunção aditiva. A mudança leva a crer, então, que há uma relação distinta com o ambiente externo, por causa da supressão de espaço operada na linguagem.

Parto da abordagem proposta por Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário*, quando sugere a análise que leve em conta “a função desempenhada pelo elemento espacial ou o tratamento a ele dispensado” (BRANDÃO, 2013, p. 9), para propor uma leitura da casa na prosa de Ginzburg, que oscila entre a materialidade das paredes e as partidas sem retornos, como efeitos da inscrição da “função original do habitar” (BACHELARD, 2000, p. 24). O caminho para a interpretação das representações de espaços em textos ensaísticos e ficcionais da autora e de como elas interferem nas relações mantidas pelos personagens com os ambientes de dentro e de fora se dará com o delineamento da forma como o corpo é aquecido dentro de casa e o seu encontro com o mundo.

“Função inaugural do habitar” é uma expressão presente em *A poética do espaço*, como proposição de que a primeira casa inscreve traços profundos, que irão desempenhar papel na vida futura do sujeito no estabelecimento de relações com outras paredes. Esses traços não seriam apenas da ordem da ternura, do pertencimento ou da segurança. Seria necessário pensá-los com uma natureza ambivalente,

1. Graduada em Comunicação Social/ Jornalismo (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA/USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

porque a primeira morada pode comportar certa dubiedade da noção de origem:

A casa carrega as marcas do lugar de origem ao qual renunciamos ao sair de casa e, nesse sentido, ela é um lugar paradoxal onde se revela o contato com a origem, mas também a perda de origem; o desejo, mas também o luto, mas também o heterogêneo. Assim esse lugar não se restringe ao que nos é familiar. (MASAGÃO, 2013, p. 13)

Natalia Ginzburg parece expressar a permanência das marcas das primeiras casas com a imagem dos sapatos, no ensaio “Os sapatos rotos”, de 1945. Nesse breve texto, a escritora relata os primeiros passos por conta própria em Roma, num momento de indefinição, tanto política quanto a nível subjetivo. A construção do texto contrasta a referência da casa dos pais, onde os pés são resguardados e aquecidos, enquanto os dela, sozinha em Roma, são envolvidos por sapatos rotos – “pertencem a uma família em que todos têm sapatos sólidos e saudáveis. Aliás, minha mãe teve até de fazer um armarinho só para guardar os sapatos, de tantos pares que tinha” (GINZBURG, 2015, p. 20). A expressão da premência de seguir andando também nos dias chuvosos, quando a água penetra pelos furos dos calçados e esfria os pés – ao invés de “largar a vida aos cães” (GINZBURG, 2015, p. 22) –, encontra, no decorrer do texto, o questionamento acerca dos efeitos que esses sapatos furados exercem no ritmo dos passos.

Eu e minha amiga conversamos longamente sobre isso e sobre como vai ser o mundo quando eu for uma velha escritora famosa e ela estiver girando o mundo com uma mochila nas costas, como um velho general chinês, e meus filhos seguirem seu caminho com sapatos saudáveis e sólidos nos pés e o passo firme de quem não renuncia, ou com sapatos rotos e o passo frouxo de quem sabe o que não é necessário. (GINZBURG, 2015, p. 22)

O texto é concluído com a suposição de que para “aprender mais tarde a caminhar com sapatos rotos talvez seja bom ter os pés enxutos e aquecidos quando se é criança” (GINZBURG, 2015, p. 23), ou seja, a forma com que os pés encontram a rua pela primeira vez terá efeitos na determinação dos passos futuros. A hipótese de que pés aquecidos, ao longo da formação como sujeito, ajudam também a caminhar com calçados furados posteriormente poderia ser entendida como o prolongamento das primeiras experiências na vida futura. As



reverberações de pertencimento a um lar e das maneiras que o cuidado é investido perduram de tal modo que também serão variáveis para a determinação dos modos que um corpo encontra o mundo.

### **As primeiras casas: lugares inexistentes**

Na cena inicial do primeiro romance de Ginzburg, *La strada che va in città*, de 1942, a narradora apresenta sua casa de origem como um ambiente lotado e barulhento, do qual ela desejaria sair o quanto antes: “Dizem que uma casa cheia de filhos é alegre, mas eu não via nada de alegre na nossa casa. Esperava me casar cedo para ir embora”<sup>2</sup>. Delia efetivamente sai de casa ao longo do enredo e se estabelece na cidade, como queria. Embora repleto de pequenos luxos, o novo lar não parece implicar pertencimento nem carregar adjetivos que remetam a acolhimento e reconforto. É a sogra quem determina a configuração do lugar e, à narradora, a vida na cidade “não parecia de verdade”<sup>3</sup>. De certa forma, a personagem fica alheia na nova casa, a mudança é que não existe mais a mediação pela imaginação do início do enredo, quando ela morava com os pais e devaneava com um espaço só dela. Em “*Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*”, Elena Clementelli (1986) sugere que a cidade, no romance, é uma promessa tolhida, porque uma vez alcançado o espaço urbano, ele se mostra como uma dimensão inacessível e abstrata.

No segundo romance de Ginzburg, há uma dinâmica análoga. A narradora de *È stato così*, de 1947, já fora da casa dos pais no interior e estabelecida na cidade, também imagina o casamento como caminho para ter uma casa:

Quando me estirava na cama da pensão, sempre imaginava como seria bonito se fosse casada e tivesse uma casa só para mim. Imaginava como seria minha casa, com mil objetos miúdos e elegantes e plantas verdes. E imaginava como iria bordar lencinhos, estirada em uma grande poltrona. O homem com quem me casaria tinha ora uma cara, ora outra, mas sempre tinha a mesma voz,

2. Livre tradução de “Se dice che una casa dovo ci sono molti figli è allegra, ma io non trovavo niente di allegro nella mostra casa. Speravo di sposarmi presto e di andamene”.
3. “Non mi sembrava vero di uscire e vedermi davanti la città.”

a qual escutava dentro de mim, e com a qual ele repetiria coisas irônicas e ternas. (GINZBURG, 2018, p. 6)<sup>4</sup>

Para as duas primeiras protagonistas, a fantasia atrelada ao casamento é como que deslocada do parceiro para se centrar na casa. Em *È stato così*, a feição mesma desse homem é variável e inconstante, o que movimenta a imaginação é a projeção de um espaço que possa implicar pertencimento. Também nesse romance, portanto, há um caminho a percorrer até ter uma casa, que, quando concretizado, não é como o que foi gestado nas projeções imaginárias.

Nas primeiras ficções, as casas parecem delineadas na dimensão da fantasia e o encontro áspero com a realidade subtrai a frágil consistência dessas projeções, o que gera certo encontro com o vazio.

A produção ensaística contemporânea dos primeiros romances oferece algumas figurações de casas que podem amparar a leitura da ficção. Em “Inverno em Abruzzo”, de 1944, ainda que o exílio distorça o tempo e imponha uma distância entre os pronomes pessoais e a vida que se tem diante dos olhos, a reconstituição da rotina durante a internação de guerra carrega certa cor de tonalidade alegre, indicando a possibilidade de fazer um lar temporário mesmo no desterro. Já o melancólico desfecho do ensaio poderia fornecer margem de leitura para o peso da fantasia na organização do cotidiano:

Há certa uniformidade monótona nos destinos dos homens. Nossa existência se desenvolve segundo leis antigas e imutáveis, segundo uma cadência própria, uniforme e antiga. Os sonhos nunca se realizam, e assim que os vemos em frangalhos compreendemos subitamente que as alegrias maiores da vida estão fora da realidade. Assim que os vemos em pedaços, nos consumimos de saudade pelo tempo que ferviam em nós. Nossa sorte transcorre nessa alternância de esperanças e nostalgias. (GINZBURG, 2015, p. 19)

4. “Immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me. Immaginavo come sarebbe stata la mia casa con mille piccoli oggetti eleganti e piante verdi, e immaginavo come avrei ricamato dei fazzolettini sdraiata in una grande poltrona. L'uomo che avrei sposato aveva ora una faccia e ora un'altra, ma la voce era sempre la stessa e ascoltavo dentro di me quella voce ripetere sempre le stesse parole ironiche e tenere.”

A postura diante desses sonhos que não se realizam – esperança e nostalgia – pode ser recurso para ler os romances da autora. A primeira fase da produção ficcional talvez seja a da esperança, porque as narradoras deslocam para o futuro suas aspirações de ter um lugar para si. São aspirações difusas e que se desenvolvem sobretudo na vida interior, nem sempre ancoradas no decorrer cotidiano, aliás é o encontro com a vida comum que costuma fazer o sonho gestado de casa na imaginação vir abaixo.

Os pés que carregam os traços impressos pelo calor da casa natal, de “Os sapatos rotos”, indicam que o lar existe para além da estrutura de tijolos, o que parece estar em questão também no ensaio “O filho do homem”, de 1946, texto que aborda a ferida indelével advinda da destruição da guerra e o medo resultante das condenações ao exílio e da perseguição política. Nele, a autora traça uma distinção entre a casa como tijolos e argamassa e a sombra que paira no ambiente doméstico, uma vez que se descobre a fragilidade do que aparentava ser sólido:

Houve a guerra e vimos desmoronar muitas casas e agora não nos sentimos mais seguros em casa como antes, quando estávamos quietos e seguros. Há algo de que não se cura, e os anos vão passando, mas não curamos nunca. Quem sabe teremos de novo uma luminária sobre a mesa e um vaso de flores e os retratos dos nossos queridos, mas não acreditamos mais em nenhuma dessas coisas, porque antes tivemos de abandoná-las de repente ou as procuramos em vão entre os escombros (...) Uma vez sofrida, jamais se esquece a experiência do mal. Quem viu as casas desabando, sabe muito bem quanto são precários os vasos de flor, os quadros, as paredes brancas. Sabe muito bem de que é feita uma casa. Uma casa é feita de tijolos e argamassa, e pode desabar. Uma casa não é tão sólida. Pode desabar de um momento para outro. Atrás dos serenos vasos de flor, atrás das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos de cera há o outro vulto verdadeiro da casa, o vulto atroz da casa caída. (GINZBURG, 2015, p. 68)

A serenidade dos vasos de flor, das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos soa como a expressão de elementos que caracterizariam genericamente a casa segundo a concepção de um ambiente da estabilidade, da segurança, do aconchego. Já o vulto atroz estaria relacionado com a experiência particular da geração que cresceu em meio às casas reduzidas a escombros. Tal experiência poderia ser

entendida como o que subverte a naturalidade do atributo da proteção por parte das casas, ao imprimir uma marca. E sendo as casas subtraídas do que lhes seria próprio, apenas algo fora do genérico poderia suceder ao desabamento sem capitular à angústia: “Somos impelidos a buscar uma serenidade interior que não nasce dos tapetes e dos vasos de flor” (GINZBURG, 2015, p. 69).

A lacuna entre a casa de argamassa e de tijolos e as marcas subjetivas que surtem efeitos nas concepções de habitar poderia ser encontrada também no poema “Liquidação”, de Carlos Drummond de Andrade:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
 todos os móveis todos os pesadelos  
 todos os pecados cometidos ou em via de cometer  
 a casa foi vendida com seu bater de portas  
 seu vento encajado  
 sua vista do mundo  
 seus imponderáveis  
 por vinte, vinte contos.

(DRUMMOND, 2017, p. 140)

A única vírgula do poema está vinculada ao valor tangível da propriedade, o preço, a materialidade da argamassa e dos tijolos que pode ser mensurada. Enquanto tudo que uma casa carrega – lembranças, móveis, pesadelos, pecados, bater de portas, vista de mundo – está junto, sem escansão: o imponderável é colocado como algo que não pode ser separado, distinguido, medido. O valor de significado da casa poderia ser resumido pelos vinte contos, e, junto a ele, há esse outro valor, atrelado à especificidade da vista de mundo que janelas particulares recortam. A estrutura física da casa contaria com o investimento de palavras e lembranças responsáveis por delinear determinada relação entre habitante e ambiente. Essas palavras e lembranças delineariam uma atmosfera do espaço, que pode subsistir à venda ou à destruição das partes tangíveis.

Em *La strada che va in città* e *È stato così*, o despertencimento persistente à realização do desejo de casamento e de um espaço próprio das narradoras protagonistas possivelmente poderia ser lido com a materialidade do valor comportado pelos vinte contos; a casa que conseguem está no âmbito da argamassa e dos tijolos. Já o valor dos imponderáveis talvez seja recortado da vista de mundo das primeiras

janelas e, impalpável, parece estar vinculado à falta que segue junto à realização do desejo de um espaço para si, como o que movimentava a esperança e forma a desilusão da dissonância entre os sonhos e a realidade. Como se as casas atingidas fossem desprovidas da atmosfera de familiaridade, o que as torna insuficientes diante do que foi imaginado e projetado.

Com o decorrer dos anos, os textos da autora parecem deslocar a relação com a casa da projeção fantasiosa para a memória. O “vulto atroz”, que impossibilita a fantasia em razão da radicalidade da ferida advinda do desabamento, segue lá, mas pode ser articulado em uma cadeia de palavras que não desemboque obrigatoriamente no desabamento. Em seu romance memorialista, *Léxico familiar*, de 1963, Ginzburg irá reconstruir o ambiente doméstico com os restos não suscetíveis à destruição e ao apagamento: as palavras compartilhadas pelos pais e pelos irmãos, uma gramática sentimental, como define o crítico Ettore Finazzi-Agrò (2009), cuja lembrança reforça um senso de pertencimento que resiste também à separação da família:

Somos cinco irmãos. Moramos em cidades diferentes, alguns de nós estão no exterior: e não nos correspondemos com frequência. Quando nos encontramos, podemos ser, um com o outro, indiferentes ou distraídos. Mas, entre nós, basta uma palavra. Basta uma palavra, uma frase: uma daquelas frases antigas, ouvidas e repetidas infinitas vezes, no tempo de nossa infância. Basta-nos dizer: “Não viemos a Bergamo para nos divertir” ou “Do que é que o ácido sulfídrico tem cheiro”, para restabelecer de imediato nossas antigas relações, nossa infância e juventude, ligadas indissolavelmente a essas frases, a essas palavras. Uma dessas frases faria com que nós, irmãos, reconhecêssemos uns aos outros na escuridão de uma gruta, entre milhões de pessoas. Essas frases são o nosso latim, o vocabulário de nossos tempos idos é como os hieróglifos dos egípcios ou dos assírios-babilônios, o testemunho de um núcleo vital que deixou de existir, mas que sobreviveu seus textos, salvo da fúria das águas, da corrupção do tempo. (GINZBURG, 2009, p. 31)

Se a “experiência do mal” jamais é esquecida, existem também outras coisas que podem sobreviver: as palavras que aproximam pessoas distantes e estão a salvo da corrupção do tempo. A potência dessas palavras parece residir no que extrapola seus significados, na marca da enunciação e em suas articulações com determinados tempo e espaço; essa casa também guardava uma vista de mundo, cujo valor

é construído mais por anedotas familiares e menos pelos aspectos visíveis. O filólogo Enrico Testa (1997) nota em *Léxico familiar* uma simplicidade de composição articulada à linguagem oral e ao lugar central da escuta no romance: “O *Léxico familiar* de Ginzburg oscila entre o polo da palavra falada como comunidade e contato e o da escrita narrativa como escuta do eco de conversas perdidas e a tentativa de restaurar aromas e cores no espaço da memória” (TESTA, 1997, p. 295)<sup>5</sup>. Seria ainda algo como “ritual fúnebre” que coexiste com “a reconstrução do idioleto da tribo familiar”<sup>6</sup> (TESTA, 1997, p. 298). O relato do ambiente doméstico, então, passa pela centralidade da memória, de forma que o espaço seja representado pela marca que as pessoas deixaram nele. Um possível recurso para fazer frente à perda é o encadeamento de palavras familiares e conhecidas que foram aderidas a paredes que não mais existem.

Nesse texto, a reconstituição do espaço pelo trabalho da memória passa por uma articulação de palavras que não estacionam nem na fantasia, nem a certeza de desabamento. Com nuances, parece possível uma posição em relação aos espaços que passa pela afeição e uma acepção de pertencimento que pode perdurar como uma tênue margem de orientação, uma linha fina e quase imperceptível, que precisa de determinados ângulo e iluminação para ser vista. É de modo análogo que a escritora apresenta o termo “toca” no ensaio “A casa”, de 1965, um possível atributo dos espaços, estritamente ligado a recordações:

Todo dia, por motivos supersticiosos, eu colocava meu pé em uma cavidade do asfalto, cavidade que tinha o formato de um pé. Aquela cavidade ficava bem na frente de um portãozinho. Abria o portãozinho e subia uma escada. O escritório ficava no primeiro andar e tinha a vista para um velho pátio, onde havia uma fonte. Aquela fonte, aquele portãozinho, aquela cavidade no asfalto ficavam a poucos passos da casa que visitamos, em uma manhã, eu e meu marido, e da qual saímos com a decisão de morar. A fonte, o pátio,

5. “Anche il *Lessico familiare* della Ginzburg ruota tra il pollo della parola parlata come comunità e contatto e quello della scrittura narrativa e ascolto dell'eco dei discorsi perduti e tentativo di restaurarne aromi e colori nello spazio della memoria.”
6. “Un rituale funerario di ricongiungimento con le amate voci perdute nell'alidilà coincidente con la ricostituzione dell'idioleto della propria tribù familiare.”

o portãozinho, a cavidade no asfalto continuavam a existir, mas o escritório não existia mais. Os cômodos onde, por um tempo, constituíram aquele escritório voltaram a ser o que eram antes da guerra, a saber partes da casa de uma velha condessa. Todavia, era ainda um ponto da cidade que eu reconhecia como um lugar amigo: um ponto onde uma vez eu cavara para mim uma toca. Não que tivesse sido particularmente feliz naquele escritório: fui, na verdade, perdidamente infeliz. Mas havia cavado uma toca para mim e a lembrança daquela toca que cavara, tantos anos atrás, impedia que eu me sentisse, naquelas ruas e naqueles becos, como uma estrangeira que chegou lá por engano. (GINZBURG, 2016, p. 19)<sup>7</sup>

A conversão de um espaço em toca parece fruto de uma operação de mapeamento. Ainda que atrelada a momentos penosos e dolorosos, a toca indica a viabilidade de fincar raízes, de cavar para si um refúgio e de criar um lugar amigável na cidade, um local que remeta à proteção e ao acolhimento. Domesticção do cenário que se torna um ponto de referência e estabelecida pela via da recordação. Volta, então, o imponderável de Drummond: a importância da toca não cabe no valor imobiliário, trata-se da composição do espaço segundo os efeitos exercidos em seus habitantes. No fragmento, a lembrança de um lugar frequentado anos antes atualiza a sensação de não ser uma estrangeira e de não ter chegado lá por acaso, como se houvesse uma narrativa que ligasse um passo ao outro, conferindo um sentido de orientação.

7. “Mettevo il piedi, ogni giorni per motivi superstiziosi, in un’incavatura del selciato, incavatura che aveva la forma di un piede. Quell’incavatura si trovava all’ingresso d’un cancellato. Aprivo il cancellato e salivo una scalinata. L’ufficio era al primo piano e guardava sul vecchio cortile, dove c’era una fontana. Quella fontana, quel cancellato, quell’incavatura del selciato erano proprio a un passo dalla casa che visitammo un mattino, mio marito e io, e dalle qualle uscimmo risoluti a viverci. La fontana, il cancellato, l’incavatura del selciato esistevano sempre, ma l’ufficio non esisteva più. Le stanze dove un tempo c’era stato quell’ufficio eran tornate a essere ciò che erano prima della guerra, vale a dire stanze d’abitazione d’una vecchia contessa. Tuttavia era ancora, quello un punto della città che io riconoscevo come un luogo amico: un punto dove un tempo m’ero scavata una tana. Non già che io fossi stata felice, in quell’ufficio: vi ero stata, anzi, perdutoamente infelice. Ma vi avevo scavato una tana; e il ricordo di quella tana che mi ero scavata, tanti anni prima, m’impediva di sentirmi, su quelle strade e in quei vicoli, un’estranea capitata là per errore.”

## As últimas casas: espaços perdidos e sobreviventes

Em *La città e la casa*, de 1984, a última ficção de Ginzburg, a relação com o espaço segue predominante. No entanto, diferente do primeiro romance, nesta narrativa, as casas não são mais projetadas como aspirações deslocadas para o futuro, existe uma certa premência de ter um espaço para si atrelada à busca por proteção. A narrativa é composta por cartas trocadas entre familiares e amigos, sendo o eixo central a correspondência entre Giuseppe e Lucrezia, dois amigos que anteriormente tiveram um relacionamento amoroso. Ele decide deixar a Itália para ir aos Estados Unidos em busca da “proteção autoritária, ligeiramente arrogante e imperiosa” (GINZBURG, 1997, p. 37)<sup>8</sup> que atribui ao irmão mais velho. Ela decide deixar o marido e a casa no campo para viver com o amante em Roma.

Pouco depois de chegar aos Estados Unidos, Giuseppe define a decisão de ter vendido o apartamento na Itália como equívoco irreversível: “Com certeza vender minha casa foi um grande erro. Você tinha razão. Não importa: Agora Inês é morta” (GINZBURG, 1997, p. 68)<sup>9</sup>.

O personagem lamenta a venda da casa e, ao mesmo tempo, prolonga a existência da propriedade pela palavra escrita nas cartas. A volta para a Itália é mencionada eventualmente como um desejo difuso, e é fortemente aconselhada pela sua família e pelos amigos, sobretudo depois que o irmão morre. O retorno, no entanto, não é efetivado, ele fica no país estrangeiro e continua escrevendo sobre a casa, reforçando o prolongamento do pronome possessivo ligado à casa vendida:

É verdade, porém, que a minha casa da Via Nazario Sauro foi mencionada. Eu continuo considerando a minha casa, ainda que a tenha vendido. Não sei por que mas não considero a casa que vivo agora, aqui em Princeton, como minha. Parece sempre que é a casa do meu irmão e da sua esposa. Meu irmão morreu e a sua esposa se casou comigo. Porém essa foi a minha primeira impressão, a de que eu fosse um forasteiro na casa, e às vezes as primeiras impressões são indelévels. Por isso continuo me movimentando como um fo-

8. “Anche adesso sento il desiderio della sua protezione autoritaria, leggeramente sprezzante e imperiosa.”
9. “Certo è stato un grande sbaglio vendere la mia casa. Avevi ragione tu. Non importa, cosa fatta capo ha.”



rasteiro entre estas paredes. Sinto-me culpado quando me acontece de quebrar um copo. (GINZBURG, 1997, p. 206)<sup>10</sup>

A casa vendida, portanto, segue sendo o seu lugar de referência, ainda mais porque não foi possível construir um lugar que não reforçasse a sua sensação de forasteiro. Esse prolongamento também está à parte do valor palpável, o valor palpável, aliás, é o que aparece como concessão (“ainda que a tenha vendido). Já a ordem do imponderável se prolonga no tempo. Continuar considerando a casa vendida como sua cria um ponto de retorno, mesmo que ele só seja possível pela memória e não possa reivindicar viabilidade prática. O espaço como subsistência da recordação permitiria no mínimo um contraponto à impossibilidade de ter um lugar para si.

Junto ao papel da memória na relação com os espaços, a noção de proteção desempenha importância central. A venda da casa de Giuseppe, aliás, foi motivada pela busca de proteção que o irmão mais velho poderia oferecer longe do país natal. A ligação com as primeiras narradoras de Ginzburg parece residir nesse ponto: a aspereza do encontro com o mundo, a solidão e o desnorteamento fazem surgir um devaneio em relação à rede familiar, da qual as jovens protagonistas das primeiras narrativas queriam fugir. Como se elas deslocassem a projeção imaginária para frente enquanto os personagens do último romances deslocassem para trás. Em comum, todos parecem um pouco fora do lugar.

Essa distinção surte efeitos estéticos: a narração em primeira pessoa dos primeiros dois romances estaria fortemente relacionada com o delineamento das projeções de lugar por parte das perspectivas que encaminham o enredo, a narração em primeira pessoa, então, como recurso para expressar o que existe na vida interior das personagens. Já a forma epistolar com múltiplos remetentes poderia ser encarada como expressão do desprendimento e da errância, já que as cartas

10. “È vero però che è stata menzionata la mia casa di via Nazario Sauro. Io la considero sempre la mia casa, anche se l’ho venduta. Questa in cui vivo ora, qui a Princeton, non so perché ma non la considero altrettanto mia. Mi sembra che sai la casa di mio fratello e di sua moglie. Mio fratello è morto e sua moglie si è riposata com me. Però la mia prima impressione è stata quella, che io fossi un forestiero nella casa, e le prime impressioni a volte sono indelebili. Perciò fra queste pareti continuo a movermi da forestiero. Quando mi succede di rompere una tazza mi sento in colpa.”

são superfícies viajantes e sinalizam o deslocamento contínuo necessário para que remetente e destinatário se correspondam. A narração em primeira pessoa indicaria uma mediação pela fantasia, enquanto a organização epistolar sugere uma mediação pela distância.

Um possível eixo para análise seria a articulação com os panoramas históricos dos dois momentos. A cidade como horizonte a ser alcançado – do título do primeiro romance – no pós-guerra expressaria uma fresta estreita para transformações, isto é, ainda que haja a experiência do mal delineada em “O filho do homem”, como a ferida indelével que resta para a própria noção de habitar advinda da destruição da guerra e da perseguição política, a indeterminação do futuro abriria margem para alguma coisa de desconhecido surgir, nem que fosse uma claudicante esperança coexistente com a marca do “vulto atroz”. A aspiração por proteção dos últimos personagens de Ginzburg e a fantasia deslocada para trás, pelo contrário, parece desinvestir o futuro como campo da transformação. O futuro parece restrito à expectativa de receber a resposta de uma carta, e o teor das missivas tende a se deter mais em questões da rotina ou nas memórias desencadeadas pelos acontecimentos cotidianos. Diante da insatisfação resultante do encontro com o ambiente externo – essa invariável –, resta agora a nostalgia.

Com uma leitura cruzada entre um ensaio mais tardio de Ginzburg e os fragmentos de *La città e la casa*, poderia ser possível estimar que a esperança e a nostalgia passam por transformações relativas ao papel que a fantasia exerce na organização da realidade. Em *Vita immaginaria*, de 1974, a escritora traça uma espécie de genealogia das fantasias humanas, construindo um caminho que passaria do desejo difuso pelo que o porvir possa oferecer até chegar ao olhar da inexorabilidade, que se demora no passado:

Na velhice, pensamos em tudo que tivemos e não teremos mais, em tudo que fizemos e não faremos mais, também em tudo que fomos e não seremos mais. Assim, o nosso pensamento aprende a conhecer a inexorabilidade. Na juventude, conhecemos a inexorabilidade apenas na desventura. Porém a nossa vida cotidiana era o contrário da inexorabilidade. Regalávamos o nosso destino com a possibilidade de mudanças logo depois de levantar os olhos das nossas desventuras. E quando não havia a desventura, a nossa vida imaginária se apressava em nos socorrer apenas quando estávamos sozinhos. Ela enchia de amigos as ruas solitárias;

preenchia com promessas os nossos dias vazios; vozes e bisbilho nasciam do silêncio; éramos nós mesmos que pronunciávamos as perguntas e as respostas, mas aquelas conversas imaginárias eram tão consoladoras que quase pareciam vindas de fora. Na velhice, a inexorabilidade vem habitar conosco na nossa vida cotidiana. Conhecer a inexorabilidade na nossa vida cotidiana significa para nós iniciar uma estreita intimidade com a nossa morte, real, não imaginária. (GINZBURG, 1974, p. 227) <sup>11</sup>

A proximidade com a finitude e a sensação de que a oportunidade de encontrar a felicidade parece perdida deslocam o olhar para o passado: ao invés de projetar futuros promissores, a busca pela felicidade estaria no exame do passado, que poderia resultar o encontro com imagens fragmentárias e breves: “mas as memórias que nos trazem felicidade são sugestões dispersas. Aachamos difícil reconstruir sua imagem inteira”<sup>12</sup> (GINZBURG, 1974, p. 223). O deslocamento para o passado, para a nostalgia, seria outra postura diante do irrefreável do tempo e poderia ter como efeito uma estranha espécie de resignação, que não tende ao cinismo, mas talvez à certa ciência de que desejos não são realizados e a sua não realização pode gerar ressentimento com a forma que o mundo nos contraria. A resignação parece ser mais o acolhimento da insatisfação do que a permanência no ressentimento ou no devaneio:

11. “Da vecchi, pensiamo a tutto ciò che abbiamo avuto e non avremo mai più, a tutto ciò che abbiamo fatto e che non faremo mai più, e anche a tutto ciò che non siamo stati e non saremo mai più. Così, il nostro pensiero impara a conoscere l’inesorabilità. Da Giovani, avevamo conosciuto l’inesorabilità soltanto nelle sventure. La nostra vita di ogni giorno era però il contrario dell’inesorabilità. Non appena alzavamo gli occhi dalle nostre sventure, davano in dono al nostro destino possibilità di mutamenti. Illividita dalle sventure, la nostra vita immaginaria correva a soccorrcerci appena eravamo soli. Essa affollava di amici le nostre strade solitarie; riempiva di promesse le nostre giornate vuote; voce e bisbigli nascevamo nel silenzio; eravamo noi a pronunciare domande e risposte, ma quei colloqui immaginari erano così consolante che ci sembravano venire dall’esterno. Da vecchi, l’inesorabilità viene ad abitare com noi nella nostra vita di ogni giorno. Conoscere l’inesorabilità nella vita di ogni giorno, significa, per il nostro pensiero, entrare in stretta intimità con la nostra morte, non immaginaria, reale.”
12. “Ma le memorie ci portano, della felicità, solo alcuni connotati sparsi. Troviamo difficile ricostruirla nella sua imagine intiera.”

Na velhice, quando emendamos o nosso passado, nos sentimos subitamente imersos numa vida imaginária onde a esperança está ausente, ausente também está a sede e cada invocação ou desejo, porque as coisas impossíveis não podem ser invocadas nem desejadas, ou melhor podem ser desejadas mas com a precisa sensação de desejar, invocar e tocar o vazio. (GINZBURG, 1974 p. 228) <sup>13</sup>

A dobra que caracterizaria o último romance, tomado pela nostalgia, parece se dar com a representação desse desejo esvaziado, um encaminhamento narrativo no qual os personagens se movimentam com as referências de alegria mais direcionada às sutilezas de lembranças banais do que a fantasias da ordem da esperança. O lugar que se busca seria, nesse momento, encontrado em relances do passado, não na indeterminação do futuro. O prolongamento da casa vendida enquanto se tem a sensação de ser um forasteiro poderia ser lida segundo essa concepção de vida e de esperança ausente, porque o espaço aspirado está no passado e subsiste como memória; do futuro não se espera mais nada.

Na fase da nostalgia, sobretudo nesse romance epistolar, parece que a escrita cria uma estreita ponte entre o isolamento da vida imaginária e o outro, já que remetentes entregam lampejos de lembranças aos destinatários. A nostalgia seria a sucessora da desilusão da esperança e, depois da frustração, restaria entulho das casas perdidas e que sobrevivem na memória e a graça talvez passe a estar nas sutilezas mínimas, quase imperceptíveis.

### **Considerações finais**

O crítico Domenico Scarpa (2019) propõe que, no decorrer da obra da escritora, a estrada que leva à cidade se transforma em uma estrada que não leva a lugar algum. Essa transformação poderia ser entendida como alteração também a nível de mediação. Enquanto há um caminho que seja digno de credulidade e que tenha uma finalidade, a

13. “Da vecchi, quando emendiamo il nostro passato, ci sentiamo a un tratto immersi in una vita immaginaria dove la speranza è assente, assente la sete, e assente ogni invocazione o desiderio perché le cose impossibili non si invocano e non si desiderano, o meglio si desiderano ma con la sensazione precisa di desiderare, invocare e toccare il vuoto.”

casa imaginada dos primeiros romances, há a mediação de certo caráter imaginário, que faz da casa uma aspiração de enfim ter um lugar para si. A estrada que não leva a lugar algum seria mediada pela dinâmica epistolar, isto é, pela escrita que permite a reaproximação e a elaboração de lembranças referentes a casas anteriores e ao prolongamento no tempo, enquanto não exista um desejo consistente que possa encaminhar a uma direção determinada: do vazio da casa própria que movimenta fantasias da esperança ao vazio de desejo que provoca o olhar a encontrar no passado alguma coisa que possa orientar. A transformação teria efeitos também formais: com o recurso da narração em primeira pessoa, nos primeiros romances, a fantasia da casa é moldada segundo a perspectiva das protagonistas; já no último, o caráter epistolar sugere um hiato intransponível, próprio da conformação da carta, já que sempre haverá uma distância temporal e espacial entre remetente e destinatário.

Outro comentário crítico que auxilia nesse percurso é o de Cesare Garboli (2015) quando sugere que o ritmo da prosa ficcional de Ginzburg é escandido pela destruição de uma primeira toca para a criação de uma segunda. A segunda toca, entretanto, parece ser insuficiente e precária, incapaz de oferecer a proteção almejada, enquanto as marcas da primeira seguem com os personagens, indelévels. Com as palavras do ensaio “Inverno em Abruzzo”, a segunda toca parece seguir o pêndulo entre a esperança – como uma projeção mediada pela fantasia das jovens narradoras dos primeiros romances – e a nostalgia da toca anterior e perdida, como Giuseppe se expressa em relação ao seu apartamento vendido.

O traço comum é a força das casas primitivas na determinação da relação dos personagens com outros lugares, seja como força de repulsa – como são as casas da infância nos primeiros romances –, seja como referência terna e perdida, como é o caso do apartamento de Giuseppe. E essa força parece estar atrelada ao que as casas têm de imponderável, a vista de mundo moldada pelas primeiras janelas.

## Referências

- ANDRADE, C.D. Liquidação. In: *Boitempo*. Rio de Janeiro: Editora Sábia, 1968.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia dos Santos Leal São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRANDÃO, L.A. *Teorias do espaço literário*. Belo Horizonte: Perspectiva, 2019.
- CLEMENTELLI, E. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Mursia editore, 1986.
- FINAZZI-AGRÒ, E. O bordado das memórias. In: *Léxico familiar*. GINZBURG, N. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GARBOLI, C. Opere di Natalia Ginzburg. In: *As pequenas virtudes*. GINZBURG, N. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GINZBURG, N. *Opere, volume primo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- GINZBURG, N. *È stato così*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2018.
- GINZBURG, N. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GINZBURG, N. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GINZBURG, N. *Mai devi domandarmi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2014.
- GINZBURG, N. *Vita immaginaria*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- GINZBURG, N. *La città e la casa*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.
- MASAGÃO, A. M. *Habitats*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- SCARPA, D. In: *Città, strada, famiglia, casa*. GINZBURG, N. *La città e la casa*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2019.
- TESTA, E. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997.

## A relação entre sujeito e espaço na poesia de Manoel de Barros

Alan Diogo Capelari (PPGL – UEL)<sup>1</sup>

### Introdução

A proposta do presente trabalho é analisar a construção da paisagem a partir da poesia de Manoel de Barros, estabelecendo como limite para análise a década de 1940, e, mais especificamente, os poemas presentes nos livros *Face imóvel* e *Poesias*. Manoel de Barros é um autor bastante conceituado por seu estilo peculiar de escrita. Seus poemas utilizam uma linguagem particular, no sentido de que tratam do espaço observado ignorando, de certa forma, os limites impostos por uma observação de cunho objetivo. Assim, partindo da conceituação de paisagem como um fenômeno, do qual o sujeito é parte integrante, propomo-nos a avaliar de que forma isso se dá nos poemas de Manoel de Barros. Para o suporte teórico desta pesquisa, usaremos os estudos realizados por Michel Collot, sendo este um autor relevante para a compreensão do termo paisagem no âmbito dos estudos literários. Além deste, utilizaremos também estudos no campo da geografia cultural sobre a paisagem, como os de Augustin Berque e Denis Cosgrove, por exemplo, e as contribuições teóricas de Merleau-Ponty, no que se refere à fenomenologia da percepção.

### O poeta Manoel de Barros

Manoel de Barros é originário de Cuiabá, nasceu em 19 de dezembro de 1916, no estado do Mato Grosso. Posteriormente, sua família mudou-se para Corumbá, no Pantanal. Esses ambientes serão referência em muitos de seus poemas, pois o espaço interiorano será, com frequência, usado na construção da paisagem em sua poesia. Em 1928, completou seus estudos primários em um internato de Campo Grande. Foi então que se mudou para o Rio de Janeiro para completar os estudos secundários e ginasiais. É neste momento que ele entra em contato com clássicos da literatura, interessando-se, principalmente,

1. Graduado em Letras (UEL), mestrando em Literatura Brasileira (UEL).

pelas produções de Padre Antônio Vieira. Nota-se, na citação abaixo, os inícios do seu interesse pela transgressão literária, característica formal que vai se estender nos retratos “paisagísticos” feitos pelo poeta:

Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes - me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita. (PUCHEU, 2014, p. 281)

Ele permaneceu no Rio de Janeiro durante sua carreira acadêmica, até 1941, quando se formou em Direito. Depois de conhecer sua esposa retorna ao Pantanal, onde assume os cuidados da fazenda deixada como herança por seu pai. Neste período, vive um tanto afastado dos círculos literários, mas, no entanto, sua poesia toma corpo. É contado entre os poetas da geração de 45, suas criações poéticas possuem uma linguagem inovadora, beirando os limites da agramaticalidade, como pode ser visto neste verso, presente no livro *O guardador de águas* de 1989, “Entram coaxos por ele dentro” (BARROS, 2013, p. 289).

Através de jogos linguísticos e do livre olhar sobre os diversos espaços em que conviveu, é que Barros tece as paisagens. Isso é fundamental para a compreensão da paisagem como fenômeno pela liberdade descritiva no ato do registro, deixando assim em evidência tanto o sujeito e suas percepções quanto o espaço e a imagem do lugar representado. Assim, a subjetivação, ao invés de se ocultar, mostra-se, em sua forma mais fidedigna, como constituinte do fenômeno que origina a paisagem.

Seu primeiro livro é publicado em 1937, sob o título *Poemas concebidos sem pecado*, em edição artesanal. Cinco anos após, em 1942, publica *Face imóvel*, e *Poesias*, em 1956. Fazem parte destas duas obras os poemas que constituem o objeto de análise desta pesquisa.

Manoel de Barros segue sua carreira como poeta, publicando diversos outros títulos, amadurecendo cada vez mais seu estilo de escrita. A linguagem utilizada por ele veio a ser conhecida como idioleto manoelês, assim definida pelo próprio poeta, afirmada “como a língua dos bocós e idiotas”, ela “cria um universo absurdo e palpável” (SÓ, 2008). Essa visão de mundo era marcada pela expressão do artista Romulo Quiroga, “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo” (SÓ, 2008).



## Acerca da paisagem

Manoel de Barros registra em alguns de seus poemas a paisagem particular com a qual conviveu, transcrevendo o espaço a partir de sua perspectiva. Nessa mesma via de pensamento, estão as colocações de Michel Collot, pesquisador da paisagem. Para ele, “a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui ‘o aspecto visível, perceptível do espaço’” (2012, p. 11). São justamente esses aspectos que Barros imprime em seus poemas, através de diferentes recursos literários, que serão desenvolvidos na sua escrita, culminando no estilo peculiar e tipicamente marcado como identitário do autor. Muito além de descrever o ambiente de maneira objetiva, Manoel abraça a subjetivação do espaço e constrói a paisagem atribuindo significações culturais e linguísticas, fornecendo assim o material para o método de análise sugerido por Collot, que chama a atenção para o fato de que “ela [percepção] não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os organiza para lhes dar um sentido” (2012, p. 11). Por isso, propomo-nos a analisar a paisagem registrada pelo poeta, identificando os sentidos por ele aferidos no processo de construção da paisagem. Buscando uma definição mais aprofundada, Collot segue estabelecendo três elementos essenciais, no que se refere à paisagem: ponto de vista, parte e unidade ou conjunto.

Tratando do ponto de vista, o autor afirma que “a paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual ela é examinada” (COLLOT, 2012, p. 12). Isso quer dizer que junto à existência de uma paisagem pode se supor a existência de um sujeito que age na constituição dela. Ou seja, a paisagem não possui caráter autóctone, ou neutro, mas sempre vem carregada das significações atribuídas pelo sujeito que a construiu. Estabelece-se uma relação de solidariedade entre paisagem percebida e sujeito perceptivo, na qual temos que “enquanto horizonte, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha” e o “sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo” (COLLOT, 2012, p. 12). Daí serem inseparáveis sujeito e objeto, pois aquele constitui-se como grau zero da espacialidade em que a paisagem será construída.

Por parte, considera-se a noção de que a paisagem nunca é apreendida em sua totalidade. O que se tem é sempre uma parcela da região. Collot (2012) especifica duas formas pelas quais se manifesta

a parcialidade. Uma se chama horizonte externo, englobando tudo que se encontra na circunscrição da paisagem. Além deste horizonte nada mais é visível. A outra, chamada de horizonte interno, implica tudo que existe dentro do horizonte externo e não é visível, a não ser pelo deslocamento do ponto de vista. Para Collot, essas lacunas são preenchidas pela percepção, indo além do dado sensorial. É a partir dessa parcialidade perceptiva que o campo visual de um determinado sujeito se articula ao de outros sujeitos, evidenciando que a paisagem é não uma “criação do próprio espírito” do sujeito, ela “é o lugar de uma convivência” (COLLOT, 2012, p. 16).

Partindo da impossibilidade de ver completamente, a noção de conjunto se estabelece. A paisagem é um todo coerente, tudo que pode ser visto de um olhar. Assim, o horizonte é o que delimita um espaço homogêneo, onde os objetos se reúnem, “O enquadramento perceptivo invoca a tela, e é essa uma das razões que faz da paisagem percebida um objeto estético, apreciado em termos de belo e feio” (COLLOT, 2012, p. 16). Desta forma, cabe à investigação desta pesquisa, observar os objetos selecionados pelo olhar do poeta Manoel de Barros, refletindo sobre suas escolhas, e como tal seleção e a forma como esta foi representada estabelecem relação com o próprio poeta, identificando possíveis encontros e divergências do sujeito com o seu espaço. E ainda: “As diferentes características destacadas na definição de paisagem fazem dela uma estrutura pré-simbólica. Ao nível perceptivo constitui uma camada de sentidos a partir dos quais as construções semânticas socioculturais poderão de edificar” (COLLOT, 2012, p. 17).

Cauquelin, ao questionar as origens da paisagem, em seu livro *A invenção da paisagem*, fornece-nos uma base acerca da gênese da paisagem que nos ajuda a refletir sobre tal processo em Manoel de Barros. Já no prefácio do livro, ela estabelece uma relação comum da paisagem com a natureza, e destas duas com o ambiente contemporâneo de vivência, afirmando, em certo ponto, que “Muito mais que um ‘rótulo’ estético, a paisagem confere uma unidade de visão às diversas facetas da política ambiental” (CAUQUELIN, 2007, p. 10). Seguindo em seu texto, na linha de pensamento sobre a origem da paisagem, ela afirma que “a paisagem pintada é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 14).

É sob esse viés que abordaremos os poemas de Manoel de Barros, indagando sobre os fatores culturais que corroboraram a produção do seu texto. Quais os aspectos de sua cultura, quais elementos geográficos da região em que morava, quais as influências literárias colaboraram para a formação da paisagem em seus poemas? Diferentemente da situação abordada por Cauquelin, do sonho de sua mãe, onde havia influências da pintura impressionista, de obras literárias específicas, e até hábitos europeus na formação da paisagem, em Barros percebe-se a influência da cultura das cidades do interior do Brasil. Como se observa no trecho a seguir.

Vidas mortas...

Galinhas ciscam na porta do armazém.

Um menino às seis horas da tarde puxa um bode pela corda.

(BARROS, 2013, p. 76)

Os elementos constitutivos dessa paisagem são peculiares a um dado contexto de convivência de Manoel de Barros, que se faz sócio, histórico, geográfico e cultural. Embora seja difícil especificamente a data, podemos perceber a presença de características de regiões interioranas, ou rurais, pela presença dos animais no cotidiano, isso não se faz tão comum em contextos mais urbanos. Tais elementos são contrastantes com os elementos apresentados por Cauquelin, de caráter europeu. Fenômeno que se explica pela seguinte citação:

Porque é verdade que aquilo que chamamos de paisagem se desenvolve em torno de um ponto, em ondas ou em vagas sucessivas, para voltar a se concentrar sobre esse único objeto, reflexo no qual vêm se dar, ao mesmo tempo, a luz, o odor ou a melancolia.  
(CAUQUELIN, 2007, p. 22)

Maurice Merleau-Ponty (2014) traz contribuições importantes no que se refere à percepção entendida como fenômeno. O autor concebe o observador como parte do observado, estabelecendo assim um sistema em que estes dois elementos são de igual importância. Segundo o autor, a noção de referência espacial depende da posição do sujeito psicofísico, sem este não há direção ou forma alguma. Ele pontua que “a coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma ‘geometria natural’, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu

próprio corpo” (2014, p.276). Para Merleau-Ponty, “A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato” (2014, p. 276).

Assim analisaremos os poemas de Manoel de Barros, buscando compreender essa relação existente entre sujeito e espaço na composição da paisagem criada. Tal noção é importante, pois a percepção exterior que o autor expressa em seus poemas do mundo em que vive revela em parte a percepção que tem de si próprio, acrescentando, assim, um elemento de compreensão sobre este autor que marcou a literatura brasileira através de sua poesia. No trecho abaixo do poema “O Solitário”, sujeito e espaço observado se relacionam, expressando características, tanto do lugar como do próprio observador:

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um homem solitário  
 Que olhava fixo para certa música estranha  
 Que um menino extraía do coração de um sapo.  
 Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer  
 Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas  
 Que me faziam esquecer de tudo  
 Olhando os barcos sobre as ondas...  
 (BARROS, 2013, p. 36)

Inicialmente, já se percebe a relação intersubjetiva do ambiente com uma pessoa que integra a imagem da paisagem, quando Barros atribui passividade ao “homem solitário” invertendo a ação, “os muros enflorados caminham ao lado”. Mais abaixo, o sujeito lírico afirma sua própria disposição para o sofrimento, mas agora percebendo que o ambiente dificultava a sua aproximação ao estado do “homem solitário” e produziam um efeito de divagação e esquecimento, sensação esta que o sujeito extrai do espaço em que está inserido e joga novamente para o espaço, vinculando a sensação à visão dos barcos sobre as ondas, uma imagem que remete à partida, à viagem. Encerando a estrofe com a marcação de reticência, ele reforça a imagem de algo que se estende e divaga. Nesta paisagem construída pelo poeta, percebe-se tanto o espaço quanto o próprio sujeito que a constrói, e ainda outros sujeitos que integram a paisagem, todos relacionados intersubjetivamente.

Com esta breve análise em mente, podemos pensar com mais clareza no que Merleau-Ponty fala sobre a percepção:

...a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 279)

Dessa forma, a percepção não deve ser confundida como uma aproximação objetiva do mundo, mas como as impressões que um sujeito tem do espaço ao seu redor. Tais impressões são registradas na composição da paisagem pelo poeta. Ora, variando-se o sujeito ou o espaço, obtêm-se percepções diferentes, que resultariam em paisagens diferentes. Em nossa pesquisa percorreremos as paisagens construídas nos poemas de Manoel de Barros, buscando identificar o sujeito, o espaço e a imagem que as constituíram, avaliando as relações estabelecidas entre elas no fenômeno de formação de paisagens.

Paul Claval, em seu estudo sobre a paisagem dos geógrafos, levanta alguns pontos que reforçam o conceito de paisagem como fenômeno. O autor traça um percurso do pensamento acerca da paisagem, ressaltando a mudança ocorrida a partir da década de 70, em que as filosofias fenomenológicas causaram uma mudança de postura na leitura das paisagens. Nesse momento o mundo passou a ser percebido menos com algo dado objetivamente, e mais como uma percepção do indivíduo. Ele observa que

Não é mais a realidade objetiva que nela [paisagem] reconhecemos que deve reter a atenção, mas a maneira como essa realidade fala aos sentidos daquele que a descobre, a maneira pela qual entra em harmonia com seus estados d'alma ou contraria seus humores. (CHAVAL, 2004, p. 49)

Com estes conceitos em mente, buscaremos identificar nos poemas de Manoel de Barros a relação entre o sujeito e espaço na composição da paisagem, pensando em como a paisagem pode ser entendida como fenômeno e como o registro feito pelo poeta colabora para essa compreensão.

Espera-se, assim, que a pesquisa apresentada possa contribuir para os estudos a respeito da paisagem na literatura, por identificar na poesia de Manoel de Barros um campo muito fértil de investigação sobre sua constituição. Este autor foi reconhecido por

escrever de forma bastante peculiar, desenvolvendo um estilo único no cenário da literatura brasileira, que revela seu olhar particular a respeito do espaço em que viveu. Explorar poemas de alguns dos seus primeiros livros pode evidenciar de onde partiu o pensamento que se desenvolveu até formar uma linguagem exclusiva usada na representação da realidade percebida, conhecida como *idioleto* manelês.

### **O muro dos horizontes da paisagem**

Dos poemas eleitos para a presente pesquisa, “O Muro” é um poema que nos ajuda a perceber a relação entre horizonte externo e interno, conforme a definição dada por Collot. Neste poema o sujeito lírico observa e pondera sobre um muro, atribuindo as seguintes características a ele: sem a pintura de antigamente, “ancião”, com “alma de gente”, “alto e firme”, “mudez sombria”.

Não possuía mais a pintura de outros tempos.  
 Era um muro ancião e tinha alma de gente.  
 Muito alto e firme, de uma mudesz sombria.  
 (BARROS, 2013, p. 38)

A primeira qualidade definida pelo sujeito nos indica que o muro já era conhecido anteriormente, não possui mais a pintura que tinha outrora. Aqui, o sujeito demonstra que possui certa relação com o espaço observado, ao comparar a percepção atual a uma outra percepção anterior. A paisagem formada nesse poema expressa em si a mudança sofrida pelo espaço no decorrer do tempo entre uma primeira percepção e outra percepção atual. Além disso, as demais qualidades atribuídas ao muro são de caráter subjetivo, aferindo a ele certa humanidade, que só é possível por uma percepção subjetiva.

Na segunda estrofe, o sujeito segue com a descrição do espaço, afirmando que flores procuravam lançar suas raízes no corpo entregue ao tempo, indicando novamente a passagem de tempo. Então, o sujeito lírico expressa nunca ter sabido o que havia atrás do muro, evidenciando claramente a presença do horizonte interno na paisagem; algo está presente, mas não pode ser percebido, a não ser por uma mudança na posição do ponto de vista.

Certas flores do chão subiam de suas bases  
 Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo  
 Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.  
 (BARROS, 2013, p. 38)

O poema não apenas deixa em evidência a presença do horizonte interno como demonstra o caráter de subjetividade dele, colocando em tensão os elementos constitutivos do espaço que está atrás do muro. O eu lírico anuncia que um de seus amigos de infância dizia ser aquele lugar um “grande pomar misterioso”. No entanto, essa afirmação é rejeitada pelo eu lírico que afirma sempre ter acreditado que atrás do muro existia um terreno abandonado.

Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo,  
 E nos contava de um enorme pomar misterioso.  
 (BARROS, 2013, p. 38)

O sujeito lírico parece resistir à descrição objetiva e se apegar ao dúbio, sem aparente motivo. A descrição do amigo de infância é bastante lúdica, “enorme pomar misterioso”, atribuindo certo encantamento ao espaço pelo uso do termo mistério. A paisagem descrita pelo amigo possui valor positivo e é atrativa ao apelar para a curiosidade; no entanto, na dúvida a que se apegou, o sujeito lírico cogita sobre o espaço com uma perspectiva muito mais concreta e pouco fabulosa, afirmando estar atrás do muro “um terreno abandonado”. O muro, nesse caso, estabelece a divisão entre o horizonte interno e externo da paisagem, sendo que o sujeito opta pelo questionamento do horizonte interno, sem ter pretensão de fornecer uma resposta. Ao final, fica a dúvida do que haveria realmente atrás do muro, um pomar conforme dissera o amigo de infância, ou um terreno abandonado segundo a crença do sujeito lírico.

### **Paisagem de casinhas tortas**

Em “Enseada Botafogo”, temos novamente um alto grau de subjetividade na formação da paisagem. No início do poema, temos a presença de um corpo que “quase que morava ali”, equilibrando-se nas curvas da enseada e, ao lado de carros vermelhos, emigrantes e crianças.

O corpo quase que morava ali, equilibrado nas curvas da enseada  
 Ao lado dos carros vermelhos que transportavam os donos da  
 vida para seus escritórios  
 Ao lado dos emigrantes subjugados ao infinito  
 E crianças reclinadas sobre as ondas azuis.  
 (BARROS, 2013, p. 41)

Aqui, a paisagem formada não carrega a marca da passagem de tempo, mas uma crítica social. Podemos pensar no poema “O Muro” como possuindo um caráter mais diacrônico, ao passo que “Enseada Botafogo” é mais sincrônico, baseando-se no presente momento da percepção. Os elementos da crítica social são: os “carros vermelhos que transportavam os donos da vida para seus escritórios”. Estas são pessoas que estão acima no estrato social, que andam de carros luxuosos e são reconhecidos como donos da vida, por serem as pessoas que dão ordens; em seguida estão os “emigrantes subjugados ao infinito”, indicando através do verbo subjugar a sua condição de dominação. Os “emigrantes” contrastam com os “donos da vida”; por fim, estão as “crianças reclinadas sobre as ondas azuis”, trazendo a imagem de inocência, inconsciência acerca das questões sociais. O corpo, que intermedia tudo isso, está posto entre todos esses elementos, apoiado nas curvas da enseada, e, como termina o poema, pela longa exposição a elas, acaba meio curvado também. Essa descrição metafórica coloca em evidência a direta relação entre o sujeito e o espaço, pelo convívio no local aquele assume características, a curvatura, deste. A paisagem é formada por ambos, o corpo curvo e a enseada com suas curvas. Esta influência do espaço sobre o corpo é dada na segunda estrofe.

Tantas vezes o corpo sobre as curvas tantas  
 Que ficou como certas casinhas tortas, que jamais podem ser  
 evocadas fora da paisagem.  
 (BARROS, 2013, p. 41)

E ainda, no trecho final “como certas casinhas tortas, jamais podem ser evocadas fora da paisagem”, o sujeito lírico exalta a paisagem, propriamente dita, à única condição possível de se evocar as “certas casinhas tortas”, evidenciando a paisagem como um fenômeno peculiar e capaz de expressões que não poderiam existir em outros contextos.



## Paisagem em conflito

“Na Enseada Botafogo” é um poema que dialoga com “Enseada Botafogo” por partilharem de um mesmo espaço para a construção da paisagem. Neste poema o sujeito lírico expressa um sentimento de solidão e traz novamente a imagem das casas tortas, já referidas na análise anterior. Ao invés de trabalhar com a crítica social, fazendo assim um enfoque no espaço, este poema enfatiza o sujeito observador e seu lugar dentro do espaço percebido.

O sujeito lírico, nesse poema, está em conflito consigo mesmo, em parte por sentir-se ainda menino, mesmo com trinta anos, assim como pelo desejo de “voltar para fazenda”, conforme indicado na segunda estrofe

Ser menino aos trinta anos, que desgraça  
 Nesta borda de mar de Botafogo!  
 Que vontade de chorar pelos mendigos!  
 Que vontade de voltar para a fazenda!  
 (BARROS, 2013, p. 62)

Podemos até inferir que a fazenda e o ser menino sejam uma coisa só, e o sujeito sente falta da sua infância lá. Este sujeito em conflito é que percebe o espaço e ordena seus elementos na formação de uma paisagem que possui “casas tortas”, um “mar na rua suja”, “vento”, “losangos amarelos”, “mendigos”, o mato interiorano e o “mar”.

Como estou só: Afago casas tortas,  
 Falo com o mar na rua suja...  
 Nu e liberto levo o vento  
 No ombro de losangos amarelos  
 (...)  
 Por que deixam um menino que é do mato.  
 (BARROS, 2013, p. 62)

Embora o mato não seja parte do espaço em que o sujeito está inserido no momento da observação, ele integra a imagem formada por ser parte inerente do sujeito que está posto naquele espaço. O menino do mato é o sujeito de trinta anos que percebe a paisagem.

No poema, temos elementos em tensão. A enseada, forma uma imagem ambígua em seu valor, sendo positivo quando se trata da sensação de liberdade proporcionada pelo vento e pelo amor ao mar,

mas, ao mesmo tempo, possui valor negativo, quando se fala na rua suja e na vontade de chorar pelos mendigos. Nisto percebemos a relação entre o sujeito que observa e o espaço, pois ambos estão marcados por esse conflito de ambiguidade, um dotado de valores positivos e negativos e o outro sendo adulto e menino. O sujeito, ao observar o espaço, organiza-o a partir da sua própria experiência e, por isso, valores do observador são atribuídos ao espaço observado, tanto os positivos quanto os negativos.

### **Uma Paisagem preguiçosa**

Em “Crônica do Largo do Chafariz” temos uma série de descrições, o que se destaca é que, ao fazer tais descrições, o sujeito lírico confere aos objetos inanimados atividade e aos animados passividade, unindo os elementos em um todo harmônico.

Que Largo!  
Dez casebres de banda  
Se escorando nos pássaros.  
(BARROS, 2013, p. 76)

A começar por dez casebres que se escoram em pássaros, passando a ação para os casebres, ao invés dos pássaros, o sujeito confere dinamicidade a um objeto naturalmente estático. Isso só é possível devido ao fato de que a paisagem se forma a partir de uma observação subjetiva, e não da necessidade de objetividade. Essa inversão, ao invés de criar algo insensato, confere à paisagem uma característica peculiar na sua significação. Na sequência, o sujeito descreve um chafariz sem água, com gramas dentro de si.

No centro  
Um chafariz resseco bota grama pela boca.  
Líquenes comem sapatos.  
(BARROS, 2013, p. 76)

Novamente, a imagem formada não se faz de maneira objetiva, mas o eu lírico refere-se à abertura do chafariz como uma “boca”, atribuindo certa humanidade ao objeto. A imagem vai se formando com o largo, com alguns casebres e um chafariz ao centro. Existe certo marasmo, percebido pelo verbo escorar na primeira estrofe,

que se estabelece claramente na terceira, através da expressão “Vidas mortas...”.

Vidas mortas...  
 Galinhas ciscam na porta do armazém.  
 Um menino às seis horas da tarde puxa um bode pela corda.  
 (BARROS, 2013, p. 76)

Passa-se a ideia de que a vida está inerte, é passiva, assim como os pássaros que sofrem passivamente o escorar das casas, e os sapatos que são comidos pelos líquenes. O uso de reticências logo após a expressão “Vidas mortas...” aponta para a reflexão e divagação. No verso seguinte, a descrição segue naturalmente, galinhas ciscam, um menino puxa um bode, e um negro dorme encostado no muro. Tudo indicando a quietude e tranquilidade, que são duas características fortes da paisagem formada nesse poema. Além disso, podemos identificar características culturais do sujeito, ao observarmos a presença dos animais no cotidiano, como já referido anteriormente.

Sossego...  
 O Largo do Chafariz boceja.  
 Farmacêutico rengo sobre uma rampa.  
 (BARROS, 2013, p. 76)

A última estrofe se inicia com “Sossego...”, o uso de reticências aqui vincula este verso ao da expressão “Vidas mortas...”, ratificando a ideia da pacificidade presente naquele espaço. É importante notar que, mesmo com o uso da palavra “mortas”, não é formada a imagem de morbidez, o todo que se forma na junção dos elementos tem muito mais sentido de estático, marasmo, tranquilidade. O sujeito lírico ainda afirma que “O Largo do Chafariz boceja”, como se aquele espaço estivesse muito sonolento, e os casebres, os pássaros, os líquenes e os demais elementos constitutivos da paisagem, bocejassem se espreguiçando naquele momento.

Por fim, quando nos referimos ao título do poema, “Crônica do Largo do Chafariz”, temos uma referência ao gênero crônica, tipicamente conhecido por ser um registro do cotidiano, que é o que o autor faz. Neste poema, todos os elementos se unem em um todo coerente, formando uma paisagem que representa o dia a dia daquelas pessoas, sem evidenciar nenhuma pretensão, a não ser, talvez, a fruição do espaço e seu registro.

## Paisagem melancólica

“Cavalo Morto” é um poema bastante peculiar por criar uma paisagem que detém elementos fúnebres, quebrando assim a ideia de que paisagem é sempre um jardim. Neste poema temos os elementos necessários para constituição da paisagem, o espaço, a perspectiva e a imagem.

Na planície um cavalo  
 Mina em seu couro...  
 Urubus desplanam  
 E planam serenos.  
 O cavalo está enorme e derrete-se  
 De sob seu dorso que se faz húmido  
 Uma florzinha azul reponda solidão  
 Borboletas amarelas pousam na solidão.  
 (BARROS, 2013, p. 77)

O espaço se constitui como uma planície com um cavalo em decomposição, alguns urubus, uma flor azul e borboletas amarelas são todos elementos que estão presentes nele. O arranjo desses elementos forma uma imagem funesta, com certo tom de melancolia passando por todo o poema. O cavalo se derrete, a flor azul repondo solidão, os urubus planando serenos.

Temos ainda o sujeito que observa e registra esse espaço, ele que organiza os elementos na sua descrição e atribui as características afetivas, uma vez que o espaço não possua valores inerentes. A melancolia expressada na morte do cavalo, a serenidade dos urubus “desplanando” e a solidão da flor em que pousam as borboletas, são oriundas do sujeito observador, que ordenou os elementos de maneira a expressar tais sentimentos. É desta relação do sujeito com o espaço percebido que a paisagem se forma, através dos efeitos que o espaço produz no sujeito observador e dos sentidos atribuídos ao espaço observado.

## Considerações finais

O que pudemos observar nas análises é que o sujeito e o espaço estabelecem uma relação e, a partir desta, ocorre a transposição dos limites que os separam, o sujeito influencia o espaço que observa,

assim como é influenciado por ele. Quando observarmos a formação da paisagem pelo viés da fenomenologia, percebemos que os limites entre o sujeito e o espaço estão longe de ser uma linha fina e claramente delineada. Embora vejamos o sujeito e o espaço distintamente, a separação dos dois não pode ser afirmada, sendo que é justamente na união deles, através do estabelecimento da perspectiva do sujeito, afirmando-se no espaço, que a paisagem se forma. Os poemas de Manoel de Barros caminham por esse viés, o sujeito lírico da sua poesia se faz muito consciente do espaço e de sua relação com ele, mostrando isso, muitas vezes, literalmente no texto ao se debruçar reflexivamente sobre o espaço que o circunda. Além disso, ele faz jogos e brinca com as definições do espaço através de antropomorfismo, como em “O Largo do Chafariz”, projeta sobre ele suas marcas e traços, suas concepções, deliberadamente até, como em “O Muro”, e rompe com os limites, transformando o corpo do sujeito, ao acomodá-lo no espaço onde está inserido, a exemplo de “Enseada Botafogo” em que o corpo se curva por tanto permanecer entre as curvas da enseada.

## Referências

- ALVES, I. M. (org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.
- ALVES, I. M. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2010.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1988.
- BARROS, M. de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BERQUE, A. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000

- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- CLAVAL, P. *A geografia cultural*. Tradução de Luís F. Pimenta e Margaret C. A. Pimenta. Florianópolis: EDUFSC, 1999.
- COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In ALVES, I. et al. *Literatura e paisagem*. Rio de Janeiro: EUFF, 2013.
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- CORRÊA, R. L. e ROSENTHAL, Z. (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- COSGROVE, D. e DANIELS, S. Introduction: iconography and landscape. In: *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- LEFEBVE, Ma.-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- LINHARES, A. R. F. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. Rio Grande: FURG, 2006.
- MARINHO, M. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Campo Grande: Letra Livre, 2009.
- MENEZES, E. *Quatro expoentes da literatura sul-mato-grossense: Lobivar Mattos, Manoel de Barros, Raquel Naveira e Visconde de Taunay*. Campo Grande: Athenas, 2002.
- MENIG, D. O olho que observa: dez versões da mesma cena. *Espaço e cultura*, v. 16, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2 ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PUCHEU, A. Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?. *Estud. av.* [online]. 2015, v. 29, n.85, pp.281-293. ISSN 1806-9592. Disponível

- em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142015008500018>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- VIEIRA, T. R. *Manoel de Barros: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.
- SANTOS, L. A. B. e OLIVEIRA, S. P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins, 2001.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SÓ dez por cento é mentira*. Direção de Pedro Cezar. Produção de Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. Roteiro: Pedro Cezar. Música: Marcos Kuzka. [s.i.]: Artezanato Eletrônico, 2008. (81 min.), DVD, son., color.
- STEIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TUAN, Y.-F. *Paisagens do medo*. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: EDUNESP, 2005.
- TUAN, Y.-F. *Topofilia*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: EDUEL, 2012.

## Dos modos de sentir-se estranha: uma leitura de *Mar azul*, de Paloma Vidal

Naiara Speretta Ghessi (UNESP)<sup>1</sup>

*Seria preciso ter coragem, isso sim, para ficar parada onde eu estava, ponto fixo no espaço, acalentando como a um animalzinho doente a ideia de que nada tinha mudado, de que nada era diferente, caminhando pelas mesmas ruas, alimentando os mesmos hábitos, me fingindo.*

(ADRIANA LISBOA)

*Pode um exílio ser herdado?*

(JULIÁN FUKS)

### Introdução

Os movimentos transnacionais sempre existiram e as narrativas relacionadas a esses deslocamentos são parte constitutiva da história desde seus primórdios. A aspiração pela mobilidade geográfica pode ser reconhecida por meio da trajetória de inúmeros personagens, como: “Gilgamesh, Alexandre o Grande, Aníbal, Marco Polo, os cruzados, os navegantes dos grandes descobrimentos nas lonjuras do mar-oceano, Colombo, Vespúcio, Fernão de Magalhães, Camões [...]” (IANNI, 2003, p. 14), dentre outros.

No entanto, contemporaneamente, estamos vivendo a intensificação da mobilidade, o estreitamento de fronteiras e a descentralização, que são alguns dos desdobramentos da globalização<sup>2</sup> e que estão intimamente relacionados à insurgência de personagens migrantes,

1. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP; Faculdade de Ciências e Letras - FCLar; Araraquara - São Paulo - Brasil - naiara\_speretta@hotmail.com
2. “O significado mais profundo transmitido pela ideia da globalização é o do caráter indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão dos assuntos mundiais; a ausência de um centro, de um painel de controle, de uma comissão diretora, de um gabinete administrativo” (BAUMAN, 1998, p. 56).



deslocados e estrangeiros<sup>3</sup> na narrativa brasileira das últimas décadas. Nesse panorama, avulta o conjunto ficcional de Paloma Vidal, que é professora, ensaísta, tradutora e escritora, nascida em Buenos Aires, na Argentina, em 1975. Aos dois anos de idade, mudou-se com os pais para o Rio de Janeiro, onde viveu a infância e a juventude.

Tanto em seu romance de estreia, *Algum lugar* (2009), quanto em *Mar azul* (2012), a escritora tematiza a migração, o expatriamento, a solidão, a condição de estar entre duas línguas e duas culturas, a busca por uma identidade, a falta de lugar e a relação entre experiência individual e história. Dessa forma, além de sua trajetória pessoal estar marcada pelo trânsito, ela trata a respeito dele em grande parte de suas obras.

A narradora de *Algum lugar* – que não é nomeada na narrativa – é uma carioca que se muda para Los Angeles, ao lado do namorado “M”, em decorrência de um doutorado sanduíche. Posteriormente, ela retorna ao Rio de Janeiro, tem um filho com “M”, eles rompem o relacionamento e ela decide acompanhar a mãe, juntamente com seu filho, em uma viagem para a Argentina, país de origem desta.

O romance tem a estrutura de um diário e divide-se entre a narração feita em primeira pessoa, uma narração em terceira pessoa, sonhos e questionamentos feitos pela narradora. Ainda sobre a estrutura, ele apresenta três partes: a primeira é intitulada “Los Angeles, a segunda é intitulada “Rio de Janeiro e a última recebe o nome de “Los Angeles”, novamente.

Nesse primeiro momento, ela narra sobre o período em que morou na cidade norte-americana, tece observações sobre os lugares perpassados, as aulas assistidas, as aulas ministradas, o tema de sua pesquisa, os poucos laços estabelecidos e seus percursos pela cidade de Los Angeles:

O Rio é uma sombra que de vez em quando vejo passar, como uma nave sobrevoando a cidade. Os pontos de comparação são poucos, só a praia na verdade, que ainda assim é diferente demais, mas me sinto tentada a sobrepor uma geografia sobre a outra como para medir meu grau de deslocamento ou forçar uma adaptação necessária. Estou aqui porque quero, repito. (VIDAL, 2009, p. 29)

3. A *estrangeiridade*, nesse caso, inclui a experiência de se sentir deslocado, inadequado, inadaptado, solitário, estranho, não identificado – enfim, estrangeiro seja em terra alheia, seja em sua própria terra.

A segunda parte compreende o relato de seu retorno ao Rio de Janeiro, onde ela se sente acolhida em um primeiro momento, “como se o tempo não tivesse passado” (VIDAL, 2009, p. 126). No entanto, essa sensação será substituída pela falta de lugar novamente. A narradora busca na cidade um motivo para a sua inadequação, afinal, antes de viajar, ela se sentia em casa naquele espaço, mas não é possível voltar à antiga vida, pois ela também não é mais a mesma.

Por fim, ela conta a respeito de sua viagem à Argentina com a mãe e “C”, seu filho, e o momento em que encontrou um cinema chamado “Los Angeles” e assistiu *El patito feo* com “C”, um filme que trata, fundamentalmente, de um ser deslocado. Em todos os espaços citados, a sua solidão e sensação de não pertencimento são palpáveis e esses sentimentos serão intensificados no segundo romance publicado pela autora.

*Mar azul* tem início com um longo diálogo, de 34 páginas, entre a narradora – que, semelhantemente ao primeiro romance, não é nomeada na narrativa - e Vicky, sua melhor amiga, quando ambas eram jovens. Nesse diálogo, presenciamos a relação de proximidade entre as duas, além das perdas e dos traumas vivenciados por elas, como o relacionamento abusivo que resultou em um estupro sofrido pela narradora, na adolescência.

Alguns espaços e personagens não são nomeados na narrativa, no entanto, é possível afirmar que a narradora nasceu na Argentina e fora criada pelo pai, mas, após alguns anos, este, que já era ausente, decidiu se mudar definitivamente para o Brasil. Desse modo, ela passa a maior parte de sua juventude na companhia de Vicky e da mãe desta:

Não dormíamos no mesmo quarto. A mãe de Vicky havia designado para mim o “quartinho de cima”. Quando volto ao dia em que juntas fizemos a faxina daquele minúsculo espaço e instalamos nele uma cama e uma pequena mesa com uma cadeira, sobre a qual colocamos três prateleiras, constato com estupor que é a lembrança mais feliz que tenho daqueles anos. (VIDAL, 2012, p. 66)

Após mudarem-se da casa em que viviam com a mãe de Vicky, a narradora e a melhor amiga alugam um apartamento juntas, o que reitera o forte laço de amizade entre as duas. Esse companheirismo será interrompido em virtude do desaparecimento de Vicky, o que, mesmo após tantos anos, causa muito sofrimento à narradora. Essa

ausência dolorosa poderia explicar o fato de o romance iniciar-se com o diálogo entre as duas, talvez para reforçar a presença constante da amiga na vida da narradora antes do ocorrido.

Em determinado momento do diálogo entre elas, a protagonista conta que sonhou com o sumiço de Vicky, o que funciona como uma espécie de anúncio do que está por vir: “De repente quando eu olhava para trás de novo, você tinha desaparecido ou pelo menos eu não te achava mais. E eu pensava: foi o vento que levou. E era um sentimento de muito medo. Acho que o maior medo que eu já senti” (VIDAL, 2012, p. 37).

### **A estrangeiridade e os (des)caminhos da memória**

O romance tem como pano de fundo os golpes militares e governos ditatoriais estabelecidos na Argentina, de 1955 até 1976. Ou seja, desde a chamada “Revolução Libertadora” - que ocasionou a queda do presidente Juan Domingo Perón, o fechamento do Congresso Nacional e a deposição dos membros da Corte Suprema, até o Regime Militar, que foi instaurado no país sob o pretexto de ameaça comunista, uma vez que estávamos no período da Guerra Fria. A Ditadura Militar teve início em 1966 com a deposição do presidente Arturo Illia e foi um governo extremamente autoritário e opressor.

A partida do pai da narradora ocorreu em 1956, isto é, após a “Revolução Libertadora”, o que pode ter motivado a sua viagem, no entanto, as razões que o impeliram a deixar a Argentina não são totalmente explicitadas no romance. Ele era formado em engenharia e mudou-se para o Brasil com a intenção de contribuir na construção de Brasília:

Para mim meu pai era uma pergunta. Que eu tenha me acostumado com essa forma de suspensão talvez seja o dado mais singular da minha infância. Mas houve um momento em que soube e aceitei que a resposta não viria; que meu pai não viria, não retornaria para me encontrar; que ele havia abandonado sua cidade para sempre, supondo que isso, a existência naquelas ruas, naquele bairro, entre casas baixas e desiguais, com meninas que à tarde se sentavam para esperar o tempo passar, entre um carro esporádico e outro, um velho indo ao armazém, uma bicicleta oscilante nas calçadas rotas, supondo que isso fosse para ele uma realidade em que ele se reconhecia. Supondo isso sem saber. (VIDAL, 2012, p. 61-62)

No caso da protagonista de *Mar azul*, ela explica que, desde a adolescência, preparava-se para abandonar o país caso fosse necessário, tendo em vista o contexto político daquele período:

O horror ia tomando conta das coisas, das pessoas, das praças, dos carros, até dos animais da rua, que me pareciam mais avessos ao contato com os humanos, e eu ia pensando na partida. Ia me preparando. Chegaria um dia em que teríamos que partir. Pensava no plural, como há tantos anos fazia. Inscrevi a Vicky e a mim num curso de línguas. Havia algumas opções: as mais óbvias, francês, inglês e italiano, mas também, português, por que não? Vicky queria Russo. Disse a ela que era sério. Que tínhamos que contar com a possibilidade de precisar de um idioma estrangeiro. Ela nunca apareceu. (VIDAL, 2012, p. 92)

Como coloca Caio Fernando Abreu, na abertura de sua coletânea de contos *Pedras de Calcutá* (1977), ao referir-se contexto sócio-político que dominou o Brasil nos 21 anos de ditadura militar, não se trata “do horror irreal de vampiros e monstros – mas o horror real exacerbado, do dia-dia subjetivo e objetivo das pessoas [...]”. Contudo, além da atmosfera opressiva, o desaparecimento de Vicky, vítima do regime ditatorial, foi a razão principal que impulsionou a narradora a tomar um ônibus em direção ao norte, em 1976.

Assim, três meses após a ausência da amiga, a protagonista de *Mar azul* desembarca no Brasil: “da janela do ônibus então eu vi o mar e no país que eu começava a conhecer o azul não era uma ficção. Ele se espalhava mutante, cortado por ilhas e rochedos e descansava numa areia que cegava a vista” (VIDAL, 2012, p. 91).

Ela estabelece-se no Rio de Janeiro, onde vive uma rotina pacata dividida entre as tarefas domésticas, as aulas de natação e suas caminhadas: “na carta que escrevi a mãe da Vicky havia uma descrição da cidade sentida pelos pés. Ela entendeu o que significava para mim poder caminhar como antes fazia, mas num lugar novo” (VIDAL, 2012, p. 45).

Após o falecimento de seu pai, ela recebe um telefonema informando-a sobre o ocorrido, o que a impulsiona a realizar uma viagem à Brasília. Lá, ela encontra alguns cadernos no apartamento que era ocupado por ele e retorna com eles ao Rio de Janeiro, onde dedica-se a ler esses escritos íntimos - com a intenção de conhecê-lo melhor - e a escrever no verso desses diários sobre o seu cotidiano no Brasil e as suas reminiscências:

São duas da manhã e não consigo dormir. Fico me perguntando o que vai acontecer quando estes cadernos acabarem. Percebo que minha letra aumentou nos últimos dias. Ela fica maior quando escrevo sobre sonhos e diminui com as lembranças mais antigas, como um peculiar efeito de perspectiva. Agora o tamanho é intermediário, porque estou no presente. É onde quero me manter ainda que cansada. Nele há bastante silêncio. (VIDAL, 2012, p. 116-117).

A protagonista tem cerca de setenta anos no presente da narração e vive solitária em seu apartamento, tendo o seu bem-estar ocasionalmente monitorado pelo porteiro de seu prédio, um dos poucos indivíduos com quem mantém algum contato, além do dono da banca de jornal do seu bairro. Ela tenta fazer dos passeios à cidade a sua válvula de escape das lembranças: “Hoje vou sair cedo, não importa o que insinuem os pensamentos que me assombram. Vou sair cedo, virar a esquina devagar, até a banca de jornal. Vou comprar algo” (VIDAL, 2012, p. 67).

A memória tem um papel primordial em *Mar azul*, pois, além de a narradora ser, constantemente, assaltada por suas lembranças, o mote de sua narrativa são os diários de seu pai, que os escrevia por conta do *Alzheimer*: “Ao acordar, com o caderno aberto sobre mim, não reconheço por alguns segundos minha própria letra. Isso aqui foi ele ou eu quem escreveu? Também estou velha. Minha mente também falha” (VIDAL, 2012, p. 135). Nesse sentido, é possível afirmar que o movimento que eles realizam é parecido, pois ele escreveu para fazer perdurar a memória e, apesar de lutar contra as lembranças, ela também escreve por esse motivo.

Ela conta que, em um primeiro momento, imaginou que os cadernos do pai fossem diários de viagem que relatassem a respeito do dia em que ele chegou na nova capital do Brasil, das cores e ruídos do novo espaço, das cartas que ela lhe enviava ou, quem sabe, esclarecesse os motivos que o fizeram partir. Contudo, o que ela encontra é “uma espécie de diário de suas dificuldades” (VIDAL, 2012, p. 129), ou seja, anotações que o ajudavam a monitorar as funções do corpo em virtude de sua doença.

A preocupação com a conservação da memória vem ganhando cada vez mais destaque no panorama contemporâneo. É possível observar o investimento em centros memorialísticos, a restauração de construções antigas, a conservação de documentos históricos, a valorização de objetos do passado e no âmbito das ciências humanas

e literárias não tem sido diferente: “Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSEN, 2000, p. 9).

Essa intensificação da atenção concedida à memória teria se iniciado com o fim da narrativa — de acordo com Walter Benjamin (1994), em decorrência dos eventos catastróficos que marcaram nossa história, como as duas guerras mundiais e, mais contemporaneamente, a industrialização e massificação da sociedade e a insurgência de inúmeros conflitos motivados por questões étnicas, raciais e de gênero.

Ao refletir sobre a natureza de sua narração, ela afirma “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo, porque ele escreveu do outro lado” (VIDAL, 2012, p. 74). E, na medida em que ela avança na leitura dos escritos de seu pai, as suas memórias vão tomando conta da narrativa, o que também pode ser relacionado à sua condição de estrangeira, como observa Julia Kristeva (1994, p. 15):

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais.

No capítulo “O mundo inteiro como lugar estranho”, de seu livro homônimo, Néstor García Canclini pondera sobre a dificuldade de conservar-se estrangeiro em um contexto globalizado e digital como o contemporâneo e distingue três noções de estraneidade que promovem uma reflexão sobre as implicações e problemáticas acerca deste conceito e que interessam a este trabalho:

- a) a estraneidade como perda de um território próprio b) a experiência de ser estrangeiro-nativo, ou seja, sentir-se estranho na própria sociedade; c) a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir como inteiramente própria. (CANCLINI, 2016, p. 59)

Canclini (2016, p. 59) afirma que tornar-se estrangeiro representa “a sensação de milhões de exilados que migram para livrar-se de

governos autoritários ou cidadãos descontentes com sua sociedade: procuram um outro lar e o alívio de não ter nenhum”. Em relação ao primeiro modo de sentir-se estranho, ele explica que este é o mais abordado e a sociedade estuda com afinco a porcentagem de migrantes econômicos que deixam a sua terra para viver em outro país.

No entanto, o que as estatísticas não registram – ou registram pouco – são as situações que esses indivíduos enfrentam antes e depois desses movimentos, as perseguições, os diferentes tipos de violências a que são submetidos, pois, embora exista um intercâmbio cultural entre o estrangeiro e o nativo, em muitos casos, ele figura como um jogo de distorções e simulações.

Articulada à estraneidade causada por residir em um território estrangeiro, está a experiência de sentir-se estranho em sua própria sociedade. Para exemplificar, o ensaísta destaca a situação dos povos indígenas e afro-americanos que foram proibidos de utilizar a sua língua, além de terem suas terras e direitos furtados, seus costumes subordinados e hierarquizados aos costumes de outros povos e ainda terem de presenciar a transformação de sua cultura em mercadoria.

Ademais, há, também, as estraneidades ocasionadas por deslocamentos contemporâneos, como ele as denomina, que estariam mais relacionadas a um sentido de “desarticulação”, do que de mudança geográfica. Nesse âmbito, estaria a estrangeiridade causada por não ser alguém provindo do contexto digital que domina o mundo de hoje ou por afastar-se de seu país por algum tempo e não o reconhecer e nem ser reconhecido por seus conterrâneos ao retornar, ou seja, “a estraneidade como consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos” (CANCLINI, 2016, p. 62).

No caso da narradora de *Mar azul*, ela não só perdeu o seu território como também é minoria em uma sociedade e língua que não são as suas<sup>4</sup>, já que passou a ser inserida em uma nova cultura ao mudar-se para o Brasil. Ela conta sobre a necessidade de partir devido à situação que tomava conta da Argentina e, ademais, o seu pai já havia viajado ao Brasil quando ela ainda era adolescente, o que reforçou sua opção por esse espaço.

4. Faz-se interessante observar que, essa dificuldade suscitada pela relação entre língua materna e segunda língua também é abordada no romance *Algum lugar*, de Paloma Vidal.

Edward Said (2003, p. 54) explica que os expatriados são aqueles que moram voluntariamente em outro país, enquanto o exilado sente-se banido, “[...] ele leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro”. O autor afirma, também, que o exílio é uma fratura incurável entre um indivíduo e seu verdadeiro lar e a tristeza dessa perda não pode ser superada.

Desse modo, um exilado é sempre um deslocado e essa sensação de estrangeiridade sentida pela narradora de *Mar azul* não é só decorrente de seu deslocamento para outro país, ela tem início com a sua orfandade, pois de acordo com Júlia Kristeva (1994), o estrangeiro é aquele que perdeu a mãe. Além da ausência desta – que ela nem chegou a conhecer, há o abandono do pai e sua posterior morte e, até mesmo, o desaparecimento de Vicky, que era alguém muito próxima a ela, já que o pai estava sempre de partida antes de partir definitivamente.

Bauman (1998,), ao dissertar a respeito do sujeito inserido no contexto contemporâneo, observa que “o “pertencimento” e a “identidade” perderam a sua centralidade, e, em consonância com essa proposição, Stuart Hall (2006) afirma que a identidade do sujeito pós-moderno está mais próxima de um processo em andamento do que de uma essência carregada desde o nascimento, como se acreditava antes das postulações de Freud:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39)

Ou seja, a identidade é, na verdade, uma construção a partir da soma de experiências que o indivíduo viveu e que resultam de suas escolhas no decorrer de sua vida, e não de uma essência inerente ao ser humano desde a sua concepção. Ela deve ser, dessa forma, considerada em seu aspecto mutável, já que os processos de identificação se constroem por meio do passado e da memória e, sobretudo, por meio dos planos para o futuro, isto é, somos o resultado de todas as nossas experiências antigas, atuais e daquilo que projetamos ser - ou não - no porvir.



Tendo em vista a fragmentação e complexidade do indivíduo contemporâneo e o modo como ele se relaciona com o espaço em que está inserido – também complexo e cindido, não é de se estranhar que os personagens provenientes dos romances atuais também sejam: “narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo [...]” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 110).

A narradora de *Mar azul* é alguém deslocada e que acumula lutos ao longo de sua existência, como já mencionado, e a perda de seu território é mais um deles. O único espaço onde ela se sente à vontade é na água, seja no chuveiro, na praia ou na piscina:

A ordem me faz recomeçar o dia, sem mate, sem caderno, a piscina a minha espera. Quando chego, ela está cheia como nunca. É como se todos tivessem a mesma urgência. Todos os velhos do bairro, perdidos na sua solidão, se encontram ali para que a água opere algum milagre. [...] Sob o azul nos parecemos. Somos mais leves e mais ligeiros; e quando emergimos os óculos e as tocas escondem nossas identidades externas. (VIDAL, 2012, p. 115)

Ao longo de sua narrativa, constata-se o modo como a água lhe oferece consolo, inclusive, em uma de suas conversas com Vicky, na adolescência, ela pede para a amiga lembrar-lhe de seu desejo de visitar a praia de novo, pois foi para ver o mar que o seu pai a levou pela última vez, antes de ir embora, e a única menção feita a ela, em todos os cadernos dele, eterniza o dia em que ela esteve frente a frente com o mar pela primeira vez: “ella vio el mar” (VIDAL, 2012, p.168). Assim, é possível que essa paisagem lhe seja tão familiar e acolhedora devido às lembranças, sobretudo, ao lado de seu pai: “Desde que recomecei a nadar a lembrança é mais palpável. Não se tornou exatamente uma matéria dócil, mas há um ganho de precisão e um prazer em lembrar, algo como a consistência da água que se desfaz a cada instante” (VIDAL, 2012, p. 82).

## Considerações finais

*Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas.*

(MILTON HATOUM)

Candau (2018, p. 16) afirma que “é a memória [...] que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade”. No entanto, ele explica, também, que ao contrário disso, a memória pode ameaçar e perturbar o sentimento de identidade quando se trata de lembranças de traumas e abusos. Nesse sentido, “o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos [...]” (CANDAU, 2018, p. 18). Essa reflexão interessa muito a esse trabalho, pois, ao mesmo tempo em que a narradora está, constantemente, lutando contra as lembranças traumáticas dos abusos, sofrimentos e perdas de seus entes queridos, ela se lembra de sua história e, sobretudo, da luta de Vicky como uma forma de resistir, de não deixar que a sua identidade desapareça:

- Mas você me lembra?
- E se eu também esquecer?
- Você podia ser minha memória.
- Só você mesmo.
- Eu te conto e você não esquece.

(VIDAL, 2012, p. 12)

Dessa forma, se, em um primeiro momento, o que se sobressai são as descrições da vida cotidiana da narradora e os desafios impostos pela idade e pelo espaço; ao longo da narração, é possível observar o quanto a sua condição de estrangeira e o convívio com os escritos de seu pai contribuíram para que ela conseguisse, aos poucos, enfrentar o seu passado, lidar com os seus lutos e perdas e escrever sobre eles.

Como observa Napolitano (2015, p. 10), em seu ensaio “Recordar é vencer”, as relações estabelecidas entre as sociedades e o seu passado são dinâmicas e comumente contraditórias. Elas variam de acordo com os grupos sociais, culturais e políticos envolvidos no processo, ao mesmo tempo em que conformam novas tradições e identidades

destes setores da vida coletiva. São pautadas por traumas, tabus e ressentimentos e, nesse sentido, Viart (2011) tem razão ao dizer que estamos preocupados a narrar sobre as catástrofes de nosso tempo.

Ao final do romance, ela transcreve um diálogo com Vicky que evidencia esse exercício de rememoração realizado como uma espécie de denúncia dos desmandos da Ditadura Argentina e do sequestro da amiga: “– E se eu contasse pra todo mundo? – A gente podia fazer uma peça. – E encenar na escola. – Pro padre, as irmãs e as meninas. – Você faria o meu papel? – E você escreveria?” (VIDAL, 2012, p. 173). Ou seja, ela toma para si a incumbência de fazer perdurar a história de sua amiga.

Assim, a utilização da escrita como forma de resistência pode ser observada por meio da conversão de suas memórias e dos diálogos com Vicky em registro escrito e, embora esse processo tenha sido doloroso, o seu deslocamento geográfico contribuiu para um mergulho dentro de si e de seu passado.

## Referências

- ABREU, C. F. *Pedras de Calcutá: contos*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.
- BAUMAN, Z. *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EdUSP, 2016.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2018.
- DALCASTAGNÈ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 33-53.
- DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo/Rio de Janeiro: Horizonte/Editora da Uerj, 2012.
- FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

- HATOUM, M. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Coleção Mitos).
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IANNI, O. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Gomes, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISBOA, A. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- NAPOLITANO, M. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIART, D. Le scrupule du roman. In: *Vacarme*. No.54, Inverno 2011, pp-26-28.
- VIDAL, P. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- VIDAL, P. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

## **Espaço, memória e ancestralidade no romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo**

Mônica Maria dos Santos (UFMT)<sup>1</sup>

Bruno Rege Lopes (UFMT)<sup>2</sup>

### **Introdução**

De acordo com Brandão (2005) e Borges Filho (2007), a categoria espaço apresenta grande valor teórico para muitas áreas do conhecimento humano, essa observação faz dele um elemento de análise importante e, ao mesmo tempo complexo, por apresentar diversas denominações e múltiplos contextos. Por sua proximidade filosófica e literária como o tempo esse importante elemento das narrativas, em especial, dos romances, nem sempre o espaço ganha destaque merecido nas análises literárias, pelo entendimento de alguns estudiosos que o veem muito próximo da representação mimética, Brandão (2005). Essa relação o condiciona ainda aos valores empíricos de cada época, de cada cultura.

Forte elemento da memória, o espaço concentra as energias vitais dos acontecimentos históricos e quotidianos entrelaçando-se com a identidade dos que o habitam. Repleto de marcas culturais, indica quem somos em relação a lugares de poder e de subalternidade, de encontros e de desencontros, de passado e de presente, podendo estar no entre-lugar do ontem e do hoje, entre o corpo físico e o espiritual. Na vida real ou na ficção, a distribuição/ocupação dos espaços pode revelar inúmeras questões simbólicas e sociais.

O estudo do espaço ficcional tem crescido consideravelmente nos últimos 30 anos. Borges Filho (2007), além de apontar para os inúmeros movimentos que modificaram, no final do século XIX e em todo século XX, os cenários rurais e urbanos. Acontecimentos históricos como: a abolição da escravidão no Brasil, o avanço da industrialização, os projetos de urbanização dos grandes centros e suas consequências se configuraram na realidade e também na ficcional.

1. Graduada em Letras (UNIR). Mestre em Letras (UNIR). Doutoranda em Estudos Literários (UFMT). Docente do curso de Letras (UFMT).
2. Graduado em Letras (UFMT). Mestrando em Educação (UEG).

A análise literária do espaço narrativo do romance brasileiro constitui um rico universo de pesquisa, já que, o estudo da organização do espaço, nessas narrativas, dá conta de uma série de transformações da nossa organização social.

Na análise que se segue adotaremos alguns elementos da Topoanálise propostos por Borges Filho (2007) em *Espaço e literatura: uma introdução à topoanálise* para a construção de um inventário do espaço no romance *Ponciá Vicêncio* (2017) da escritora Conceição Evaristo. Além do conceito de topoanálise utilizaremos os conceitos de cronotopia e exotopia proposto por Bakhtin e, de heterotopia, proposto por Foucault.

### **Elementos da topoanálise em Ponciá Vicêncio**

O romance *Ponciá Vicêncio* narra a história de Ponciá Vicêncio uma moça descendente de afro-brasileiros que nasce em uma vila formada por escravos libertos na fazenda Vicêncio, propriedade de um antigo dono de escravos de uma região inominada do Brasil.

Nessa narrativa é possível marcar duas grandes contraposições de macroespaços. É uma história que retrata o espaço rural X urbano e os espaços do mundo real (espaço exterior) X do mundo espiritual (espaço interior) representado no enredo pelas várias mortes, a presença dos mortos no mundo dos vivos e de uma herança espiritual, mencionada durante toda a diegese, que marca o desfecho da trama.

A obra enfatiza a migração da protagonista para o espaço urbano na busca por melhores condições de vida e, de seus familiares, anos depois, à procura dela. Nessa diáspora, por inúmeras vezes, Ponciá conecta-se com o mundo dos mortos por meio da constante rememoração dos acontecimentos pessoais e familiares. Desta feita, a descrição do espaço vai, aos poucos apresentando as funções deste elemento na narrativa como nos sugere Borges Filho (2007). Pelo espaço descrito abaixo nos é possível caracterizar sócio, econômica e psicologicamente os personagens, assim como perceber como as suas ações são influenciadas por ele.

A primeira impressão sentida por Ponciá Vicêncio, no interior da igreja, foi de que os santos eram de verdade [...] eles deviam ser mais poderosos do que os da capelinha do lugarejo em que ela

havia nascido [...] Ponciá olhou as pessoas ao seu redor. Combinavam com os santos, limpas e com terços brilhantes nas mãos. Lembrou-se do seu. As contas eram de lágrimas-de-maria [...]. (EVARISTO, 2017, p. 31-32)

Mesmo que a cidade para a qual Ponciá se muda não seja nominada no texto, é possível marcar o espaço geograficamente pelo movimento dos personagens que viajam da vila para a cidade que estão separadas por muitos quilômetros de distância.

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado em que nasceu, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos sempre de mãos vazias [...] ela acreditava que podia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E, avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem de outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado [...]. (EVARISTO, 2017, p. 30)

São também os espaços descritos abaixo que vão representar os sentimentos vividos pelos personagens. A mudança do macroespaço rural para o urbano é marcada por novos sonhos, por novos medos e por um distanciamento e uma solidão que vão, paulatinamente, tomando conta de Ponciá e de sua família.

Ponciá Vicêncio ganhou um aflitivo remorso no peito. Sim, fora ela a causadora de tudo. Saíra primeiro de casa, agora estava o irmão perdido na cidade e a mãe sem rumo pelo povoado. Precisava dos dois, o dinheiro que possuía já dava para comprar uma casinha nos arredores da cidade. Mas para que uma casa agora? Viver sozinha? [...]. (EVARISTO, 2017, p. 31)

O espaço rural, Vila Vicêncio, é marcado pelas distâncias entre os personagens e pelo poder exercido pelo dono da fazenda na vida das pessoas. É muito forte a presença da memória dos atos exercidos por esse poder: a morte da avó, a tentativa de suicídio e a loucura do avô, a humilhação do pai pelo sinhozinho, a ausência constante do pai e do irmão, a carência material vivida pelos moradores.

Pela constância nas relações pessoais e nas relações de trabalho - durante séculos a população da vila trabalha para os Vicêncios, os homens nas lavouras do patrão e as mulheres na lavoura familiar - mesmo após a abolição, o espaço de sonho e de ambição é muito restrito para os que permanecem na vila.

Esse espaço também, é repleto de marcas culturais: o ofício de lavar a terra alheia realizado pelos homens, a manufatura artística do barro exercida pelas mulheres, ofício passado de mãe para filha, a presença da benzedeira, os rituais, a simbologia marcante da cultura africana - a lenda do arco-íris, a presença dos mortos no ambiente dos vivos, a herança de Ponciá.

O espaço urbano, não nominado no romance, caracteriza um espaço utópico que contrasta a divisão de classe, a Cosmópolis. A primeira noite de Ponciá na escadaria da igreja, a impressão e a descrição que ela faz dos santos e da riqueza do templo, descrevem um espaço marcado por um abismo social mais profundo, neste espaço, quem chega é acolhido pela margem, tem espaço subalterno reforçado pelo pouco conhecimento da cultura letrada.

O macroespaço urbano vai ser todo marcado por espaços de centro de margem - a ocupação profissional de Ponciá como empregada doméstica, a prostituição de Biliza por quem o irmão de Ponciá, Luandi se apaixona, a primeira ocupação de Luandi como zelador da delegacia, a profissão de servente de pedreiro do esposo de Ponciá alimenta o destino cumprido sempre na servidão aos outros - e, de poder, personificado, na voz de autoridade e comando do soldado Nestor, do cafetão que mata Biliza, da ex-patroa de Biliza.

Apesar da obstinação e da necessidade de migração em busca de novas possibilidades de vida, Ponciá, por mais que trabalhe não alcança o objetivo de crescer financeiramente na cidade e ir buscar a mãe e o irmão para morar com ela.

Nesse universo do macroespaço, podemos destacar um número considerável de microespaços rurais e urbanos responsáveis pela significação da trama. Podemos destacar como microespaços rurais: o rio, a casa, a lavoura, a estrada.

O rio ligado ao arco-íris, o *Angorô*, o lugar de conflitos identitários - do nome pronunciado inúmeras vezes e da autodescoberta de Ponciá, “Quando Ponciá viu o arco-íris no céu sentiu um calafrio. Recordou o medo que tinha durante toda a infância [...] Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino [...]” (EVARISTO, 2017, p. 13). O rio é um dos entre-lugares que ligam Ponciá ao espaço metafísico, um dos espaços de conexão da protagonista com a memória dos mortos, com as tradições ancestrais,



[...] O aviso de que a menina estava apenas emprestada no seu ventre foi dado ali pelos sete meses. Uma manhã Maria Vicêncio acordou ouvindo choro de criança [...] A criança chorava no interior do seu ventre [...] O que fazer? [...] Caminhou intuitivamente para o rio e à medida que se adentrava nas águas, a dor experimentada pela filha se fazia ouvir de uma maneira mais calma [...]. (EVARISTO, 2017, p. 108)

A casa da família de Ponciá representa a distância construída entre homens e mulheres na organização da vida na Vila Vicêncio. A casa é um espaço ocupado predominantemente pelas mulheres da família já que os homens passam grande parte do tempo, longe de casa trabalhando nas “terras dos brancos”, é apresentada como um espaço simples, dividida entre uma cozinha que, também servia de quarto para os filhos e o quarto dos pais. Por estar sempre neste ambiente com a mãe, Ponciá tem acesso a todo espaço da casa, diferente de Luandi que, mesmo quando retorna da cidade e encontra a casa vazia, nunca adentra o quarto ocupado pelos pais.

A casa além das marcas simbólicas das relações familiares guarda, também, as marcas culturais, dentre elas podemos destacar os objetos de barro usados como utensílios na cozinha, o costume de esconder uma brasa entre as cinzas para se ascender o fogo no outro dia e o baú com os poucos pertences da família, lugar onde Ponciá guarda a estátua de vô Vicêncio, seu primeiro trabalho com o barro.

A lavoura dos brancos guarda, na sua organização e manutenção, as marcas da exploração, os resquícios da escravidão, já que para manterem o direito de ter a pequena propriedade entregue a eles depois da escravidão, os habitantes da vila tinham que trabalhar por um longo período nas plantações da fazenda, relegando às mulheres e às crianças o cultivo da lavoura familiar que ainda tinha que dividir com os Vicêncios, revelando a permanência de relação de subalternidade entre os proprietários e os empregados.

A estrada que liga a estação à vila tem significação variada no desenvolvimento da diegese, a princípio ela significa o espaço que separa a família, já que o pai e o irmão da protagonista sempre partiam por ela para trabalhar na lavoura dos brancos, no desenrolar da história se configura no espaço entre a casa e o sonho do lugar novo. É pela estrada que Ponciá chega até a estação para migrar para a cidade, como também é por ela que ela retorna a vila e ao passado, uma vez que o trajeto da estrada vai acordando muitas memórias de sua

vida por lá. Pela estrada movimenta-se toda a sua família durante a diáspora e o processo de reencontro experimentado por eles.

Outro microespaço fundamental para o desenvolvimento da trama é a casa da benzedeira, a ponte simbólica e ancestral que liga a família. Uma alegoria marcante do espaço da resistência da cultura e da memória da população local.

Seguindo a análise apontamos como microespaços urbanos: a estação de trem, a igreja, a escadaria da igreja, entre outros.

A estação de trem, apresentada como espaço paradoxal, possibilita os dois grandes movimentos da família de Ponciá, por ela eles se separam, por ela eles se reencontram. Outro espaço bastante paradoxal também é a igreja próxima à estação, o primeiro lugar frequentado por Ponciá quando ela chega a cidade. Esse espaço paradoxal, junta em si a função de acolher e a de desamparar, já que acolhe doações, orações, mas ignora a multidão que dorme todas as noites na sua escadaria.

A escadaria da igreja, lugar da primeira noite de Ponciá na cidade é marcadamente uma representação da margem, já que abriga um número grande de pessoas que, sem moradia, perambulam pela rua e buscam nela, um abrigo noturno. Nela se manifesta o frio, o medo, a fome, o desamparo da margem.

Outros microespaços com forte representação de margem na cidade são: a casa da patroa de Ponciá, espaço de muito trabalho e pouca renda, o barraco de Ponciá no morro - moradia simples localizada numa favela, preenchida de vazios configurados pela precariedade de móveis e utensílios e pelo profundo silêncio dos moradores e, o prostíbulo onde Luandi conhece Biliza, uma moça que, como Ponciá, também havia migrado do campo para cidade na esperança de uma vida melhor e que, depois de ser roubada pelo filho da patroa resolve se prostituir, na esperança de conseguir meios de dignos de viver na cidade.

Um lugar com forte representação do centro, na história de Ponciá é a delegacia, espaço de poder, de voz de mando, de ordenação social, do reencontro de Luandi e sua mãe.

Se optássemos pela realização apenas da topoanálise, poderíamos elencar outros elementos instigantes para a realização de uma leitura do romance, mas como, além de descrever os espaços materiais do romance, nos interessa, também, investigar os espaços internos, simbólicos, os lugares ocupados da alma de Ponciá, nos apoiaremos no

conceito bakhtiniano de cronotopo e exotopia, para elucidar a construção do espaço carregado pelo tempo da memória, pela complexidade ancestral que o dialogismo dos sujeitos que o habitam carrega.

### **Ancestralidade, memória e as associações espaciais: a exotopia, o cronotopo e a heterotopia**

Dos aspectos da análise espacial que podem ser inventariados no romance, as associações espaciais são as que despertam, de forma especial, nossa atenção. Na análise é impossível desconsiderar a construção da cronotopia, conceito trazido por Bakhtin e discutidos por Moisés (2004, p. 111): “[...] correspondente a junção tempo-espaço[...]”. Para Amorim (2008, p. 102, grifo nosso) “[...] O cronotopo em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a *fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto*”. E das heterotopias, definidas por Foucault (2013, p. 412) “[...] espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam localizáveis [...]” que juntas demarcam, no texto, a íntima ligação da memória e da ancestralidade.

A narrativa inteira configura um constante ir e vir marcado pela mudança da vila para a cidade, do passado para o presente e do exterior (mundo real) para o interior (espaço das memórias de Ponciá). No texto, além da travessia das fronteiras físicas descritas nas mudanças de espaços, percebemos a travessia e a diluição das fronteiras temporais materializadas na descrição dos grandes períodos de apagamento da protagonista que se perde entre o presente e a rememoração do passado, que por vezes é acompanhada da presença dos vivos, mas também vive rodeada pelos que já morreram.

Ponciá vai para a cidade, atravessa a fronteira do rural x urbano, desvenda um novo mundo e aos poucos vai se enclausurando no espaço íntimo, a casa que pode significar a sua volta a si mesma, a introspecção. A memória aparece metaforizada pela janela, portal que liga os tempos presente/passado, liga o mundo dos vivos ao mundo dos mortos.

No texto, além da janela há a descrição de outros elementos de ligação entre os mundos e os tempos, entre o exterior e o interior de Ponciá: o espelho - local da constante procura de si da protagonista, manifestado no texto pelo objeto em si, mas também pelo rio que

reflete a imagem de Ponciá nas suas primeiras buscas identitárias na infância - o arco-íris, cuja lenda contada pela mãe faz a personagem acreditar na possibilidade de nova vida a partir das travessias; o rio, a representação material de um dos elos mais fortes na narrativa, em especial na manifestação metafísica de necessidade da personagem de voltar a ele manifestada no cheiro inexplicável que Ponciá sente do barro quando ela coça suas mãos até sangrarem; a estação, local de chegadas e partidas, elo de reencontro familiar que assim como a casa da benzedeira da vila, Nêngua Kainda, é um elo entre Ponciá, sua mãe e seu irmão.

De acordo com Amorim (2006), no capítulo intitulado “Cronotopo e exotopia”, que compõe o livro *Bakhtin: outros conceitos-chave*, organizado por Beth Brait, a leitura desse capítulo permite inferir que os dois conceitos propostos por Bakhtin para estudar as relações entre o tempo e o espaço não se excluem. Amorim destaca que o primeiro está mais amplamente relacionado ao texto literário e o segundo à criação como um todo.

Amorim (2006), esclarece que, para Bakhtin, exotopia vem da tradução da ideia de “[...] se situar num lugar exterior”, traduzida por Todorov<sup>3</sup> para o termo francês: *exotopie*, de acordo com os estudos de Bakhtin, muito pertinentes por sintetizar a ideia proposta pelo filósofo russo. Ainda de acordo com Amorim “[...] o conceito de exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (AMORIM, 2006, p. 101).

Em *Ponciá Vicêncio*, o olhar exotópico é uma ação exercida primeiramente por Conceição Evaristo que, de fora, olha para história da moça que estranha o próprio nome e procura a si mesma e, é também, uma ação do leitor que consegue, olhando o contexto da figuração da personagem, enxergar com olhar de fora a complexidade da alma da moça, entendendo as lapidações provocadas pela vida.

No desenrolar da trama, o distanciamento do lugar de origem provoca uma alteração contínua do tempo, que Barbosa (2003) destaca como aspecto de circularidade. Circular porque traça uma trajetória que finda no ponto inicial. O círculo que começa com a revolta de Vó Vicêncio e impulsiona a migração de Ponciá para a cidade se encerra

3. TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

com o retorno de Ponciá para receber a herança deixada pelo avô. Ela vai para longe para se encontrar, mas o encontro consigo só acontece com o seu retorno. Até mesmo Luandi, sente a necessidade da volta no momento que reencontra a irmã na estação. Um movimento de genuína exotopia a impele a sair de seu lugar de origem para poder vê-lo de fora e ressignificá-lo em sua vida.

É possível afirmar que a exotopia vivida pela personagem possui um acabamento próprio na sua loucura. O seu silêncio e o seu distanciamento diante da violência da solidão também trazem essa exotopia. Outra questão marcante na trajetória da personagem é o fato de, no meio de sua ausência do mundo real, ela poder observar de um espaço distanciado as histórias que compõem a sua trajetória, a partir da retomada constante das vozes do seu passado, numa espécie de viagem a outros mundos, vivenciados na interação da personagem com os já mortos na família, na relação cosmogônica que estabelece com Vô Vicêncio e com a herança deixada por ele. Segundo Amorim (2006, p.105), “[...] quando, em uma obra qualquer, se ouvem vozes, ouvem-se também, com elas, mundos: cada um com o espaço e o tempo que lhe são próprios”.

Se a memória é a via de acesso de Ponciá ao seu autoconhecimento, é também através dela, do que a voz narrativa constrói, que nós, leitores, penetramos no âmago das suas emoções e passamos a conhecer a história pessoal de cada um dos personagens.

O romance de Conceição Evaristo é também marcado pela mistura das categorias espaço-tempo a que Bakhtin (1990), denomina cronotopo. A partir do estudo do cronotopo em Bakhtin, Amorim (2006, p. 105) afirma “O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem”. No caso de Ponciá, o espaço da vila é coletivo porque contém a história dela, da família e dos vizinhos, no caso da cidade também há uma designação coletiva porque nesse espaço está contida a história da própria Ponciá, do seu marido, de Luandi, do soldado Nestor, de Biliza.

O cronotopo é uma modalidade de marcação histórico social. Conceição Evaristo, denuncia, no romance em análise, inscrições concretas de questões sociais, sejam elas as cartografias dos espaços ocupados pelos negros no tempo de existência do Brasil, bem como o apagamento da história dessa população resgatada pela memória e pela ancestralidade do seu enredo.

Dentre os cronotopos presentes no texto destacamos: o do encontro, o da estrada, o da casa, o do castelo, o do rio, o da soleira, entre outros.

O cronotopo do encontro, regularmente representado pela estrada/encontro. Para Bakhtin:

[...] neste cronotopo predomina o matiz temporal; ele distingue-se por um forte grau de imensidade do valor emocional. [...] separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. [...] Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo. (BAKHTIN, 1990, p. 348-349)

No romance em análise, o cronotopo do encontro é apresentado pela estação, uma vez que é a estação que propicia o movimento da protagonista, de seu irmão e de sua mãe. Num primeiro momento esse movimento é o de separação, mas no desenvolvimento do enredo se configura em reencontro, posto que ao chegar à estação a mãe de Ponciá é levada até seu irmão pelo soldado Nestor que a encontra na estação e, no final da história, a estação é o lugar do primeiro dia de trabalho de Luandi como soldado e é nela que ele reencontra Ponciá, andando em círculos e segurando o boneco de Vô Vicêncio.

A estação vai configurar o cronotopo da estrada, o ponto de partida e de chegada a configuração de um passado de separação e de um presente de reencontro, no texto, a família de Ponciá se separa com a viagem da moça iniciada na estação da vila e se reencontra na cidade quando perdida em seus devaneios a protagonista resolve ir até o espaço alegórico da sua separação da família e é reencontrada pelo irmão.

[...] seu olhar escorregava de um ponto ao outro da pequena estação e eis que de repente capta a imagem de uma mulher que ia e vinha, num caminhar sem nexos, quase um círculo, no lado oposto em que ele se encontrava. E, apesar de a estação ser pequena, a Luandi pareceu que uma distância de séculos se impunha entre ele e a mulher-miragem [...] sem conseguir dar um passo em direção ao que esperava alcançar, só a voz dele mexeu gritando um nome. (EVARISTO, 2017, 106)

O cronotopo da casa também, é muito presente no texto, esse cronotopo alegoriza a circularidade temporal proposta por Barbosa (2003), por materializá-la no constante retorno ao lugar de origem, ao espaço de início da história, como afirmam Oliveira; Freire (2011, p. 15): “[...] É na casa que se ritualiza o ciclo do eterno retorno da personagem”, esse eterno retorno é uma ação repetida por: (a) Ponciá “[...] a casinha de pau a pique de Ponciá continuava de pé[...] correu e abriu a janela. Um cheiro bom de mato, terra e chuva invadiu a casa. Com o coração aos pulos, reconciliou-se com o lugar” (p. 43); (b) Luandi “[...] andava a passos largos o caminho de casa” (p. 74); e (c) pela mãe “[...] Maria Vicêncio, mais uma vez, voltou em casa, grávida ainda de seus filhos, esperava o dia em que ela, mãe, iria renascer” (p. 91).

É necessário destacar o cronotopo do castelo, nesse texto metaforizado pela constituição da vila Vicêncio – espaço ocupado pelos ex-escravos e seus descendentes na pós-abolição, mas ainda comandado pelos Vicêncios que são apresentados como ex-senhores de escravos. Duas questões aproximam a vila do cronotopo do castelo para Bakhtin (1990) ela é ainda um lugar ocupado por senhores feudais, representados no texto pelos proprietários das terras e das lavouras, essa pertença e domínio da terra que passa de uma geração para outra semeia no solo a perpetuação, naquele espaço, das relações de dominação e de subalternidade “Ponciá se lembrava pouco do pai. O homem não parava em casa. Vivia constantemente no trabalho da terra dos brancos[...] quando não era tempo de semear, era tempo da colheita” (EVARISTO, 2017, p. 16).

Outra marca profunda do cronotopo do castelo em Ponciá Vicêncio é descrita a partir da origem do sobrenome da personagem “[...] Na assinatura dela a reminiscência do poderio do senhor, um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram dono das terras e dos homens” (EVARISTO, 2017, p. 26-27).

Um cronotopo também, muito significativo no romance é o cronotopo do rio, uma vez que, além de representar a forte ligação da protagonista com o seu lugar de origem é uma forte alegoria do fluir do tempo que vai se acomodando nos espaços. O rio marca o início da busca identitária de Ponciá, sendo também a força motriz do seu retorno às origens além das fortes marcas de ancestralidade destacadas na simbologia das águas por Conceição. É do rio o material da criação de Ponciá e essa criação é herança ancestral por ser ofício

repassado de mãe para filha. E no rio que Maria Vicêncio acalma o choro de Ponciá quando a menina ainda estava no seu ventre e é no rio que nossa protagonista encontrará sua herança a sua regeneração.

[...] por alguns momentos, outras faces, não só as de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo daquelas que chegavam de um outro tempo-espço. Lá estava a sua menina única e múltipla. Maria Vicêncio se alegrou; o tempo de conduzir à filha à casa, a beira do rio estava acontecendo. Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver. (EVARISTO, 2017, p. 108)

Tão significativo quanto o cronotopo do rio é o cronotopo da soleira, apresentado por Bakhtin (1990, p. 354) como “[...] um cronotopo impregnado de intensidade, com forte valor emocional [...] pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida” os principais conflitos internos de Ponciá são desenvolvidos junto a soleira de sua janela, é nesse espaço que ela é tomada pela grande ausência que a impele de volta para a vila, para o encontro com a sua herança. A janela tem também a configuração de portal que a permite acessar o mundo da memória, o lugar onde todos os seus antepassados ficaram presos no tempo.

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada [...]. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. (EVARISTO, 2017, p. 18)

Numa análise mais detida é possível inferir a contraditória alma de Ponciá a partir de suas ações a janela, pensando por exemplo que, diante da janela que nos impulsiona a olhar para fora, para frente, ela se detém a olhar para dentro, para o ontem. Um movimento que ela também repete diante do rio, na contramão da vida ela olha para dentro num espaço projetado para olhar para fora e fica paralisada, olhando para trás, num espaço que corre para frente.

Além dos espaços acima descritos, podemos apontar a casa da benzedeira na vila como manifestação textual de espaço carregado de cronotopia, pois a casa de Nêngua Kainda se configura como a materialização do tempo do encontro e do retorno dentro do contexto



espacial da narrativa, além de estabelecer um forte elo com a memória e com a ancestralidade.

No romance *Ponciá Vicêncio*, há também, a heterotopia que se constitui em três espaços distintos na vida da protagonista. Na infância o espaço heterotópico é a margem do rio onde ela buscava o barro para trabalhar com a mãe. Ela o usa como portal de acesso à busca de sua identidade. No rio Ponciá chama por si mesma, se desconhece e se encontra.

[...] o amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. Em tempos outros, havia sonhado tanto! Quando mais nova, sonhava até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir para o rio e lá, se mirando nas águas gritava seu próprio nome. Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outras pessoas [...]. (EVARISTO, 2017, p. 18)

As heterotopias presentes no texto podem ser marcadas por lugares repetidos, como a janela da casa de Ponciá que marca concomitantemente a diluição e a mistura das fronteiras espaciais e temporais, assim como o entre-lugar destacado na personagem pela sua oscilação entre a loucura e a lucidez, entre viver o cotidiano e as memórias, entre permanecer entre os vivos ou, nos momentos de divagação, reencontrar e se sentir acompanhada pelos que já se foram.

Outro espaço heterotópico do texto é o do espelho da casa de Ponciá e o espelho das águas do rio de onde Ponciá retirava o barro para esculpir, tanto em um, como no outro, a protagonista vai buscar a si mesma pela ação de chamar repetidamente frente aos dois pelo próprio nome, como se essa ação pudesse colocá-la diante de si mesma.

[...] O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...] uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: a utopia do espelho [...]. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Na cidade, os espaços heterotópicos se configuram nos momentos das constantes ausências a um mundo paralelo. A janela de Ponciá se abre para uma outra dimensão, uma espécie de portal mágico que elimina as fronteiras do tempo e a aproxima de situações

fisicamente distantes, no vazio, vivido junto à janela ela retorna ao rio e reencontra o seu povo.

[...] Ao ver a mulher tão alheia teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela devolveu um olhar de ódio. *Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar debaixo do arco-íris e virar logo homem.* Levantou, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele. (EVARISTO, 2017, p. 19, grifo nosso)

Há também o episódio do espelho em que a Ponciá mulher, chama repetidamente por si mesma, como fazia, à beira do rio, a Ponciá menina. Ponciá repete o chamado que culmina numa nova forma de ausência,

[...] Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. De manhã ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse de Ponciá Vicêncio. Ele espantado perguntou como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia lhe chamar de nada. (EVARISTO, 2017, p. 19)

Mesmo sem a configuração de espaço material, consideramos possível também, pensar os momentos de loucura de Ponciá e de Vô Vicêncio como espaço heterotópico, visto a confusão que esse estado de alucinação provoca, deslocando as personagens para o entre lugar.

Uma constatação latente após a análise do espaço no texto de Conceição Evaristo é a da importância dessa categoria de análise para o delinear das personagens e das suas relações, da força movente e transformadora do espaço-tempo para o delinear das identidades e dos pertencimentos do enredo. De acordo com Nascimento (2014, p. 19) “[...] o espaço se configura como uma experiência vivida, é onde se exercita e compreende a sensação do pertencimento, nele estão presentes todas as simbologias da existência”, em Ponciá Vicêncio essa sensação de pertencimento está intimamente relacionada ao constante ato de recordar da protagonista, no entendimento de sua constituição a partir de todas as pessoas que a antecederam, na força simbólica da herança subjetiva de Vô Vicêncio, bem como na necessidade do exercício de viver as ausências e os vazios acumulados por sua gente “[...] bom seria que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque, enquanto os sofrimentos

estivessem vivos na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino [...]” (EVARISTO, 2017, p. 109).

[...] Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era uma mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser. (EVARISTO, 2017, p. 110)

Ponciá é a alegoria de um amontoado de gentes e de tempos. As lembranças da sua gente se acumulam dentro dela, o imaterial da cultura está edificado dentro de sua alma que transita entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos numa presença marcante da cosmogonia no texto de Conceição. Ela também, tem a sua identidade ligada à terra, daí a falta constante de elementos como o barro e o rio e a necessidade de voltar para concretizar o recebimento da herança e o reencontro consigo mesma.

[...] Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguira agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir.

[...]

E do tempo lembrado e esquecido de Ponciá Vicêncio, uma imagem se petrificava pela força mesma do seu vestígio, Vô Vicêncio. Do peitoril da pequena janela, a estatueta do homem-barro enviada olhava meio para fora, meio para dentro, também chorando, rindo e assistindo tudo.

[...]

[...] Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio. (EVARISTO, 2017, p. 111)

## Considerações finais

O romance *Ponciá Vicêncio* é uma narrativa estruturada a partir de espaços físicos e psicológicos, sendo fortemente marcado pelas duas

modalidades. Enquanto os espaços físicos dão conta da localização social e econômica dos personagens, os espaços psicológicos carregam o texto com marcas da ancestralidade representada pela memória que envolve a história dos personagens.

As memórias que atormentam Ponciá Vicêncio e a localizam ao mesmo tempo no passado e no presente configuram a materialização da herança ancestral deixada para ela pelo avô. A herança manifestada pela sugerida loucura da personagem encerra em si elementos importantes da cultura das populações afro-brasileiras que, por terem sido massivamente silenciadas e invisibilizadas no registro da história oficial do nosso país, encontram - no repetido gesto das narrações orais, da permanência de elementos simbólicos - a (re)existência de sua população.

Descrever a loucura de Ponciá e de seu avô e insistir na semelhança entre ambos, bem como no recebimento de uma herança fortemente simbólica durante a narrativa, é uma forma encontrada pelo narrador de contar a história forçadamente esquecida dessa população vítima de uma diáspora forçada e de uma negação de espaço social.

A busca empreendida por Ponciá ao sair à procura de respeito e de reconhecimento social dentro do texto é uma grande metáfora da busca empreendida pela população afro-brasileira pela ocupação dos espaços sociais de direito, que há séculos lhes são negados. É a construção de uma grande costura do espaço-tempo da vida que nos permite viver cronotopos, exotopias e heterotopias.

Assim, a história de Ponciá metaforiza a história da busca identitária de milhões de brasileiros pelo direito de contar a história de seus antepassados e de receber da sociedade brasileira a legitimação de acesso ao espaço social que lhes pertence como cidadãos dessa nação.

## Referências

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95- 114.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990 [1934-1935], p. 211-349.

- BARBOSA, M. J. S. Prefácio. In: EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca, São Paulo: Riberão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, L. A. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.
- EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FOUCAULT, M. *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, 2013, vol.27, n.79, p. 113-122.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo. Cultrix, 2004.
- NASCIMENTO, D. A. do. *Espaço e heterotopias nas obras de Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.
- OLIVEIRA, M. E. de. FREIRE, M. *O cronotopo narrativo: uma análise do romance Dôra, Doralina*. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

## Gabriele D'Annunzio e a Paisagem da Feiura

Julia Ferreira Lobão Diniz (UFRJ)<sup>1</sup>

### Introdução:

Gabriele D'Annunzio foi poeta, escritor, jornalista, roteirista, dramaturgo e soldado. Não bastasse a sua multiplicidade de atuação artística e social, suas contribuições para a literatura atravessam o período do século XIX para o XX de forma numerosa e fecunda, baseadas em um estudo quase obcecado das obras dos grandes mestres da literatura mundial, bem como das novidades da época. O padrão dannunziano que abrange as atividades dentro e fora das páginas dos romances e poemas do autor foi denominado *dannunzianesimo* que, para além de um conjunto de características comuns à maioria dos textos de D'Annunzio, sugere uma relação simbiótica entre a sua vida e obra. Tal movimento foi, inclusive, responsável por diversas interpretações equivocadas acerca da poética dannunziana já que muitos críticos contemporâneos ao autor foram incapazes de ler suas obras sem que se lembrassem do último escândalo alardeado nos periódicos italianos acerca da nova amante de D'Annunzio ou sobre alguma possível atividade excêntrica realizada pelo autor. Entretanto, o próprio reforço negativo criado pela crítica parece ter ajudado na construção do mito dannunziano, pois cada excentricidade revelava o *inimitável*, aquele que se destacava em sociedade. Todo o questionamento a respeito do autor abrucês ultrapassa a simples barreira da curiosidade de estudiosos e culmina, ao que parece, no objetivo do próprio escritor de formar uma lenda ao redor de si:

“Dannunziano” é mais que uma forma literária, mais que uma variante do esteticismo, mais que a imitação da obra e da vida de Gabriele D'Annunzio: é uma condição fisiológica. Dannunziano se nasce, não se torna. O dannunzianesimo precede o nascimento daquele que deu o próprio nome a essa forma mental, ou seja, Gabriele D'Annunzio, e as suas origens afundam na noite dos tempos. [...] Aquele vírus dannunziano que dá uma forma estetizante

1. Doutoranda (bolsista Capes) em Literatura Italiana (UFRJ) pelo Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN). Email: julialobao@msn.com

também às coisas mais simples e naturais, redundante e cafona e se resume nos princípios de “tornar a vida bela” e “viver perigosamente”: forma retórica das mais perniciosas e, como tal, deve ser inexoravelmente perseguida e destruída. (SAVINIO, 1977, p. 299-300, grifos do autor)<sup>2</sup>

Aquilo que Savinio denominaria como *virus* toma forma e é impossível ignorar que, no final do século XIX e no início do século XX, toda a Itália era dannunziana. Para além das questões que marcariam profundamente a sociedade finissecular italiana, segundo Gibellini: “O *dannunzianesimo* designa, há algum tempo, um conjunto de atitudes estilísticas e comportamentais, em cuja raiz está o próprio D’Annunzio e a sua costumeira mistura entre literatura e vida, entre gesto e texto e entre palavra e ação” (GIBELLINI, 1995, p. 5). Baseado nesse truísmo, em minha dissertação de mestrado defendida em 2020 sob o título *Desconstruindo o dannunzianesimo: a Paisagem da Feiura em Giovanni Episcopo*, de Gabriele D’Annunzio, busquei, em um primeiro momento, repensar o dannunzianesimo como um fenômeno pertinente ao texto e não prioritariamente à mistura entre vida e obra. Para tanto, me ative à algumas características comuns aos romances – e também em algumas produções poéticas e teatrais – que jamais haviam sido reunidas antes para elucidar o dannunzianesimo. As características reunidas são: o colecionismo, o dandismo, a tipificação de personagens, o esteticismo, o panismo, o preciosismo linguístico o psicologismo, o superomismo e o wagnerismo, dentre as quais, para este presente estudo, me concentrarei no esteticismo e no preciosismo linguístico.

Dois anos após o seu debute com *Il piacere* (1889), romance de estreia que garantiria a fama de decadentista e esteticista inigualável a

2. “Dannunziano” è più che una forma letteraria, più che una variante dell’estetismo, più che l’imitazione dell’opera e della vita di Gabriele D’Annunzio: è una condizione fisiologica. Dannunziano si nasce, non si diventa. Il dannunzianesimo precede la nascita di colui che a questa forma mentale ha dato il proprio nome, ossia Gabriele D’Annunzio, e le sue origini affondano nella notte dei tempi. [...] Quel virus dannunziano che anche alle cose più semplici e naturali dà una forma estetizzante, tronfia e cafona, e si riassume nei principi del “rendere la vita bella” e del “vivere pericolosamente”: forma rettorica tra le più perniciose, che come tale va perseguitata inesorabilmente e distrutta. (todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha responsabilidade).

Gabriele D'Annunzio, o autor publica a novela *Giovanni Episcopo*. A obra foi escrita durante um breve recolhimento em Nápoles, período em que o autor padeceu com as febres da malária. Ademais, para compreendermos o período dannunziano em que é publicado *Giovanni Episcopo* é relevante citar o contato do autor com a guerra, pois, segundo o próprio D'Annunzio, *Episcopo* “foi escrito em Roma em janeiro de 1891, depois de 15 meses de completo repouso intelectual transcorrido, em grande parte, entre licenças ociosas e exercícios violentos dentro de um quartel de cavalaria” (D'ANNUNZIO, 2011, p. 33)<sup>3</sup>.

O diferencial de *Giovanni Episcopo*, doravante *GE*, é que a novela se afasta completamente do *topos* dannunziano: nas páginas desse romance não será possível vislumbrar salões de baile, leilões e hipódromos; cenários tão costumeiros aos romances dannunzianos. O leitor deve estar preparado para a descrição de cenários feios, apertados, malcheirosos e opressores. Além disso, a obra conta com um forte revérbero da escrita dos romances russos, sendo por esse motivo, alvo da crítica contemporânea a D'Annunzio, que foi frequentemente acusado de plagiar o estilo de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), em especial uma obra – *Krotkaia* (1876). De fato, Gabriele D'Annunzio inspirou-se nos modelos russos para cunhar sua novela, principalmente no tocante à questão da narrativa do tipo confessional, na construção de uma diegese em torno de um delito e, por fim, na criação de um personagem limítrofe, isto é, aquele que é levado aos seus limites e, finalmente, reage. É o próprio D'Annunzio que elucidará a questão da influência russa:

A Dor, finalmente, deu-me a nova luz. Da Dor vieram-me todas as revelações. [...] A Dor fez de mim um homem novo: russus homo est! – Os livros de Leon Tolstoi e Fiódor Dostoievski ajudaram a desenvolver o novo sentimento em mim. E visto que a minha arte já estava madura, eu pude manifestar, de repente, o meu novo conceito da vida em um livro inteiro e orgânico. (D'ANNUNZIO, 1993, p. 30)<sup>4</sup>

3. Fu scritto a Roma nel gennaio del 1891, dopo quindici mesi di completo riposo intellettuale trascorsi in gran parte fra ozii torpidi ed esercizi violenti dentro una caserna di cavalleria.
4. Il Dolore, finalmente, mi diede la nuova luce. Dal Dolore mi vennero tutte le rivelazioni. [...] Il Dolore fece di me un uomo nuovo: rursus homo est! – I libri di Leone Tolstoi e di Teodoro Dostojewski concorsero a sviluppare in me il nuovo sentimento. E, poiché la mia arte era già matura, io potei



O texto é um trecho da carta enviada em 14 de novembro de 1892 da cidadezinha de Ottajano, aos pés do Vesúvio, por Gabriele D'Annunzio ao seu tradutor francês Georges Hérèlle (1848-1935), na qual sublinha o influxo dos russos na sua produção, exatamente no ano de publicação do romance *GE*. Embora existam claras referências à literatura eslava – referências essas que nem mesmo o próprio autor tentou esconder –, as acusações de plágio e de afastamento da costumeira produção de D'Annunzio são pouco profícuas para este artigo. Me interessa analisar como, na verdade, o afastamento dannunziano de seu *topos* literário não inviabiliza a presença contundente de características do texto dannunziano, isto é, do *dannunzianesimo*, em *GE*. Para tanto, utilizarei a criação do termo inédito *Paisagem da Feiura* visando demonstrar como, mesmo com a ruptura de sua estética habitual, é possível vislumbrar o *dannunzianesimo* nos cenários mais abjetos e menos fecundos possíveis.

### **O *dannunzianesimo***

Dada a longa e multifacetada extensão da trajetória do escritor, recolher todas as características e elementos recorrentes em sua poética seria o trabalho de uma vida inteira e, não esteve dentro das possibilidades da dissertação. Diante da impossibilidade de citar todas as marcas do *dannunzianesimo*, ative-me a dois elementos principais para analisar *GE*: i) O esteticismo e ii) O preciosismo linguístico. Embora as características apresentadas em seguida sejam definidas de forma sucinta, pretendo fornecer um material objetivo que auxilie o leitor no reconhecimento das marcas do *dannunzianesimo*.

Como esteticismo, entende-se a busca máxima pela expressão artística, isto é, a *Arte pela Arte* que, segundo Mucci (2004), baseou-se em um movimento de resistência, uma forma de recusa dos valores impostos pelo advento da Segunda Revolução Industrial:

De origem, definitivamente francesa, essa estética finissecular designa-se, nos textos e nas obras que atravessa mundo afora, pelo emblema *l'art pour l'art*, criado pelo filósofo francês Victor

manifestare d'un tratto il mio nuovo concetto della vita in un libro intiero e organico.

Cousin (1792 – 1867) [...] Esses avatares abrigam cuidadosamente uma essência, uma alma, uma flama, um significado que aponta, com insistência, um significante rebelde a um significado, ou conceito, fixo, esclerosado, anquilosado. Com efeito, o esteticismo articula o jogo dos significantes, sem prestar atenção aos significados, aos conceitos, aos preconceitos, aos preceitos, enfim, a uma ideologia burguesa, mercantil, capitalista em seu nascedouro, sob o signo do total e avassalador utilitarismo, que os estetas todos combatem até a morte. (MUCCI, 2004, p.15)

Na Itália, o principal representante dessa busca pela fruição estética é, como se sabe, Gabriele D'Annunzio. Em resposta ao desaparecimento ou, melhor dizendo, da desvalorização das artes em geral, o autor se apresenta como um dos responsáveis por ajudar a preservar a memória artística de seu país através do seu esteticismo profundiante. O esteta dos Abruzos absorve de maneira inigualável essa corrente estético-filosófica, dividindo-a em duas partes interdependentes: o *esteticismo prático* e o *esteticismo artístico*.

Simplificando conceitos, dentro do fazer literário de D'Annunzio, o *esteticismo prático* consiste em ser e o artístico em produzir. O *esteticismo prático* apregoa que a vida deve ser norteadada por uma absoluta liberdade, acima e fora de qualquer tipo de lei ou de freio moral, buscando somente a arte. Além disso, ser dannunziano no século XIX exigia um passo a mais do que outras correntes estéticas ou filosóficas. Não bastava ler D'Annunzio; era preciso vestir, calçar, beber, perfumar-se, transitar e inteirar-se dos assuntos e das intrigas que o divo tecia, laboriosamente.

Por sua vez, o *esteticismo artístico* é a concepção da poesia e da arte como criação da beleza, em absoluta liberdade de movimentos e de formas como uma reação às misérias do verismo. A tensão da escrita dannunziana exerce duas forças, avassaladoras e opostas: a primeira, centrífuga, repele o leitor, destacando que todo o preciosismo de suas descrições ou as menções a monumentos exóticos ou obras de arte inacessíveis não alcançam – ou não são capazes de alcançar – o leitor médio; a segunda, centrípeta, mostra que o leitor dannunziano, mesmo que desconheça aquele universo laboriosamente cunhado, se faz partícipe daquele momento. O leitor que imerge nas longas descrições do escritor abrucês se torna um amistoso desconhecido que é convidado a observar o espetáculo da retórica do autor, mesmo que eventualmente a essência dessa retórica lhe escape.

Para além do esteticismo, é preciso observar que, tanto a produção geral de D'Annunzio quanto *GE* dispõem de um metucioso trabalho de escrita, onde a busca pela palavra certa é vigente; falo do preciosismo linguístico dannunziano. Em todo o seu percurso literário, D'Annunzio utilizou virtuosismos lexicais e estilísticos que acabaram por se tornar modelo para tantos escritores de seu tempo e posteriores a ele. A esse respeito, Mario Praz indica que:

[...] serve para definir com quais palavras o poeta adorna estudiosamente a sua língua, caso por caso, - isto é, até que ponto ele seja um amante de preciosismos - e quais palavras se fundem com o patrimônio linguístico do poeta e lhe retornam espontaneamente à boca. As fontes linguísticas normalmente são facilmente inidentificáveis, pois D'Annunzio não arranca somente a flor que descobriu, mas, junto a ela, o pedaço de terra no qual a flor tem raiz. (PRAZ, 2015, p. 393)<sup>5</sup>

Praz cita como fontes dannunzianas a *Divina Comédia* de Dante, a *Eneida* de Virgílio, o *Tratado da Agricultura* de Pietro de' Crescenzi, *Les contemplations* de Victor Hugo, *Les mots anglais* de Stephane Mallarmé, *L'Art poétique* de Paul Claudel, entre outras. Dentro da pesquisa linguística de D'Annunzio, constantemente mirada na busca por significados e acepções novas ou caídas em desuso o aperfeiçoamento lexical ocupa lugar de destaque. A sua obra em prosa poderia ser interpretada, sem retórica, como campo para elaboração de um léxico em contínua busca pela máxima precisão, sem que isso pudesse acarretar uma perda ao aspecto formal da linguagem, que deveria manter-se em registro áulico.

Na realidade, a herança deixada pelo Imaginífico é muito rica de modos, de tonalidades, de sintagmas e de estilemas que influenciaram não apenas a linguagem italiana da poesia, mas também aquela da prosa. Não por acaso fala-se de plurilinguismo dannunziano em oposição ao monolinguismo de derivação manzoniana: onde

5. “[...] serve ad accertare di quali parole il poeta adorni studiosamente la sua lingua caso per caso, - cioè fino a qual punto egli sia un amatore di preziosismi; - e quali parole si fondono col patrimonio linguistico del poeta e gli ritornino spontaneamente alla bocca. Le fonti linguistiche son di solito facilmente identificabili, poichè il D'Annunzio non carpisce soltanto il fiore che ha scoperto, ma, insieme, la zoletta di terra in cui il fiore ha radice.”

dominava um estilo sempre igual, linear, ininterrupto e monocórdico, D'Annunzio propôs (e impôs) uma “palavra” carregada de tal força capaz de abrir um novo capítulo na literatura italiana. É o Imaginífico, inclusive, aquele que se autoproclama digno de explorar certos recursos da língua que nem mesmo Dante foi capaz de conhecer:

Quero escrever um livro onde todas as palavras sejam vivas e musicais como as folhas que tremem variamente a cada mutação de vento em uma jornada variada de março. Quero dar ao meu livro o frêmito das folhas ao sopro da manhã, ao sopro do meio-dia, ao sopro da tarde, ao sopro da noite. Mas quem escreverá um livro que assemelhe a um dia e uma noite de solstício? Quem escreverá um livro que assemelhe ao equinócio de setembro? É preciso que eu o escreva. Ainda há muitos outros modos de utilizar a língua de Dante, muitíssimos outros modos que Dante não conheceu e não conheceram os ótimos escritores de século em século. Há na arte de colocar as palavras uma novidade perpétua que me renova a vida universal e me une à vida universal, a todas as formas da vida inumerável, mesmo àquelas a ponto de aparecer. (D'ANNUNZIO, 1962, p. 397-398)<sup>6</sup>

Até aqui, vislumbramos como tanto o esteticismo quanto o preciosismo linguístico impregnaram boa parte da poética de D'Annunzio, sem os quais, muito provavelmente os caminhos seriam outros. Seja, tomando como empréstimo as palavras do próprio poeta, através do *viver inimitável* e da *vida como obra de arte*, seja pela busca da palavra perfeito já que o *verso é tudo*, o leitor que se aventurar pelas páginas dos romances dannunzianos encontrará, sem esforço, elementos como os supracitados em situações como as descrições espaciais, as éfrases, os estados de ânimo dos heróis: tudo é impregnado

6. Voglio scrivere un libro ove tutte le parole sieno vive e musicali come le foglie che fremono variamente a ogni mutazione di soffio in una giornata varia del mio marzo. Voglio dare al mio libro il fremito delle foglie al soffio del mattino, al soffio del mezzodì, al soffio della sera, al soffio della notte. Ma chi scriverà un libro che somigli a un giorno e una notte del solstizio? Chi scriverà un libro che somigli all'equinozio di settembre? Bisogna che io li scriva. Ci sono ancora molti altri modi d'adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo. C'è nell'arte di collocare le parole una novità perpetua che mi rinnova la vita universale e mi collega alla vita universale, a tutte le forme della vita innumerevole, anche a quelle in punto d'apparire.

da mais pura beleza e da mais obsessiva busca pela perfeição. Porém, o que acontece quando esses traços comuns se manifestam em cenários atípicos, como aqueles frequentados pelo personagem-tipo do funcionário público russo?

### ***A Paisagem da Feiura***

O termo *Paisagem da Feiura* não é lugar-comum para os estudiosos de estética; é, na verdade, uma criação própria idealizada para a análise de *GE* que associa um recorte da teoria paisagística aos estudos acerca da Estética do Feio (1853), de Karl Rosenkranz – primeiro na história da estética a definir a feiura como fenômeno autônomo. O conceito de paisagem implica múltiplos significados e, até hoje, é frequentemente discutido seja por seu valor estético, seja por seu valor literário. Entretanto, embora pensemos em paisagem de diversas formas dada a sua definição polissêmica, dificilmente associaremos o termo a ideais negativos: paisagem, grosso modo, nos conecta ao ideal de contemplação e apreciação de um espaço. Pensar em uma *Paisagem da Feiura* requer a desconstrução de valores há muito cristalizados. Até a primeira metade do século XIX, a produção pictórica de paisagens era mimética, representada a partir de lembranças e impressões. O termo paisagem deriva do francês *pays* (no italiano “paese”) e se referia à representação de uma região:

O termo paisagem é atestado pela primeira vez em francês somente no século XV, em 1493, quando Jean Molinet a utiliza para designar um quadro com a representação de um cenário natural. Em 1606, aparece uma pequena definição de paisagem como “palavra comum entre os pintores”. Até o início do século XVII, portanto, a paisagem está ligada ao âmbito pictural. A partir de então, desde a primeira versão (1694) dos dicionários da Academia Francesa até a última (1992), a paisagem adquire duplo sentido, por um lado como extensão ou pedaço de terra e, por outro, como representação pictórica. (PIMENTA, 2016, p. 864)

Com o abandono da priorização da picturalidade, iniciam-se as menções a esse ramo da estética na própria literatura. *Paisagem literária* é, a priori, a cena que se encerra dentro de uma narrativa, garantindo o pano de fundo da cena, isto é, a topografia. Entretanto, foi necessário mais algum tempo na história da arte para que se pudesse

alcançar a compreensão de que uma paisagem não é necessariamente uma reprodução *ipsis litteris* de um espaço contemplado, segundo a prática pictural; ela é, acima de tudo, fruto da subjetividade de um observador. Segundo Collot, “a paisagem não é um território real, é o território percebido pelo ponto de vista de um sujeito” (COLLOT, 1997, p. 193). A partir disso, surgem novos contornos que se desprendem da questão da visualidade e atentam para a subjetividade pois, sempre com Collot (2013, p. 17), “De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. As teorias da paisagem deram ênfase ora ao primeiro, ora ao último desses componentes, em detrimento do segundo”.

Dentre os estudos literários que teorizam a paisagem e a ambientação, ocorre constantemente um destaque insuficiente para o papel do observador. O olhar, como nos mostra Collot, é colocado em segundo plano diante do produto final, isto é, a importância da descrição dos locais ou da imagem que podemos formar a partir disso. Porém, o ato de privilegiar o papel daquele que olha gera o entendimento de que a paisagem inicia-se a partir da percepção interior do observador. Privilegiar uma paisagem interna significa valorizar aquele que olha, considerando que “A paisagem não é apenas um procedimento social, econômico e político, mas nela podem ser investidos significações e valores tanto coletivos como individuais, todo um imaginário ao qual a ficção e a poesia podem dar sua plena expressão” (COLLOT, 2013, p. 15). Assim, entendo que a paisagem é um processo que se inicia em dois movimentos: da configuração mental para os espaços concretos e partindo do exterior – aspectos sociais – para o interior – ao atingir o sujeito observador em uma época e um local e, portanto, segundo uma lógica estética particular.

Até aqui, falamos de paisagens que, segundo as tendências atuais, desprendem-se cada vez mais das noções de picturalidade para concentrar-se nas impressões de um sujeito observador. Dito isso, é possível que apreendamos essa paisagem como bela, aprazível, feia ou assustadora. No caso de *GE*, optei pela interpretação de uma Paisagem da Feiura já que Giovanni Episcopo, o protagonista, é um homem amorfo – posto que não possui uma descrição bem delineada – e deformado – posto que Episcopo possui uma cicatriz bem no meio do rosto – e ambas características são categorias da *Estética do Feio* rosenkrantiana. Se, segundo os estudos paisagísticos, as impressões

de uma paisagem são impregnadas do olhar observador, é bem possível que os ambientes que Episcopo vislumbre sejam, assim, como o protagonista, feios.

O feio, embora figure desde os estudos mais primordiais da cultura greco-romana até os inúmeros tratados de estética da filosofia alemã, frequentemente recebeu um lugar de pouco destaque ou uma interpretação errônea. A herança que recebemos disso é que, até hoje, pensar na fealdade como uma característica independente e autossuficiente é praticamente impossível já que automaticamente recordamos de seu oposto complementar: o belo. A feiura é *atrasada*. A beleza recebe atenção especial desde a cultura clássica enquanto o seu oposto foi sempre vilipendiado e apontado não como uma variante de representações estéticas e sim como algo que, embora existente, não deve ser reproduzido:

Este é o caso do feio. A teoria das belas artes, a norma do bom gosto e a ciência da estética foi elaborada amplamente pelos povos civilizados da Europa, porém a elaboração do conceito de feio, apesar de se falar dele a todo o momento, ficou comparativamente atrasada. Se olharmos com clareza, veremos que a face escura da figura luminosa do belo se converte em um momento da ciência estética, o mesmo que a doença para a patologia e o mal para a ética. (ROSENKRANZ, 1992, p. 23)<sup>7</sup>

Se o objetivo final da arte é a manifestação da sensibilidade, podemos entender que tanto aquilo que é positivo quanto aquilo que é negativo desperte esse propósito. Se nos limitássemos somente aquilo que é belo para podermos expressar a emoção dos sentidos, teríamos, sem dúvida, uma concepção superficial ou parcial da natureza humana. O feio permite repensar a essência do imperfeito, do não conclusivo, das dores e das mazelas. O que é belo traz conforto, mas aquilo que é feio faz-nos refletir. Através de Rosenkrantz e pela primeira vez até então, constrói-se uma obra visando o estudo da feiura

7. “Este es el caso de lo feo. La teoría de las bellas artes, la norma del buen gusto, la ciencia de la estética ha sido elaborada ampliamente por los pueblos civilizados de Europa, pero la elaboración del concepto de lo feo, a pesar de que en todo momento se trata sobre él, ha quedado comparativamente atrasada. Si se mira con claridad se verá que la cara oscura de la figura luminosa de lo bello se convierte en un momento de la ciencia estética, lo mismo que la enfermedad en la patología y el mal en la ética.”

de forma completamente livre de outros preceitos estéticos. O autor discorre sobre diversos tipos de feiura, tendo em vista que, se a beleza apresenta um variado leque de representações, a feiura, por sua vez, também terá subdivisões; *o feio natural, o espiritual, o imperfeito, o artístico* e *o prazer pelo feio* são apenas alguns poucos exemplos do que o autor nos oferece para estudarmos o fenômeno da feiura como manifestação da subjetividade humana. Essas ramificações são relevantes, pois é através de divisões tão complexas que é possível concluir que um estudo acerca da feiura pode – e deve – possuir tanta potência quanto outro acerca da beleza no tocante ao elemento expressivo.

### **Giovanni Episcopo**

Voltando a *GE*, esta é uma narrativa psicológica em primeira pessoa que descreve as vicissitudes do protagonista que dá nome à obra. Episcopo é um funcionário público que é obrigado por Giulio Wanzer a atuar como seu empregado, sendo submetido aos mais variados e humilhantes tipos de provação; posteriormente, conhece Ginevra, uma mulher de caráter duvidoso e pouco confiável, com quem se casa. A vida continua com humilhações advindas tanto de seu patrão quanto de sua esposa, até o momento em que, após cometer um crime, Wanzer foge para a Argentina e, nessa mesma época, Ginevra anuncia sua gravidez.

Os anos que se seguem são tranquilos; Episcopo não se sente mais ameaçado com a constante presença de seu antigo chefe e nem se importa mais com a relação conflituosa com sua esposa já que a sua vida toda se volta para Ciro, seu filho, uma criança boa, pura e assustada. Não obstante a aparente tranquilidade de sua vida, o protagonista sente frequentemente a presença de uma desgraça vindoura, uma força inominável que o adverte sempre que o pior está por vir. Depois de muitos anos, Wanzer retorna à Itália e começa novamente a frequentar a casa de seu antigo criado; a narrativa se encerra com o último ato violento de Wanzer, o assassinato de Ciro. Em resposta ao infanticídio, o protagonista dannunziano não vê outra saída que não a de assassinar o seu antigo patrão para vingar a morte de seu filho.

Toda a história de Episcopo é atravessada de grandes dificuldades e uma profusão de situações desagradáveis e desconfortáveis; o cenário para estas situações é, quase sempre, tão miserável quanto



são as próprias sensações vivenciadas; parecem, na verdade, complementar as impressões do protagonista. Como já dito, na teoria rosenkrantiana de feiura, o filósofo argumenta que o feio, assim como o belo, é bastante plural e partindo desse pressuposto é que classifiquei os cenários de Episcopo segundo as impressões estéticas vivenciadas. Começando pelo “Morto”, pertencente à “Terceira Sessão da Estética do Feio”, são muitos os eventos em que ambientes mortuários ou ligados à essa significação aparecem em *GE*:

O sol é realmente a coisa mais triste do universo. Não acha? O sol sempre me fez doer o coração. Em todas as minhas lembranças mais dolorosas há um pouco de sol, alguma listra amarela, como ao redor de um véu mortuário. Quando eu era menino, certa vez me deixaram por alguns minutos no quarto em que o cadáver de minha irmã jazia exposto sobre a cama, entre coroa de flores. (D’ANNUNZIO, 2016, p. 47)<sup>8</sup>

O sol remete à dor, ao medo, à ansiedade e à morte. Todas essas características, no entanto, não são simplesmente inventadas: partem de uma experiência desagradável e marcante da infância do herói. Considerando que em *GE* o sol está ligado à morte, isso faz dele um componente da paisagem da feiura. Entretanto, aquilo que *é/está* morto não pode ser considerado feio por si só; a morte em si não é feia, pois, nesse caso, aquilo que importa é o motivo ou, melhor dizendo, o estado daquela morte. O autor defende essa ideia ao citar pinturas de épocas diversas que representam a *Via Crucis* de Cristo e, nesse ponto, o feio se torna um elemento que pode ser embelezado pela arte. Para a cultura ocidental, a morte de Jesus jamais poderá ser considerada feia, dada a beatitude com a qual se descreve o episódio. O evento mortuário de *GE* não possui temas santos; o autor inclusive refere-se a ele como uma das lembranças mais dolorosas.

8. Il sole, veramente, è la cosa più triste dell’universo. Non vi sembra? Il sole mi ha fatto sempre dolere il cuore. In tutti i miei ricordi più dolorosi c’è un po’ di sole, qualche riga gialla, come intorno alle coltri mortuarie. Quando ero bambino, una volta, mi lasciarono per alcuni minuti nella stanza dove il cadavere d’una mia sorella giaceva esposto sul letto, tra corone di fiori. Mi pare ancóra di vederlo, quel povero viso bianco tutto incavato d’ombre turchiniche, al quale doveva poi tanto somigliare negli ultimi momenti il viso di Ciro

A partir da descrição da morte da irmã de Episcopo, vemos que ela possuía um “[...] pobre rosto branco, todo escavado de sombras azuis, o qual se assemelhava tanto ao rosto de Ciro nos últimos momentos” (D’ANNUNZIO, 2016, p. 47)<sup>9</sup>; a brancura, o escavado de suas faces e as sombras azuis que finalizavam o quadro mortuário não remetem, de forma alguma, a uma morte saudável ou tranquila; denotam, ao contrário, uma finitude advinda de doenças ou fraquezas. Esse retrato de morte jamais poderá ser comparado com a beatitude da representação pictural da crucificação de Cristo que, a priori, é sempre bela pois, mesmo ferido e atravessado por lanças, Cristo sempre mantém uma feição serena e inocente.

Um espaço não necessariamente precisa estar de acordo com a personalidade de um sujeito observador; eventualmente, a relação é inversa fazendo com que um observador neutro possa adquirir o clima do local observado. Nesse sentido, a paisagem sobrepõe-se, subjugando o indivíduo ao seu jogo de imagens, projetando no observador a impressão dominante:

Fui até a mãe, fui à casa da mãe; numa velha casa da rua Montanara, subindo por escadas úmidas e escorregadias como as de uma cisterna, onde filtrava de uma fresta uma luz ambígua, esverdeada, quase sepulcral: inesquecível. Tenho tudo na memória! Enquanto subia, me detinha a cada degrau; porque a todo momento tinha a impressão de perder o equilíbrio como se pusesse os pés num gelo movediço. Mais eu subia e mais aquela escada e aquela luz me pareciam fantásticas, cheias de mistério, de um silêncio pesado, onde vinham morrer vozes muito distantes, incompreensíveis. (D’ANNUNZIO, 2016, p. 26)<sup>10</sup>

A debilidade de Episcopo remete a uma sorte de outras adjetivações, dentre as quais destaco o fato de que, em *GE*, o protagonista

9. “[...]povero viso bianco tutto incavato d’ombre turchinice, al quale doveva poi tanto somigliare negli ultimi momenti il viso di Ciro...”
10. Io andai dalla madre, andai a casa della madre; in una vecchia casa di via Montanara, su per certe scale strette umide e sdruciolevoli come quelle di una cisterna, dove trapelava da uno spiraglio una luce dubbia, verdognola, quasi sepulcrale: indimenticabile. Ho tutto nella memoria! Salendo, mi soffermavo quasi ad ogni gradino; perché mi pareva di perdere ad ogni momento l’equilibrio, come se posassi i piedi su un ghiaccio mobile. Più salivo e più quella scala in quella luce mi pareva fantastica, piena d’un mistero, d’un silenzio cupo, dove venivano a morire certe voci lontanissime, incomprensibili.”

dannunziano é extremamente covarde e assustadiço. A cena acima refere-se à expectativa causada pelas escadas e pelo corredor da casa da mãe de sua futura esposa Ginevra, denominada como Emilia Canale. Claramente, o encontro com a futura sogra causaria ansiedade em Episcopo, já que o medo se manifesta nos mínimos detalhes. Mesmo que Rosenkranz não dedique uma sessão específica a elementos que despertem medo em sua *Estética do Feio*, é possível ver um grande potencial de feiura naquilo que é amedrontador. O medo enquanto experiência estética poderia facilmente enquadrar-se na Terceira Sessão intitulada “O Repugnante”, que se desdobra em “Horrendo, Mal e Diabólico”.

Sendo assim, por associação, aquilo que causa temor no jovem Episcopo também pertence ao campo semântico da feiura. Associando a fealdade a um fenômeno diabólico, o leitor pode perceber que em muitos momentos Episcopo parece habitar o próprio inferno, segundo a configuração cristã: muitas das ambientações são excessivamente abafadas e quentes, malcheirosas e escuras. A luz ambígua, esverdeada e quase sepulcral das escadas da casa de Emilia Canale tem um apelo infernal que se desenvolve diante dos olhos de um Episcopo assustado com o desconhecido. As portas da casa que consolidam o marco inicial da desgraça de Episcopo remetem a outro herói que também foi colocado diante de portas diabólicas: portas que ordenavam aos passantes que deixassem toda a esperança para trás, ao entrar. Neste caso, também vemos que a luz – ou a ausência dela – é um elemento de destaque: “Comigo o mestre outra vereda trilha, / Do ar sereno, ao ar, que treme, vindo:/ Chegados somos onde luz não brilha.” (ALIGHIERI, 2013, p. 77)

O Canto IV do Inferno da *Divina Comédia* descreve o Limbo, local onde se encontram aqueles que viveram antes da chegada de Jesus Cristo à Terra e onde habitam os virtuosos, isto é, figuras como Horácio, Homero, Ovídio e até o próprio Virgílio. Assim como na escada da sogra de Episcopo, no limbo ainda existe luz; as almas não foram pecadoras; sua danação é somente a de ter nascido no período anterior à prática do batismo cristão. Assim, os pecadores mais inocentes do inferno dantesco assemelham-se à figura de Episcopo já que a gênese de ambos os sofrimentos baseiam-se em fatores externos, isto é, nem os virtuosos e nem Episcopo pecaram diretamente, mas, na verdade, são vítimas das circunstâncias.

Para além da paisagem mortuária e daquele diabólica encerrada nas páginas de *GE* é possível encontrar trechos quase biográficos que descrevem o desagrado de Gabriele D'Annunzio diante das mudanças operadas em Roma a partir do processo de urbanização. Durante sua atuação como cronista jornalístico, o autor dedica muito de seus textos a reclamações e denúncias que elucidam toda a destruição dos espaços que ainda preservam o prodígio do Império Romano; muitas dessas páginas indignadas são distribuídas pelos seus romances, em forma de ambientação e, em *GE*, um específico incômodo de D'Annunzio – a destruição da Vila Ludovisi<sup>11</sup> – vem à tona de forma a complementar a Paisagem da Feiura:

E continuamos caminhando para casa debaixo de um grande sol, passando pelos terrenos devastados da vila Ludovisi, entre troncos abatidos, montes de tijolos, poças de cal que me ofuscavam e me atraíam. Melhor, melhor morrer queimado vivo numa dessas poças – eu pensava – do que enfrentar o acontecimento desconhecido. Mas Ciro agarrara minha mão mais uma vez e me arrastava consigo cegamente, rumo ao destino. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 65)<sup>12</sup>

Embora a fealdade da cena acima descrita – poças de cal, tijolos, terrenos devastados e troncos abatidos – pareça simplesmente uma continuação do sentimento de angústia do personagem, ela indica também um espaço interminado. Rosenkranz definiria esses espaços como *toscos*, subdivisão do “Repugnante”, que é pertencente à “Terceira Sessão” da sua *Estética do Feio*:

O gracioso é o pequeno que agrada pela sua delicadeza, o tosco é aquele que desagrada pela deformidade de seu volume ou pelo peso de seu movimento. Como o gracioso está cuidadosamente elaborado em partes é também denominado como refinado,

11. Vila senhorial localizada do monte Pincio, em Roma. Muito cara a D'Annunzio por causa de seus jardins e arquitetura, sua destruição foi frequentemente citada como fonte de indignação do autor em periódicos da época e também em romances como *Giovanni Episcopo* (1891) e *Le vergini delle rocce* (1896).
12. “E seguittammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce, che mi abbarbagliavano e mi attiravano. - Meglio, meglio morire bruciato vivo in una di queste pozze - io pensavo - che affrontare l'avvenimento ignoto. Ma Ciro mi aveva ripreso ancóra per la mano e mi trascinava con sé, ciecamente, verso il destino.”

assim como o tosco graças à carência de desenvolvimento é denominado grosseiro. O tosco, portanto, não é informe, tem forma, porém uma forma pouco agraciada. (ROSENKRANZ, 1992, p. 135)<sup>13</sup>

A destruição da cidade, tão repelente para D'Annunzio, é também considerada feia de modo geral pois é interminada; aquilo que atingiria pessoalmente o autor de *GE*, também atinge o personagem já que a cena acima representa uma preparação para o clímax. Antes da cena final de confronto entre Episcopo e Wanzer e a consequente morte de Ciro que trará desgraça ao nosso herói, Episcopo se depara com árvores abatidas, tijolos, poças de cal que indicam a morte de um território glorioso, a queda de um Império. O cenário *tosco* do terreno em construção parece ser o castigo final para o protagonista; ele que, não bastasse o medo, a insegurança e a constante sensação da desgraça eminente, ainda é obrigado a olhar todo o cenário desconfortante de uma Roma em ruínas.

Até aqui me preocupei em demonstrar como Gabriele D'Annunzio, referência do movimento decadentista e, portanto, um aficionado pela beleza e pela expressão máxima da arte, abandonou todos os seus direcionamentos estéticos quando tocado pela simplicidade e bondade russa (importante lembrar a grande influência da temática cristã na poética de Dostoiévski). Mas, de fato, onde reverberam o esteticismo e o preciosismo linguístico em *GE* já que o autor tanto esforçou-se para desprender-se do próprio estilo? Baseado no que já apresentei até agora, cito como esteticismo a descrição quase obcecada de objetos feios e assustadores que são estetizados, isto é, elevados a uma importância quase obsessiva, para a complementação dos cenários; possível também acrescentar que D'Annunzio jamais abandonaria a sua voz narrante erudita já que, na cena das escadas da Via Montanara, por exemplo, o autor não se furta a fazer claras alusões ao inferno dantesco.

13. Lo gracioso es lo pequeño que gusta por su delicadeza, lo tosco es aquello que displace por la infirmitad de su masa o la pesadez de su movimiento. Como lo gracioso está cuidadosamente elaborado en sus partes, es también denominado «fino», así como lo tosco por la carencia de desarrollo de las distinciones es denominado «basto». Lo tosco, por lo tanto, no es informe, tiene forma, pero una forma poco agraciada en la que predomina la masa.

No que se refere ao preciosismo linguístico, é possível encontrar, durante toda a narrativa, adjetivações duplas, triplas e até quádruplas para referir-se a determinados elementos na obra. Quanto às adjetivações duplas, este é um recurso que vem diretamente da tradição humanista e, mais especificamente, de Francisco Petrarca (1304 – 1374). Petrarca é responsável por sistemas diversos de adjetivação muito frequentemente usados por D’Annunzio. Na busca pela perfeição de forma em seus sonetos, o poeta trecentista costumava aplicar o método de simetria binária, isto é, o uso de duplos substantivos e duplos adjetivos visando a harmonia métrica. Para obter alguns exemplos da adjetivação dupla, sugiro a leitura de *Solo et Pensoso* e de *Chiare fresche et dolci acque* presentes no *Canzoniere* (1327 – 1368).

Em *GE*, essa simetria se manifesta em diversos momentos; para descrever a cicatriz de Episcopo: “um carimbo servil, uma marca vergonhosa” (2016, p.12)<sup>14</sup>; para tratar dos espaços propriamente ditos como em “viela escura, escada escura” (2016, p. 12)<sup>15</sup>; e até para descrever sensações: “à procura de um pequeno apartamento, de um leito nupcial” (2016, p.41)<sup>16</sup>. Tudo isso aponta para fatores negativos e que corroboram para as impressões de vulgaridade e horror; subcapítulos da *Estética do Feio* já mencionados aqui.

Para além da simetria binária, aponto ainda a presença dos tricólons que segundo Arduini e Damiani (2010) se baseiam em uma “série ternária ou tríade de vocábulos, ou uma sequência de três componentes de uma frase ligados por coordenação ou assíndeto (como por exemplo, a famosa frase de Julio César Veni, vidi, vici)” (ARDUINI; DAMIANI, 2010, p. 176). Em *GE*, os tricólons estarão frequentemente ligados à adjetivação, reforçando as impressões deixadas por determinado sujeito. É possível ver exemplos disso em: “A mim, fraco, adoentado e indeciso” (2016, p. 10)<sup>17</sup> quando Episcopo faz uma leitura de si mesmo, reforçando a sua fragilidade; “no pai verdadeiro, no desconhecido, no inominado” (2016, p. 38)<sup>18</sup> para tratar da identidade do verdadeiro pai de Ginevra, dando ainda mais distanciamento à figura paterna de Battista e por fim em “deixando-o ansioso, frustrado,

14. “Un bollo servile, un segno vergonoso”

15. “Per un andito buio, per una scala buia”

16. “Per cercare un piccolo appartamento, un letto nuziale”

17. “A me, tanto debole, malaticcio e irresoluto”

18. “Al padre vero, allo sconosciuto, all’inominato”

aterrorizado...” (2016, p. 61)<sup>19</sup>. Todas essas adjetivações portam em si valores negativos e corroboram para a composição da atmosfera negativa que permeia toda a obra. Entretanto, não obstante a pobreza e a fraqueza que direcionam para um verdadeiro compêndio de fealdade, a forma com que essa feiura se apresenta será sempre enobrecida, em registro áulico, causando uma eventual confusão entre o narrador e o protagonista – embora, na ficção de *GE*, eles sejam a mesma pessoa.

### Considerações Finais

É possível desconsiderar o feio enquanto fenômeno estético para que busquemos a fruição artística somente através daquilo que é bom, belo e verdadeiro? D’Annunzio abandona a sua perspectiva de beleza dentro de seu costumeiro esteticismo para referir-se à classe operária em uma tentativa de renovação completa, mas, infelizmente, sua tentativa de renovação em *GE* esteve fadada à falência. Ao contrário do que se possa imaginar, tal falência não ocorre graças às acusações de plágio que recebeu durante toda a sua vida; o europeísmo dannunziano, como hoje é chamada a tendência de D’Annunzio em procurar referências das mais inúmeras fontes para enriquecer a sua própria poética, é um fenômeno de valor bastante inédito no século XIX. Dito isso, é possível afirmar que, até aquele momento, nenhum autor italiano havia conseguido a proeza de reunir tantas fontes com tamanha desenvoltura para adornar as próprias histórias; contudo, embora *GE* seja adornado pela emoção dos russos, o autor foi incapaz de abandonar velhos hábitos e maneirismos já cristalizados em sua escrita.

Mesmo que D’Annunzio tenha havido perspicácia suficiente para não desprezar a fealdade enquanto fenômeno significativo para a representação da mentalidade do final do século, o autor jamais conseguiu se desprender da forma estetizante com que ornamentava os personagens e os seus respectivos espaços. Como prova disso, recordo que as idiossincrasias, reflexões e os sentimentos de um mísero funcionário público como Giovanni Episcopo jamais poderiam ser expressas com tamanha sofisticação e diligência, visto que Episcopo

19. “Vi lascia ansioso, deluso, atterrito...”

jamais foi um aristocrata e jamais recebeu uma educação refinada. D'Annunzio fracassa duplamente ao mergulhar no mundo subalterno de Episcopo, como já havia falhado anteriormente na tentativa de *observação direta* presente nos contos que descrevem sua infância em Pescara, uma região humilde de pescadores e camponeses que, posteriormente, em 1902, tornam-se inspiração para uma antologia de contos denominada *Novelas da Pescara*.

Entretanto, é justamente o fracasso da renovação tão almejado pelo autor que comprova que boa parte da crítica contemporânea ao esteta estava enganada: D'Annunzio jamais se afastou do dannunzianesimo pois jamais houve uma renovação completa, ou seja, um desprendimento total das atitudes estilísticas comuns a todos os romances dannunzianos. No entanto, uma outra renovação ocorre: o deslocamento temático que transforma espaços luxuosos e aristocráticos em espaços impregnados de precariedade se realiza de forma tão bem-sucedida que chegou a causar estranheza nos seus ávidos leitores e contemporâneos. Por fim, D'Annunzio acerta ao errar, mostrando que, pelo menos uma vez em toda a sua produção romântica, os humilhados e ofendidos puderam ter voz.

## Referências:

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora LL Library, 2013.
- ARDUINI, S.; DAMIANI, M. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.
- COLLOT, M. *Les enjeux du paysage*, Bruxelles: Oussia, 1997.
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- D'ANNUNZIO, G. *Giovanni Episcopo*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- D'ANNUNZIO, G. *Giovanni Episcopo e C.I.* Firenze: Barbès Editore, 2011.
- D'ANNUNZIO, G. *L'Innocente*. Roma: Newton Compton Editori, 2011.
- D'ANNUNZIO, G. *Lettere a Georges Hérold 1891-1913*. Bari: Palomar, 1993.
- GIBELLINI, P. Introduzione. In: D'ANNUNZIO, G. *La figlia di Iorio*. Milano: Garzanti, 1995.



- MUCCI, L. I. Walter Horatio Patter e a febre do esteticismo. In: COUTINHO, L. E. B.; CORRÊA, I. E. J. (orgs.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta (ensaios críticos)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 15-31.
- PRAZ, M. *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romântica*. Milano: BUR Alta Fedeltà, 2015.
- ROSENBRANZ, K. *Estética de lo feo*. Tradução de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- SAVINIO, A. *Pronomi*. Milano: Adelphi, 1977.

## **Madame Bovary e a construção espacial da narrativa realista**

Renato Barros de Castro (UFRGS)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Publicada em 1856, *Madame Bovary* (subtítulo *Costumes da província*) é considerada o marco da estética realista. Inspirada principalmente no *fait-divers* de um jornal da região francesa da Normandia em 1848, a obra começa a ser produzida logo após a realização de uma viagem de seu autor, Gustave Flaubert (1821-1880), ao Oriente, a qual teve duração de 1849 a 1851: criticado pelo romantismo e lirismo expresso na obra precedente *A tentação de Santo Antônio* (escrita em 1849), ele decidiu abordar assuntos mais próximos à realidade cotidiana, a fim de conter os excessos do exuberante lirismo de sua prosa.

Lançada em capítulos na *Revue de Paris* a partir de 1º de outubro de 1856 (com supressão de uma de suas principais cenas, a da carruagem, reinserida somente mais tarde, após protesto de Flaubert), a obra ganha notoriedade quando o diretor da revista é acusado de atentado contra a moral pública ante a 6ª Câmara Correccional de Paris.

Absolvido, Flaubert publica a obra em abril de 1857, com sucesso imediato, muito embora não tenha empolgado de imediato a crítica: Sainte-Beuve foi um dos poucos que destacaram a relevância da obra. De um modo ou de outro, chamava bastante a atenção o fato de a obra causar tamanho escândalo, muito embora parecesse tratar de um tema por vezes recorrente na literatura: o adultério feminino.

Em relação ao contexto político-social de lançamento da obra, o certo é que a França se recuperava das agitações políticas de 1848, as quais diziam respeito a uma série de revoluções que haviam movimentado grande parte da Europa, graças a fatores como

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação do Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann. Mestre em Letras (Literatura Comparada) e Graduado em Comunicação Social (Jornalismo). O presente artigo foi elaborado ao longo da disciplina “Leituras dirigidas: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert”, ministrada pela Profa. Dra. Henriete Karam.

crise econômica, escassez de alimentos e insatisfação com governos autocráticos.

Especificamente na França, as agitações de 1848 levaram ao fim da Monarquia de Julho (1830-1848) – que havia conduzido Luís Filipe I ao trono, com a instauração de uma constituição mais liberal, admitindo, até mesmo, a liberdade de imprensa –, e à criação da Segunda República, substituída quase imediatamente pelo Segundo Império, sob o comando de Luís Napoleão, considerado o último monarca francês.

Na obra *Flaubert*, Pierre Aurégan (1991) vincula o choque causado pelo aparecimento da obra ao seu contexto histórico. Para ele, a heroína do livro é, na verdade, um duplo de Flaubert: assim como ela, o escritor (bem como toda a sua geração), compartilhou dos sonhos do Romantismo no qual foi educado, chocando-se em seguida contra a dureza da realidade do fatídico ano de 1848, que devastou com vigor esses mesmos sonhos. Conforme esclarece:

O arsênico [com o qual a protagonista da obra de Flaubert se suicida] liquida a arte e a visão do mundo romântico, tornadas incapazes de traduzir a realidade histórica. Através dele se opera a passagem ao realismo. *Madame Bovary* é, portanto, um livro que se escreve contra os livros, o romance antirromanesco do desencanto diante da modernidade. (AURÉGAN, 1991, p. 45-46)<sup>2</sup>

No ensaio “As categorias da narrativa literária”, Tzvetan Todorov (2009) corrobora tal tese, afirmando que, para ele, a obra não tem uma existência independente, pois está, sim, incluída em um sistema literário, dialogando com obras já existentes e integrando-se nesse conjunto. Conforme explica:

É uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias. O sentido de *Madame Bovary* é

2. No original: “*L’arsenic liquide l’art et la vision du monde romantique, devenus désormais incapables de traduire la réalité historique. À travers lui s’opère le passage au réalisme. Madame Bovary est donc un livre qui s’écrit contre les livres, le roman anti-romanesque du désenchantement devant la modernité*”.

o de se opor à literatura romântica. Quanto à sua interpretação, ela varia segundo as épocas e as críticas. (TODOROV, 2009, p. 220)

Analisando-se mais de perto, na verdade, é possível perceber que estética e contexto histórico estão intimamente ligados, pois a estética não deixa de ser produto deste último: na arte, os modelos surgem e se esgotam, uma vez que o contexto social é dinâmico e sempre está apto a produzir algo novo.

A literatura problematiza esse contexto, ao mesmo tempo em que problematiza o próprio fazer literário e discute a concepção de homem da estética precedente. Assim, ancorada em uma percepção de mundo, inserida em um contexto histórico, a estética está igualmente ligada até mesmo com as novas tecnologias e seus avanços, pois a literatura é uma representação do mundo.

Uma das características mais marcantes do Romantismo, por exemplo, é a subjetividade e a busca do contato com a natureza. No capítulo “Paisagem, viagens, literatura”, integrante da obra *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*, a pesquisadora Ida Alves (2014) destaca a importância da paisagem natural para a referida estética:

A paisagem, como tema, foi fortemente trabalhada no Romantismo, constituindo-se como resultado do encontro entre sujeito e natureza, com implicações identitárias determinadas, hoje desconsideradas. Os estudos que historicizam a temática da paisagem na literatura mostram a sua forte presença ao longo dos séculos XIX e XX, como também indicam a crise que pôs em debate elementos relacionados: a perspectiva, a representação, a figuração da subjetividade. [...] O texto literário foi sempre espaço a percorrer, constituindo, pelo imaginário, geografias diversas do mundo. (ALVES, 2014, p. 16)

Se, no Romantismo, fatores como subjetividade, imaginação e individualidade ganham protagonismo, com uma aspiração ao contato com a vida rural e à paisagem natural; no Realismo – marcado pelo evolucionismo, determinismo e positivismo –, ganha relevo a paisagem social (o subtítulo *Costumes da província* deve ser tomado como um indicativo). Na estética realista, a vida urbana torna-se o foco, com a predominância da objetividade, da descrição, da experiência sensorial e da consciência de grupo: não à toa, a grande aspiração da protagonista de Flaubert, Emma Bovary, é exatamente deixar o

campo onde vivia e chegar a Paris, o centro da cena social, para onde dirigia boa parte de seus sonhos *românticos*.

Contrapondo-se à estética precedente, portanto, pode-se dizer que *Madame Bovary* apresenta aspectos que dizem respeito a uma verdadeira revolução. Se, para os românticos, o tempo era quase sempre um caminho ao passado histórico, a obra de Flaubert aponta para o tempo no qual o autor estava vivendo: o próprio fato de a obra inspirar-se em uma notícia de jornal, um *fait-divers*, já parece ser uma pista disso.

A trama é influenciada por uma notícia de jornal da região de Rouen em 1848, e que diz respeito ao suicídio da esposa de um antigo aluno do pai do Flaubert. A história verídica se passou na cidade de Ry (situada na região da Normandia e que no romance equivaleria à Yonville-l'abbey). A referida senhora havia traído o marido principalmente com um homem de sobrenome Campion, correspondendo ao personagem Léon no romance flaubertiano. Além da notícia sobre o suicídio, entretanto, a obra também tem outras fontes de inspiração, que são os relatos de Madame Lafarge, dona de uma personalidade fantasiosa que a levou a envenenar o marido, bem como as *Memórias* de Madame Ludovica, retratando a vida de Louise Pradier (amiga de Flaubert), que se envolveu com inúmeros problemas financeiros.

Além disso, como mencionado, é importante lembrar que *Madame Bovary* é uma tentativa de Flaubert dar uma resposta direta aos críticos de suas obras, que o acusavam de ser excessivamente fantasioso, fato que contribuiu sobremaneira para que ele se voltasse para assuntos mais ao “rés-do-chão”, como, por exemplo, uma notícia de jornal de província.

Em *Madame Bovary*, outras categorias narratológicas passam por igual transformação. Se, na estética precedente, os eventos históricos costumavam ser apontados e descritos com precisão, Flaubert faz praticamente uma única referência histórica em sua obra. Quanto à focalização, ela se desloca do “eu” recorrente nos românticos na direção de uma focalização interna que, por meio do discurso indireto livre, alcança o âmago dos pensamentos e sentimentos de seus personagens.

No que diz respeito à atitude do narrador, este passa a se distanciar daquilo que é narrado, contrapondo-se aos comentários de ordem pessoal ou julgamentos morais dos narradores das obras do Romantismo. Por fim, além de todas essas categorias, existe ainda outra

que será igualmente transformada por Flaubert de modo decisivo, na direção da construção de uma nova estética (que mudaria para sempre toda uma tradição literária): o espaço.

### **O espaço literário: um instrumento de ação**

Entre as categorias narratológicas, o espaço apresenta singular importância na construção de uma obra literária: é a partir dele que se desenvolvem dois outros esteios da arte narrativa, a saber, a própria ideia de tempo e de identidade dos personagens.

Mesmo concordando com a ideia de que o tempo não se sobrepõe em importância ao elemento espacial como as bases da criação narrativa, é preciso considerar, naturalmente, a estrutura do romance quanto a esse aspecto: ao contrário de Balzac, que costumava construir a trama a partir de uma sucessão não raro dramática de eventos, Flaubert constrói *Madame Bovary* com base em uma calculada repetição (que sempre introduz novos elementos simbólicos). Essa repetição destaca a ausência de fatos, o tédio no qual os personagens estão envolvidos, sempre presos a um tempo circular, monótono, e que, curiosamente, se choca com um dos maiores objetivos da arte, que, para Alain de Botton, explica-se da seguinte maneira:

A vida muitas vezes adota esse tipo de narrativa [enfadonha], cansando-nos com repetições, ênfases enganosas e enredos inconsequentes. [...] Isso explica o curioso fenômeno que torna mais fácil vivenciar a fruição de elementos valiosos na arte e na expectativa do que na realidade. As imaginações da expectativa e da arte omitem e condensam, eliminam os períodos de tédio, dirigindo nossa atenção para momentos críticos e, assim, conferindo à vida, sem mentir nem enfeitar, uma vividez e uma coerência que lhe podem faltar na confusão perturbadora do presente". (BOTTON, 2002, p. 22)

Flaubert, ao contrário, não irá condensar tais momentos de tédio, mas torná-los ainda mais evidentes em sua obra, cuja dimensão temporal parece se distender *ad infinitum*, causando muitas vezes uma sensação asfíxica (em lugar de eventualmente salvar o leitor do seu próprio tédio). Não sem razão, praticamente inexitem indicações sobre o tempo histórico no romance: há apenas uma menção ao ano de 1812, no início da obra, relacionada à vida do pai de Charles Bovary,

e que permite situar o plano do romance no tempo histórico. De um modo ou de outro, *Madame Bovary* é um romance que não se ocupa de fornecer informações sobre datas. Como destaca Aurégan (1991), são os eventos da natureza que ditam o passar do tempo, e, ao mesmo tempo, reforçam a ideia da repetição na qual os personagens parecem estar presos, bem como a lentidão e o vazio dos dias.

Retomando-se a questão espacial, ressalte-se que na obra *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013) sistematiza quatro modos de abordagem do espaço na literatura, no âmbito dos estudos literários do século XX no Ocidente. São eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem (BRANDÃO, 2013, p. 58).

No primeiro, em geral o mais frequente, o espaço é entendido como categoria existente no universo extratextual, e a ele são atribuídas características concretas, entendendo-se o espaço como “cenário”, instrumento de contextualização da narrativa.

Paralelamente, existem outros tipos de significado, porém abstratos: “o espaço social” e o “espaço psicológico”, ligados, respectivamente, à conjuntura histórica, econômica, cultural, ideológica e às “atmosfera”, a saber, “projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Considerando os estudos literários contemporâneos, o teórico aponta a vertente mais difundida dessa tendência: a que aborda a representação do espaço urbano no texto literário. Além dela, tem-se também aquela que investiga “os vários tipos de espaços representados [...] em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Conforme esclarece:

No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos. Uma delas é o contraste entre os efeitos gerados por procedimentos descritivos e por procedimentos narrativos. Nesse caso, a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como relativa à descrição. Outra estratégia é o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, [...] e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o. São valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante. (BRANDÃO, 2013, p. 59-60)

Propondo abordagens sobre o espaço na literatura de modo muito similar à Brandão (2013), a pesquisadora Claudia Barbieri (2009), no capítulo “Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo”, integrante da obra *Poéticas do espaço literário*, chama a atenção para o caráter *ativo* do espaço como elemento da construção narrativa, constituindo-se verdadeiro articulador da história:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. (BARBIERI, 2009, p. 105)

O espaço como imagem arquetípica de que trata Brandão (2013), ressalte-se, é exatamente o tema da obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2016). Para este pensador francês, as grandes imagens possuem tanto uma história quanto uma pré-história: “[Elas] são sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares” (BACHELARD, 2016, p. 50).

Ainda na referida obra, o pensador francês delimita seu estudo do espaço ao que chama de “espaço feliz” ou “topofilia”, abordando “imagens que atraem”. Tal investigação visa a “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos como forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 2016, p. 19). Bachelard (2016) também se refere a esses espaços como “espaços louvados”, uma vez que o espaço percebido pela imaginação diz respeito a um espaço vívido.

Ao lado do conceito de “topofilia”, Bachelard (2016) também aponta o de “topoanálise”, espécie de análise auxiliar da psicanálise, que diz respeito ao “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2016, p. 28). Desse modo, mais importante do que a localização temporal dos eventos na vida de determinado indivíduo está a localização dos espaços de sua intimidade, os



lugares onde esse indivíduo vivenciou a solidão e pôs em marcha o seu devaneio: “O calendário de nossa vida só pode ser percebido em seu processo produtor de imagens” (BACHELARD, 2016, p. 28).

Os espaços felizes de que se ocupa Bachelard (2016) são, na verdade, imagens “arquetípicas”, que integram o inconsciente coletivo e que estão justamente ligadas à esfera da intimidade: a casa, o cofre, o ninho, a porta e a concha. Para o pensador francês, a própria ideia de casa coincide, de uma maneira mais profunda, com a da alma humana, estando o próprio inconsciente “alojado” nas pessoas. Conforme afirma: “Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa [...] estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 2016, p. 20).

### **O espaço em *Madame Bovary*: labirintos da imagem simbólica**

Na leitura de *Madame Bovary* (1856), percebe-se a construção da ideia do espaço não apenas por meio da simbologia arquetípica de que trata Bachelard (2016), mas também com o destaque dado aos locais de devaneio da protagonista Emma Bovary nos mesmos termos usados pelo pensador francês.

Em *Madame Bovary* (1856), a construção espacial se constitui por meio de relações de semelhança, oposição ou hierarquia que podem ser estabelecidas entre os lugares em que as cenas são construídas, quais sejam: aberto-fechado; interior-exterior; centro-periferia, limite-limiar, alto-baixo, lugar e entre-lugar.

As relações do primeiro par positivo (“aberto – fechado”), correspondem, em *Madame Bovary* (1856), sobretudo à dinâmica “público e privado”, bem como à ideia de oposição entre “vida social” e “intimidade”. Como exemplo de tal assertiva, tem-se a cena em que Emma reencontra seu amante Léon em um hotel de Rouen, na qual o narrador dá poucos detalhes, sugerindo, entretanto, toda a atmosfera de intimidade entre os dois, cuja relação não seria aprovada socialmente: “Estavam no *Hôtel de Boulogne*, no porto, e lá viviam com os postigos fechados, portas cerradas” (FLAUBERT, 2010, p. 319).

A cena em que o casal faz sexo em uma carruagem (excluída da publicação inicial na *Revue de Paris*, conforme referido), percorrendo as ruas e arredores de Rouen, também explicita tal ideia de intimidade

oculta à sociedade: “Os burgueses esbugalhavam os olhos assombrados diante daquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem com os estores *fechados* e que aparecia assim continuamente, *mais fechadas do que um túmulo e sacudida como um navio*” (FLAUBERT, 2010, p. 306, grifos nossos).

Quanto às relações “interior – exterior”, é possível perceber especial recorrência em relação a elas, o que ressalta a oposição existente entre “intimidade” e “vida social”. O relacionamento de Emma com Léon é a relação de uma mulher casada com um amante e, portanto, não pode ser público, por não ser aceito nas províncias da França oitocentista.

O medo do casal de ser visto em público é explicitado de modo muito claro na cena em que ambos se encontram, no interior da catedral de Rouen, sob os conselhos de um funcionário que lhes grita para passarem pelo portal norte, a fim de poderem ver as representações de cenas como *O juízo final e Os condenados*. A evocação de tais cenas bíblicas não é mesmo por acaso: logo a seguir, a cena se desloca do interior de um templo para o exterior, a calçada, e, na sequência, para o interior de uma carruagem, onde o casal vai consumir a relação “proibida”.

Quanto à dicotomia “centro-periferia”, o trecho a seguir é bastante elucidativo, permitindo notar o desconforto da protagonista com sua vida na província:

Tudo o que a rodeava imediatamente, *campo entediante*, pequenos-burgueses imbecis, mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um acaso singular em que ela se achava presa, enquanto *do outro lado* estendia-se, à perda de vista, a imensa região das felicidades e das paixões. (FLAUBERT, 2010, p. 81, grifo nosso)

O *outro lado* diz respeito, naturalmente, à Paris, que simboliza a cidade, o *centro* em posição hierárquica superior e em oposição ao *campo entediante*, como Tostes ou Yonville-l'Abbaye.

Já o par opositivo limite-limiar, a seu turno, pode ser identificado nas situações em que a janela adquire relevância simbólica na narrativa. O uso recorrente de tal elemento não se dá por acaso: ela é o meio físico que permite enxergar mais longe do que aquilo que se encontra imediatamente mais próximo do ponto de onde se observa. Comparada ao elemento “porta” (que permite chegar-se a outro lugar), a utilização da imagem simbólica da “janela” (que permite

alcançar espaços mais distantes visualmente, abrindo espaço à reflexão e ao devaneio) parece prevalecer ao longo da obra.

Em *Madame Bovary*, o elemento “janela” não deixa de simbolizar, na verdade, uma sintonia com o espaço íntimo da personagem, a qual sempre parece fazer um esforço para *enxergar* a vida e os mundos que podem existir mais longe, para além da realidade da província. A janela é o elemento que melhor sintoniza com a personalidade sonhadora de Emma, contribuindo para o seu devaneio, e cenas em que a personagem se recosta à janela são recorrentes.

A cena que melhor representa a oposição “porta – janela” no livro é, talvez, o momento em que acaba o baile de Vaubyessard e Emma se recolhe em seus aposentos, debruçando-se no peitoril:

Emma pôs o xale nos ombros, abriu a janela e apoiou-se no peitoril. A noite estava escura. Caíram algumas gotas de chuva. Ela aspirou o vento úmido que lhe refrescava as pálpebras. A música do baile ainda lhe ressoava nos ouvidos e ela fazia esforços para manter-se acordada a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que teria de abandonar dentro em pouco. Amanheceu, ela olhou as janelas do castelo, longamente, procurando adivinhar quais eram os quartos de todos aqueles que observara na véspera. Teria desejado conhecer suas existências, *penetrá-las*, confundir-se nelas. (FLAUBERT, 2010, p. 75-76, grifo nosso)

A referida cena, note-se, apresenta a profundidade da exploração da imagem simbólica da “janela” em oposição à “porta”, por parte de Flaubert: a janela permite que se veja o outro lado, mas, ao contrário da porta, não permite uma ultrapassagem, não permite que se chegue ou que se penetre até esse outro lado, não permite a aproximação salvo por meio do próprio ato de olhar ou imaginar.

Desse modo, é possível observar que todo esse simbolismo implica ainda no desejo pela passagem de uma camada social a outra mais elevada. Emma está em um local intermediário – a classe média – e sonha com um acesso que lhe permita a passagem, ou melhor, o acesso à suposta vida feliz das camadas acima da sua própria, deparando-se, porém, com portas hermeticamente fechadas.

No que se refere à dinâmica “alto – baixo”, em *Madame Bovary* percebe-se que elas vão além das características espaciais ou físicas, como ocorre na descrição de Charles na abertura da narrativa ou da flecha da catedral de Rouen, “espécie de [...] chaminé rendilhada que ousa erguer-se tão grotescamente sobre a catedral como

uma tentativa extravagante de algum caldeireiro imaginativo” (FLAUBERT, 2010, p. 303).

Por outro lado, o “alto” e o “baixo” destacam-se na obra, sobretudo, no que se refere à sonoridade: em relação de oposição a “baixo”, o “alto” aproxima-se muitas vezes de uma dimensão espacial ligada ao campo do espiritual. Em determinadas cenas, encontramos comparações com catedrais e igrejas ao mencionar o referido elemento: “ele era pavimentado de lajes de mármore, *muito alto*, e o ruído dos passos com o das vozes ressoava como numa *igreja*” (FLAUBERT, 2010, p. 67, grifo nosso).

Note-se ainda esta outra passagem, na qual, mais uma vez, há menção a um elemento espacial religioso: “Como era essa Paris? Que nome imenso! Emma o repetia para si mesma a meia-voz [ou seja, *baixo*], para sentir prazer; ele soava a seus ouvidos [*alto*] como o sino de uma *catedral*!” (FLAUBERT, 2010, p. 79).

Quanto ao par opositivo “centro – periferia”, esse é um dos que ganham mais destaque na construção simbólico-espacial da obra, e muitos dos devaneios românticos de sua protagonista podem ser associados a essa oposição.

No século XIX, ressalte-se, França e Inglaterra eram apontadas como “o centro do mundo”, disputando ambas a hegemonia econômica do planeta. Destacando-se no que se refere à difusão dos costumes e da cultura, a França, entretanto, era vista como sinônimo de “Paris”: na realidade, o que não se encontrava em Paris, mesmo se em território francês, era visto como periférico.

A França era, portanto, um dos lugares mais centralizados do mundo. Estando o “centro” em posição hierárquica superior àquela da periferia (isto é, a província), é preciso lembrar, entretanto, que é exatamente à “periferia” que Flaubert dá destaque na obra, justamente ao se opor ao “centro”, à Paris.

No trecho a seguir, Emma entrega-se ao devaneio de passear pela grande cidade do mundo: “Comprou um plano de Paris e, com a ponta do dedo dava, no mapa, grandes voltas na capital. Subia os bulevares, parando em cada esquina, no alinhamento das ruas, diante dos quadrados brancos que representavam as casas” (FLAUBERT, 2010, p. 80).

Mesmo na província, a personagem busca saber de tudo o que se passa em Paris:

Devorava, sem nada esquecer, todos os relatos das primeiras representações, das corridas e dos serões, interessava-se pela estreia de uma cantora, pela abertura de uma loja. Conhecia as novas modas, o endereço dos bons alfaiates, os dias do Bois ou da Ópera. (FLAUBERT, 2010, p. 80)

Não à toa, Paris é, portanto, uma das maiores aspirações de Emma. No trecho a seguir, a oposição “centro – periferia” aparece novamente de modo bastante explícito: “*Paris*, mais vasta do que o oceano, cintilava, pois, aos olhos de Emma numa atmosfera vermelha. [...] *Quanto ao resto do mundo, achava-se ele perdido, sem um lugar preciso e como se não existisse*” (FLAUBERT, 2010, p. 81, grifo nosso).

No que se refere à disposição “lugar – entre-lugar”, por fim, nota-se que em *Madame Bovary* o elemento “casa” corresponde ao espaço em que a protagonista pode viver, na intimidade, a máxima intensidade de seu tédio e de seu devaneio, nos mesmos termos de uma conceituação bachelardiana, conforme referido.

A “casa” corresponde também, para a personagem, a um espaço que traz a possibilidade (sempre frustrada) de realização pessoal:

Era a quarta vez que ela dormia num lugar desconhecido. A primeira fora no dia da sua entrada no convento, a segunda no dia de sua chegada a Tostes, a terceira em Vaubyessard, a quarta era esta; e cada uma revelara-se como a inauguração de uma nova fase em sua vida. *Não pensava que as coisas pudessem apresentar-se sempre iguais em lugares diferentes.* (FLAUBERT, 2010, p. 114, grifo nosso)

A mudança da casa de Tostes para a de Yonville-l’Abbaye parece simbolizar, para a personagem, uma mudança de vida. Com as descrições minuciosas dos ambientes domésticos, da sala de refeição ao quarto do casal Charles e Emma, entram em cena também os lugares de passagem, o entre-lugar, isto é, os corredores, elementos espaciais que fazem a comunicação entre os ambientes. O entre-lugar, porém, é mais um elemento que ganha destaque como imagem simbólica, como se pode notar no trecho a seguir, em que o futuro de Emma é comparado a um corredor, a um beco sem saída: “O futuro era um *corredor* escuro que tinha, ao fundo, uma porta bem fechada” (FLAUBERT, 2010, p. 86, grifo nosso).

## Considerações finais

Em *Madame Bovary* (1856), o espaço funciona como um dos principais elementos da construção da identidade dos personagens. Os lugares narrados muitas vezes servem de “moldura” para eles. Nas descrições de Yonville-l’Abbaye, por exemplo, o narrador apresenta as personagens muitas vezes em completa sintonia com seu tempo e espaço, muito ao contrário do que ocorre com a protagonista da obra, cuja insatisfação por não se sentir ajustada à realidade da vida provinciana é um dos conflitos mais explorados na obra.

Note-se, logo a seguir, a descrição de uma refeição realizada pelo casal protagonista, em que o narrador explicita o flagrante desacordo de Emma com a paisagem espacial, enquanto Charles – mesmo sem o acréscimo de nenhum detalhe a seu respeito – parece estar integrado ao ambiente que o cerca:

Mas era sobretudo nas horas das refeições que ela não aguentava mais, naquela pequena sala do andar térreo, com a estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que transudavam, as lajes úmidas; toda a amargura da existência parecia-lhe servida em seu prato e, com a fumaça do cozido, ela sentia do fundo de sua alma outras lufadas de enfado. Charles comia lentamente; ela mordiscava algumas avelãs, ou, então, apoiada no cotovelo, divertia-se fazendo, com a ponta da faca, alguns riscos no oleado. (FLAUBERT, 2010, p. 89)

A importância do espaço social na obra, note-se, ganha bastante destaque na trama. Um dos eventos mais importantes da narrativa é o Baile de Vaubyessard. Tal evento possui enorme representatividade em *Madame Bovary*, especialmente se for levado em conta que, em contraposição à estética romântica, a obra apresenta um ritmo mais lento e não enfatiza grandes momentos dramáticos.

O baile não apenas realiza momentaneamente os sonhos que a protagonista tem de viver em um ambiente refinado e aristocrático, como também dá relevo à representatividade do espaço social, ao contrapor o mundo privilegiado dos convidados que tinham acesso ao castelo onde se dava o baile àquele dos que ficavam do lado de fora e a quem não era permitido entrar: “Ao barulho dos estilhaços a sra. Bovary virou a cabeça e percebeu, no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam” (FLAUBERT, 2010, p. 73).

Emma Bovary, que aí se encontra entre os camponeses e os aristocratas, parece personificar uma classe social intermediária, ou seja, a classe média: está próxima dos dois mundos, mas não pertence nem a um nem a outro. Ao mesmo tempo em que sua proximidade momentânea com a aristocracia é realizada por meio do convite ao baile (graças à profissão do marido médico), a visão dos camponeses parece lembrá-la de um passado não muito distante: “[Ao ver o rosto dos camponeses,] voltou-lhe a lembrança dos Bertaux [a área rural onde vivera]. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesma, como outrora, desnatao com seu dedo as terrinas de leite na leiteira” (FLAUBERT, 2010, p. 73).

Assim como o espaço físico, o espaço psicológico foi explorado por Flaubert na construção de *Madame Bovary* (1856) com igual importância. Esse espaço psicológico diz respeito ao espaço interior da personagem, abarcando seus sonhos, devaneios e aspirações, conforme mencionado por Bachelard (2016).

Esses sonhos, devaneios e aspirações da protagonista permeiam toda a obra, dando relevo ao espaço psicológico, e estão condensados em passagens como a que vem a seguir:

No fundo da alma, todavia, ela esperava um acontecimento. Como os marinheiros angustiados, lançava sobre a solidão de sua vida olhos desesperados, procurando ao longe alguma vela branca nas brumas do horizonte. Não sabia qual seria aquele acaso, o vento que o empurraria até ela, para que margem ele a levaria [...]. Mas, cada manhã, ao acordar, esperava-o para aquele mesmo dia e escutava todos os ruídos, levantava-se sobressaltada, espantava-se por ele não chegar; depois, ao anoitecer, cada vez mais triste, desejava já estar no dia seguinte. (FLAUBERT, 2010, p. 85)

Se a obra é tida pelos críticos como antirromântica, sua protagonista Emma Bovary, conforme visto, encarna justamente as aspirações idealizadas do Romantismo: sua morte, ao final da história, não deixa de simbolizar, aos olhos dos críticos, a morte dessa estética, cujas fronteiras Flaubert conseguiu, apoiando-se na construção do espaço narrativo, ultrapassar. Na desconstrução de valores estéticos que lhe antecederam, demolidos com as ilusões perdidas trazidas pelo ano de 1848, *Madame Bovary* marca o fim de uma era e o começo de um acerto de contas com a *realidade* de uma outra geração.

**Referências**

- ALVES, I. Paisagem, viagens, literatura. In: ALVES, I.; LEMOS, M.; NEGREIROS, C. (orgs.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*. Brasil. França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, p. 15-17.
- AURÉGAN, P. *Flaubert*. Paris: Editions Nathan, 1991.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BORGES FILHO, O.; BARBOSA, S. (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.
- BOTTON, A. de. *A arte de viajar*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2002.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 2010.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 218-264.



## O Brasil como arquipélago: proposta de um atlas para a ficção de José de Alencar

Romulo Valle Salvino (UFF)<sup>1</sup>

### Introdução

No Atlas do romance europeu, Franco Moretti defende que mapas podem ser úteis para que se desvele, tanto a natureza espacial das obras literárias, sua geometria particular, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas quanto a lógica interna de uma dada narrativa, o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza (MORETTI, 2003, p. 15). Segundo o crítico italiano, por meio de diagramas espaciais, a forma literária pode aparecer como o resultado de “duas forças conflitantes e igualmente significativas: uma que funciona de fora, e a outra de dentro. Trata-se do problema usual e, no fundo, do único problema real da história literária: a sociedade, a retórica e sua interação” (MORETTI, 2003, p. 15).

Neste estudo, tais propostas de Moretti são aplicadas à leitura do conjunto da obra ficcional de José de Alencar, na tentativa de desvelar um esforço de territorialização presente em seus romances. Defende-se aqui que, na ficção alencariana, mais que uma paisagem ou um palco previamente dados, o Brasil surge como um espaço imaginário e simbólico a ser criado, por meio de uma arquinarrativa em que se cruzam a literatura e um projeto nacional, inseminados ambos por uma concepção particular do processo histórico<sup>2</sup>.

Como se verá, a aplicação do termo *arquinarrativa* ao conjunto da obra de Alencar é autorizada, de certa forma, pelo próprio autor, o

1. Graduado em História (USP), Especialista em Literatura (PUC/SP), Mestre em Comunicação e Semiótica – Literaturas (PUC/SP), Doutor em História (UnB), atualmente realiza estágio pós-doutoral em História na Universidade Federal Fluminense.
2. São usuais dois adjetivos para qualificar a obra de Alencar: alencariano e alencarino. O segundo deles é também o gentílico atribuído a quem nasce em Fortaleza, cidade que englobou a Messejana natal de Alencar, hoje um bairro. Como o propósito deste trabalho não é acentuar as raízes locais do escritor, mas uma faceta nacionalista e nacionalizante de sua obra, a opção foi por alencariano.

qual, em “Bênção paterna”, buscou organizar seus romances em torno de um fio condutor em que se entremeiam as suas ideias sobre a literatura e o país. Por isso, o conhecido prefácio de *Sonhos d’ouro* será uma das principais referências para o que se exporá a seguir. Nele, o escritor delineou um projeto artístico intimamente ligado à história do Brasil, de tal modo que o arqui-romance composto pelas suas narrativas pode ser lido como um grande painel que vai de um tempo anterior à cheda de Cabral, em *Ubirajara*, até uma espécie de história do tempo presente, em *Sonhos d’ouro* e outros romances.

A palavra *territorialização* usada aqui, por outro lado, ainda é quase um neologismo em nossa língua, embora *território* tenha uma longa história nela. O território não é um lugar geográfico qualquer, mas aquele dotado de dimensões econômicas, simbólicas e políticas, um construto que se forma a partir da apropriação do espaço, seja por meio da ocupação concreta dele, seja por meio da sua representação. Esse processo de formação, que é político e físico, mas também imaginário, é que se chama de *territorialização*. Nessa perspectiva, o território “é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a ‘prisão original’, o território é a prisão que os homens constroem para si” (RAFFESTIN, 1993, p. 143-144).

Prisão ou pletora de possibilidades, o território não se constrói apenas com exércitos, dinheiro e tratados geográficos. Ele precisa ser descrito, estudado e cantado. De acordo com Haesbaert,

desde sua origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreoterritor* (terror, terrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no “*territorium*” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva “apropriação”. (HAESBAERT, 2007, p. 20)

Nesse último sentido, o de uma identificação positiva (mas que não deixa de ser também uma demarcação de posse), a literatura surge como uma forma privilegiada de reconfiguração do espaço, capaz de conformá-lo simbólica e imaginariamente. Tanto quanto a construção de um cenário funcional do ponto de vista estritamente

narrativo, a opção por um determinado lugar geográfico por parte de um escritor é um ato capaz de incorporar e projetar outras escolhas, política e culturalmente constituídas e consequentes.

Não poderia ser diferente no caso de Alencar, principalmente quando se pensa nas dimensões políticas, nacionalistas, de sua literatura. Nesse aspecto, a seleção dos lugares em que acontece a ação principal de cada um de seus romances e peças pode ser considerada como um passo a mais na construção de um projeto de país. Assim, ao mesmo tempo em que procura criar um modelo histórico e literário, o escritor desenha um grande cronotopo, na forma de um país chamado Brasil.

Esse conceito, *cronotopo*, é importante no caso, tendo em vista as imbricações entre tempo e espaço que impregnam o conjunto da obra de Alencar, como se procurará demonstrar à frente. Como formulado por Bakhtin, no cronotopo artístico-literário

o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2018, p. 12)

O que se chama aqui de *atlas alencariano* defronta-se, justamente, com essas duas dimensões, a do espaço e a do tempo, fortemente imbrincadas. Para dar conta minimamente de como elas interagem na obra do escritor brasileiro, o presente trabalho contará com três movimentos. No primeiro, ver-se-á como “Bênção paterna” propõe organizar a obra alencariana a partir de uma determinada visão dialética da história do país e em consonância também com uma repartição geográfica e simbólica dos espaços. No segundo, será abordado como Alencar foi construindo, ao longo de sua carreira como escritor, o seu grande cronotopo brasileiro. No último, a preocupação será com a maneira como os espaços internos do país se conectam em sua ficção, seja a partir da movimentação dos protagonistas, seja pelas referências existentes nos diversos romances a outros lugares que não o centro geográfico diegético de cada um deles. Nesse último caso, também em observância à proposta de uma *distant reading* (ou

de uma “literatura vista de longe”, na tradução brasileira) de Moretti, serão mobilizadas informações estatísticas sobre essas referências<sup>3</sup>.

Em uma pesquisa que se põe sob a égide de Moretti e sugere no próprio título a concepção de um “atlas”, o ideal seria que mapas orientassem a exposição de ideias. Como por limitação editorial isso não será possível, os mapas e gráficos originalmente utilizados no estudo e apresentados no Congresso da ABRALIC de 2020 serão aqui, na medida do possível, “traduzidos” verbalmente, em um processo transsemiótico, que busca realizar um percurso ao contrário daquele de fato seguido no curso da investigação. As imagens desses mapas e gráficos estão disponíveis na internet, abertas ao acesso público (SALVINO, 2020). A especificação dos *links* para aqueles que eventualmente queiram consultá-las será apresentada caso a caso.

### **“Bênção paterna”:**

#### **a proposta de um arqui-romance e a dialética alencariana**

Quando *Sonhos d'ouro* foi publicado em 1872, fazia já cerca de dezesseis anos que Alencar publicara seu primeiro livro. Sua produção acumulava diversos romances e peças de teatro, além de crônicas e textos com função crítica e polêmica. No prefácio ao romance, o já mencionado “Bênção paterna”, o escritor lança um olhar retrospectivo sobre sua obra, ao mesmo tempo em que a projeta para o futuro, como proposta não apenas de um esforço artístico individual, mas do delineamento de toda uma literatura brasileira, profundamente imbrincada com a história do país. O movimento de fusão entre a história das letras nacionais e a do Brasil abre-se com a afirmação de que

a literatura nacional [...] outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização. (ALENCAR, 1959, v.1, p. 697)

3. Em suas análises, além de mapas e grafos, Moretti utiliza gráficos – vale dizer, representações visuais de informações numéricas. Ver: MORETTI, 2003, p. 162-163; MORETTI, 2008, p. 11-60. Todavia, ele os utiliza principalmente para captar relações externas entre romances, enquanto, neste trabalho, buscou-se antes a quantificação e a representação de informações internas das obras analisadas.

Há três momentos delineados nesse trecho. O primeiro, pré-histórico, é aquele em que a terra se quedava supostamente virgem; não há nele propriamente um sujeito, mas a natureza à espera da inseminação. No segundo, chega às novas terras a “alma da pátria”, na forma de uma “raça ilustre” (os portugueses) que se alimenta da “seiva americana”. Nesse passo é que começa propriamente a história. Ambas as épocas são passadas. Finalmente, o terceiro momento é o presente do escritor, marcado pela mudança do tempo verbal, até então no pretérito. Nele, essa alma-literatura enriquece-se e civiliza-se com novos cruzamentos e com o “influxo da civilização”.

De acordo com a exposição de Alencar, a sua própria obra é protótipo e exemplo desse movimento maior. À primeira fase, a de uma “literatura primitiva, que se pode chamar aborígene”, composta das “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, das “tradições que embalaram a infância do povo” (ALENCAR, 1959, p. 697), corresponderia *Iracema*. A segunda fase, histórica – do “consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 697) – estaria representada em *O guarani e As minas de prata*.

A terceira fase – “infância de nossa literatura, começada com a independência política” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 697) – ainda não terminara e dividia-se em dois ramos. No primeiro deles, “a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698). Essa literatura estaria em lugares “onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698), lugares que poderiam ser encontrados “não somente no país, como nas grandes cidades”, em recantos “que guardam intacto, ou quase, o passado” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698). Esses seriam os casos de *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*, embora se possa notar, segundo o autor, sobretudo no primeiro, “devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698). De outro lado, nos grandes centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro, os influxos civilizatórios de outras gentes – “a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa

e francesa” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 699) – contribuíam para forjar a “nova e grande nacionalidade brasileira”, um movimento retratado em *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* e no próprio *Sonhos d’ouro*.

Esboça-se nessas ideias uma divisão da obra de Alencar em quatro grupos de romances, dois correspondentes ao período colonial – as lendas e os romances históricos – e dois voltados para o pós-independência – os romances regionalistas e os romances urbanos. Esses dois últimos termos não são usados pelo escritor, mas acabaram avalizados pela crítica, que preferiu falar em romance indianista para classificar *Iracema*, juntando-o com *Ubirajara* (ainda não publicado quando foi escrito “Bênção paterna”) e, às vezes, com *O guarani*. Pelos critérios de Alencar, *O sertanejo* (1875) seria um romance histórico, pois sua ação acontece antes da independência política, embora seja usual classificá-lo entre os regionalistas. No caso deste trabalho, será obedecida, quando necessária, estritamente a tipologia proposta pelo escritor. Note-se, também, que dois livros já publicados naquele momento, *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857), não receberam a “bênção” de Alencar, que os deixou fora de sua lista, embora tenham sido mantidos na edição das obras completas. Uma possível razão para tanto, estritamente baseada no movimento dialético que anima a exposição do autor, será apresentada mais à frente, quando se abordar o que chama aqui de *a jornada do protagonista*.

Importa também destacar preliminarmente alguns aspectos desse projeto literário que se desenha em “Bênção paterna”, entre os vários que poderiam ser mais bem desenvolvidos. Primeiramente, é tão íntima a ligação entre a história da literatura e a história do país que o escritor considera o surgimento de uma arte nacional apenas com a independência política, de modo que os momentos anteriores podem ser vistos apenas como preparatórios, tanto no sentido de gestarem o novo povo – criança então ainda no ventre – quanto de fornecerem materiais para essa escrita que ganhara o seu lugar somente depois do rompimento dos laços políticos com Portugal. Em segundo lugar, para o romancista, a temporalidade histórica deve ser recuperada como uma temporalidade fictícia, com a literatura a representar o movimento do passado, proposta de que a própria obra de Alencar era oferecida como exemplo e farol.

Quando estabelece essa conexão entre as histórias da literatura e do país com os seus próprios romances, Alencar cria uma metanarrativa, um outro enredo que se sobrepõe ao de cada livro, a propor

uma nova inteligibilidade, que os reposiciona no conjunto. Guiados por esse fio de Ariadne estendido pelo próprio escritor, não é demais falar, então, em um arqui-romance composto de diversos enredos distintos que se juntam para contar literariamente a história de um país e para ressignificar o espaço geográfico que ele ocupa – “terra da pátria”, vista como “mãe fecunda” e não apenas como “chão onde pisam” as gerações.

Há de se notar também que, em “Bênção paterna”, ao lado dessa ligação entre literatura e história, há outra, entre história e geografia, com os diversos extratos temporais a se distribuir como nichos não só pelo Brasil, mas em recessos das grandes cidades, ao mesmo tempo em que o país e esses núcleos urbanos são contrapostos pelo autor como realidades distintas.

De um lado, há a terra, de outro, o invasor externo, em uma espécie de oposição fundadora que depois ressoa, em toda a marcha histórica nacional e na obra de Alencar, na forma de outros pares opositivos: a floresta *versus* a cidade, a natureza *versus* a cultura (ou a civilização), o interior *versus* o litoral, a província *versus* a capital, o natural *versus* o estrangeiro. O Brasil surge de cada um desses embates e no encontro de todos eles, em um movimento dialético que se repete, sempre transformado, ao longo do tempo e no presente.

Ao falar sobre a contemporaneidade, o momento pós-independência política, eis o que diz o autor, em trecho já parcialmente citado aqui:

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

*Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos país, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.*

*O Tronco do Ipê, o Til e o Gaúcho, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro. (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698 – grifos meus)*

Nota-se aí que o esquema explicativo de Alencar tem dois vetores, um no tempo, do passado para o presente, e outro no espaço, da capital do país (a corte) e grandes cidades para o interior. De um lado, o passado e as coisas da terra; do outro o presente e o que vem de fora: o invasor, a civilização, o estrangeiro, a influência da grande cidade. O Brasil não está em nenhum dos polos, mas se vai formando historicamente a partir deles, em um movimento que se espalha da cidade para o campo e a floresta, do litoral para o interior, a espalhar-se pelo país através do tempo e do espaço. A proximidade da corte e a data mais recente maximizam a influência da “grande cidade”, esse porto de entrada do “espírito forasteiro”. Em tempos de comunicações morosas, estradas ruins, em que as novidades demoravam, viajar para o interior do Brasil é viajar para o passado<sup>4</sup>.

O espaço alencariano é, porém, fractal, no sentido da geometria não-euclidiana de Mandelbrot, em que as partes reproduzem sempre o todo, em um *mise en abyme*. Assim como longe da corte o passado se preserva, ele também resiste em recantos incrustados na grande cidade. Nem o movimento histórico é linear, nem a geografia corresponde a um límpido espaço euclidiano. A inserção de grandes cidades no espaço brasileiro e desses redutos do passado em cada uma delas gera ‘ilhas’, cria uma descontinuidade constitutiva nesse território em formação que lhe dá um aspecto arquipelágico. Na imprecisão das fronteiras internas, delinea-se uma *morfologia do amorfo*<sup>5</sup>.

A despeito dessa não linearidade e fractalidade de fundo, é possível confirmar, na relação entre espaço e tempo nos romances regionalistas, aquele movimento em que a viagem ao interior é também uma viagem ao passado de que se falava há pouco. A ação central de *O tronco do ipê*, localizada a cerca de noventa quilômetros do Rio de Janeiro, acontece por volta de quatorze anos antes da publicação do romance. A Fazenda das Palmas e o povoado de Santa Bárbara, palcos principais de *Til*, estão situados a aproximadamente quatrocentos e cinquenta quilômetros da corte, ao passo que o núcleo da história transcorre vinte e cinco anos antes de o livro vir a público. Em *O gaúcho*, a distância entre a capital do país e Piratini (Piratinim, no

4. A respeito da relação feita por Alencar entre tempo e espaço, ver também: BARBOSA, 2018, p. 64.
5. A respeito dos fractais como estruturas em *mise en abyme* e arquipelágicas, ver: ETTE, 2016, *passim*; ETTE, 2018, p. 79-82.



romance) é de cerca de mil trezentos e cinquenta quilômetros, e o recuo temporal corresponde a trinta e oito anos. Ou seja, quanto mais antigo, mais distante. Embora *O sertanejo* não se enquadre propriamente nesse grupo de romances pelos critérios de “Bênção paterna” (apesar de parte da crítica enquadrá-lo como regionalista, ele situa-se no período colonial), a mesma relação pode ser observada nele: aproximadamente dois mil quilômetros de distância, ao lado de cento e onze anos de recuo no tempo do enredo<sup>6</sup>. Esse é um desenho geral que pode ser confirmado por outros caminhos, como se verá a seguir.

### Um cronotopo chamado Brasil

Para vislumbrar o que poderia ser o território das narrativas alencarianas, de início, foram dispostos em mapas o principal palco de ação de cada uma das obras ficcionais do autor. No caso de *Alfarrábios* (1873), livro composto de três narrativas independentes, cada uma delas foi considerada separadamente.

As publicações do escritor aconteceram em um intervalo de aproximadamente vinte anos, entre 1856 e 1877, de modo que dificilmente se poderia imaginar que estivessem sempre ordenadas a partir de um projeto definido desde o início. É de se esperar, assim, que, do mesmo modo que elas retratam um percurso histórico do Brasil, delineie-se um outro percurso em sua própria produção, com o autor a rever rumos e a reorientar seus próprios passos. Para visualizar essas mudanças, propõe-se aqui uma periodização em três fases, diferente, portanto, da mais canônica, estabelecida por Araripe Júnior e seguida por diversos críticos, a qual se compõe de dois momentos ligados à vida política e literária do autor (ARARIPE JÚNIOR, 1958, v. 1, p. 218-219)<sup>7</sup>. Como qualquer recorte temporal, a divisão aqui enunciada pode ser alvo de questionamentos, mas ajuda a perceber a distribuição dos livros no tempo, assim como um mapa permite localizá-los no espaço.

6. Veja-se, nesse sentido, o diagrama em: SALVINO, 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/dial%C3%A9tica-alencariana>. Acesso em: 29 nov. 2020.
7. A divisão proposta por Araripe Júnior tem uma primeira fase que vai até 1865 (publicação de *Iracema*). A segunda começa em 1870, com *O gaúcho*, e vai até a morte do autor. No interregno, há o período em que Alencar dedicou-se prioritariamente à sua carreira política.

Como a exposição a seguir procurará mostrar, as três fases propostas correspondem a diferentes momentos de “ocupação” do espaço e de relacionamento entre esse e o tempo histórico-ficcional, por meio da arquinarrativa alencariana. Os principais cenários dos romances de cada uma delas foram localizados em mapas, sinalizados por ícones que distinguem as narrativas com enredo contemporâneo à época de sua publicação daquelas com ação no passado mais distante, de modo a permitir a visualização, em cada período, das relações entre espaço e tempo histórico em cada narrativa (SALVINO, 2020).

A primeira das fases propostas corresponde ao período entre 1856, quando Alencar lança seu primeiro romance (*Cinco minutos*), e 1866, ano da publicação do último volume de *As minas de prata*. Caso se considere a sua produção como dramaturgo, essa etapa pode ser estendida até 1867, quando surgiu a sua última peça teatral de temática contemporânea, *Expição*. Em linhas gerais, trata-se do mesmo período proposto por Araripe Júnior para a primeira produção alencariana. Ao cabo desse momento, Alencar mergulhou mais fortemente na política e assumiu o cargo de ministro da Justiça em 1868. A segunda fase estende-se de 1870, quando retomou a atividade literária com *O gaúcho*, depois de se afastar, desiludido, da carreira política, até a publicação de *Sonhos d'ouro* e do primeiro volume de *Guerra dos mascates*. Ela engloba todos os romances que assinou com o pseudônimo de Sênio (do latim *senior* e *senex*, com o sentido de “velho”), às vezes interpretado pela historiografia literária como um signo da desilusão do escritor com a política, mais *Til*, que veio à luz com o nome do próprio autor. Nesse período, eleva-se o tom crítico, explícito ou disfarçado, de suas histórias. Na terceira fase, iniciada com *Alfarrábios* (1873), Alencar abandona de vez o pseudônimo. Ela prolonga-se até a sua morte em 1877, a incluir *Encarnação*, finalizado naquele ano, mas que só foi publicado em 1893<sup>8</sup>.

8. O próprio Alencar comentou o aparecimento do pseudônimo Sênio na nota inicial a *O gaúcho*: “Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário [...] Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?” (ALENCAR, 1959, v.3, p. 421). A respeito das duas fases em que a crítica usualmente divide a obra de Alencar e mais particularmente sobre o período de Sênio, ver, entre outros: FAÇANHA, 2017; 63-90; BARBOSA, 208, p. 23-78.

Na primeira fase, percebe-se a centralidade do Rio de Janeiro, que concentra a ação de quatro (*Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Lucíola e Diva*) dos sete livros então publicados pelo autor<sup>9</sup>. *O guarani*, romance histórico cuja trama desenrola-se mais de duzentos anos no passado, acontece fora da cidade, mas “logo ali”, a apenas uns cem quilômetros dela. Uma distância, contudo, que parecia imensa no início do século XVII, quando as vilas e demais povoados da capitania do Rio de Janeiro agarravam-se ao litoral, em uma autêntica fronteira para além da qual havia apenas os índios bravios. Outro romance do período é *As minas de prata*, também com trama no início do século XVII, centralizada em Salvador da Bahia. Finalmente, integra o grupo *Iracema*, situado na mesma época, ainda mais ao norte, nas terras do Ceará. Essa narrativa, marcada pelo subtítulo de “Lenda do Ceará”, lembre-se, foi apontada por Alencar em “Bênção paterna” como exemplo daquela “literatura aborígene”, formada com as “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”. Representa aquele primeiro momento histórico, do encontro entre a “raça ilustre” e a “seiva americana”. Não por acaso, portanto, o autor foi colocá-la nas terras onde ele mesmo nascera.

Observa-se, por outro lado, nessa etapa, uma clara organização espaço-temporal do Brasil de Alencar: o Rio de Janeiro corresponde ao momento presente, o século XIX do escritor, e as demais localidades a um tempo recuado, o século XVII, em que o país começava, segundo a narrativa alencariana, a viver mais fortemente os confrontos entre os povos nativos e os invasores. Salvador, então capital do Brasil, surge como um duplo do Rio de Janeiro naquele passado distante.

Na fase seguinte da carreira de Alencar, foram lançados, *O gaúcho* (1870), *A pata da gazela* (1870), *O tronco do ipê* (1871), os dois volumes de *Guerra dos mascates* (1871 e 1873), *Til* (1871) e *Sonhos d'ouro* (1872)<sup>10</sup>. Há, nesse conjunto, dois romances urbanos com enredo contemporâneo ao período em que Alencar escreve, um romance histórico cuja ação se passa no início do século XVIII, e todo o conjunto ficcional

9. A respeito dessa fase, ver o Mapa 1 – 1856 a 1866 – de *Cinco minutos* ao último volume de *As minas de prata*. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/fases-da-obra>. Acesso em: 28 nov. 2020.

10. Ver Mapa 2 – 1870 a 1873 – de *O gaúcho* ao segundo volume de *Guerra dos mascates*, em: SALVINO, 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/fases-da-obra>. Acesso em: 28 nov. 2020.

que o escritor apresenta em “Bênção paterna” como criações centradas em locais “onde não se propaga com rapidez a luz da civilização”, quais sejam *O gaúcho* e os dois que Antônio Cândido (1993, v.2, p. 201) chamou de “romances fazendeiros”, *O tronco do ipê* e *Til*. Esses três livros, que parte da crítica classifica como regionalistas, além de se localizarem mais no interior do país, têm outro ponto em comum: a ação deles acontece já no período imperial, mas no passado, entre quarenta e cinco e vinte anos antes da publicação de cada um deles. Os eventos que formam o núcleo de *O gaúcho* acontecem na década de 1830, os de *Til* no final dos anos 1840 e os do *O tronco do ipê* em meados do decênio seguinte.

Mais uma vez, nesse grupo, o afastamento geográfico em relação à corte corresponde a um mergulho no passado. Por sua vez, *Guerra dos mascates* tem a intriga localizada em Recife e Olinda, no início do século XVIII. Os episódios dos dois romances contemporâneos acontecem principalmente no Rio de Janeiro, ainda que *Sonhos d'ouro* tenha parte de seus episódios em São Paulo. Permanece, desse modo, a divisão da fase anterior, com os romances com ação no presente concentrados no Rio de Janeiro, enquanto o passado do país é representado em outros lugares.

Olhados em conjunto, os livros dessa fase parecem completar um círculo: partem do Rio no tempo presente, passam por regiões do interior brasileiro em uma época não muito remota, com uma escapada ao passado colonial em um lugar ainda mais distante, no Nordeste, para finalmente retornarem à Corte em um presente profundamente marcado pela urgência e pelas novidades. Os eventos narrados em *Sonhos d'ouro* acontecem em datas muito próximas à da publicação dos volumes que compõem o livro. No final do corpo principal do romance, os personagens trocam cartas escritas entre os dias 18 e 20 de agosto de 1871. O prefácio, “Bênção paterna”, é datado de 23 de julho do ano seguinte, e o livro inclui uma suposta carta ao editor, de 6 de setembro de 1872. Nela, o autor pede o favor de que se mande imprimir um pós-escrito “que leva a última notícia de nossos personagens” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 934), o qual começa com a informação de que “há quinze dias teve Ricardo [o protagonista] de assistir a uma vitória, em questão de terras, para o lado de Jacarepaguá” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 935) – um evento posterior, desse modo, à escritura do prefácio – e termina com um adendo em que, “à última hora”, o narrador comunica que o casamento dos protagonistas

estaria para acontecer. O tempo narrado invade, portanto, os tempos de escrita e de edição, como se o romance almejasse se fazer jornal ou uma literatura de última hora, uma história do tempo presente.

Finalmente, na última fase, surgem algumas novidades<sup>11</sup>. A primeira delas é uma mudança da relação entre as localizações temporal e espacial de cada narrativa que fora ciosamente mantida até então. Se até aquele momento, a capital do Império era a terra da atualidade, com o escritor a direcionar a outras plagas suas incursões ao passado, *Alfarrábios* veio quebrar esse esquema. O livro é um conjunto de narrativas novamente situadas no Brasil Colônia, uma delas em Olinda (*A alma do lázaro*) e duas (*O garatuja* e *O ermitão da Glória*) no Rio de Janeiro. A cidade de antanho aparecera até então apenas de relance em *O guarani* e *As minas de prata*, mas o novo livro a inclui no grande romance de formação do Brasil. Ao ter seu passado recuperado pela ficção, a Rio torna-se como um *fractal* do país, a encenar nos limites de sua geografia movimentos históricos mais amplos. No universo alencariano, com a inclusão dessa coletânea, apenas a capital do Império passa a percorrer todos os momentos desde que os portugueses chegaram ao país novo. É como se Alencar tivesse realizado na ficção, pelo menos parcialmente, um projeto que deixou registrado em um manuscrito publicado apenas na segunda metade do século XX, intitulado “O Rio de Janeiro – prólogo”. Nele, propunha-se a escrever a história da cidade, a começar de seus “tempos mitológicos”, antes da chegada dos portugueses, em um percurso que procuraria

acompanhar passo a passo a conquista da civilização nessa terra virgem; de ver pouco e pouco elevar-se no meio do deserto a cruz, símbolo da religião, e ao redor dela agrupar-se a família, a colônia, o povoado, e por fim a sociedade; de notar as transições que de ano a ano, de século a século fizeram da pequena choupana de Martim Afonso a grande capital do império do Brasil – esta ideia me sorria outrora com um encanto que não lhe pude resistir. (ALENCAR, 2010, p. 89)

O manuscrito em questão não é datado. Estima-se que seja de 1877 (PELOGGIO, 2010, p. 15-16), no final dessa mesma fase em que

11. Ver Mapa 3 – 1873 a 1877 – de Alfarrábios a Encarnação, em: SALVINO, 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/fases-da-obra>. Acesso em: 28 nov. 2020.

a ficção de Alencar, finalmente, levava a capital do país até um passado mais distante. Ainda que, nesse período derradeiro de sua vida, o escritor tenha sugerido uma divisão mais detalhada para a história do Brasil do que aquela que aparece em “Bênção paterna”, com cinco períodos para a época pré-independência (ALENCAR, 2010, p. 24), o movimento histórico por ele narrado em alguns de seus escritos continuava a ser, em linhas gerais, o mesmo estabelecido no prefácio de *Sonhos d’ouro*: a chegada dos portugueses a uma “terra virgem” e, a partir desse momento, a constituição de uma sociedade que desaguardaria no Brasil contemporâneo. Todavia, em outro texto desse mesmo momento, *Antiguidade da América*, também inédito em vida do autor, Alencar propôs um adendo a esse esquema geral:

Não penetra a história naquelas eras esquecidas, das quais se houve, já não restam documentos; evite porém rejeitá-las absolutamente por somenos e fúteis. A mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como o enjeitado, órfão de tradições e privado de família.

Deve pois a história do Brasil ser precedida de uma introdução, onde se colija com a precisa clareza quanto existe a respeito das antiguidades brasileiras.

Essa é a fonte onde hão de beber a literatura e as artes aquele cunho original, que distingue as manifestações do belo em cada raça. (ALENCAR, 2010, p. 25-26 – grifo meu)

Lembre-se de que, em “Bênção paterna”, Alencar propusera *Iracema* como exemplo da “literatura aborígene”, mas o livro é antes uma representação poética do encontro entre os conquistadores e a terra-mãe que geraria o Brasil. Porém, era importante para o projeto alencariano voltar até o tempo pré-cabralino, para encontrar essa “história desvanecida e confusa pela grande longitude”. *Ubirajara* atende a esse propósito, ao levar as “lendas” alencarianas ao seu momento mais recuado, a um tempo impreciso antes da chegada das caravelas portuguesas. É também um mergulho em um país mais profundo, distante do Rio de Janeiro, em uma mesopotâmia tupi entre os rios Araguaia e Tocantins. Mantém, dessa forma, a escrita de “quanto mais longe, mais antigo”. Se na época de Alencar a viagem ao interior, à província, era também uma viagem ao passado, às raízes vivas do país, o afastamento de seus romances em relação à corte tornava-se também um mergulho nas diversas épocas de formação do país.

Esse movimento pode ser visto também no Mapa 4 do *Atlas alencariano*, que retrata a distribuição dos diversos tipos de romance pelo território brasileiro. Nele, é possível observar que, a partir do Rio Janeiro – ponto de encontro de vários tempos –, os romances regionalistas traçam um percurso para o Sul, rumo à fronteira gaúcha, enquanto lendas e romances históricos tomam o caminho do Norte, até os passados distantes de *Iracema* e *Ubirajara*<sup>12</sup>.

Por outro lado, em todas as suas fases, o país de Alencar é decididamente aquele mesmo onde, segundo Frei Vicente Salvador, os portugueses, em vez de se aprofundarem nas terras, “contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos” (SALVADOR, 2010, p. 70). O Brasil mais distante do litoral quase não existe como *locus* romanesco. A jornada de Estácio em busca das minas de prata somente chega à Serra do Sincorá, enquanto Iracema, personagem homônima ao título da obra, vem dos campos do Ipu, lugares, respectivamente, a apenas trezentos e duzentos e cinquenta quilômetros do litoral. Com exceção de *O gaúcho*, uma narrativa de fronteira, os romances do escritor não conseguiram romper o famoso Meridiano de Tordesilhas, o limite da América Portuguesa até o Tratado de Madrid de 1750<sup>13</sup>. Mesmo *Ubirajara*, situado em uma região quase inacessível, fica aquém dessa marca. Embora *O gaúcho* a ultrapasse, Piratini, o centro da sua ação, fica a menos de cento e trinta quilômetros do litoral mais próximo, e as andanças de Manuel Canho, o herói do livro, não vão muito além, embora ele chegue a entrar pelos campos da Cisplatina e de Entre Rios. Nem mesmo *O sertanejo*, esse misto de romance histórico e regionalista, consegue fugir desse agarramento à costa brasileira. Na época em que se passam os episódios nele retratados, os rebanhos já haviam devassado o Nordeste brasileiro, em rincões muito mais interioranos, como Jerumenha, no Piauí. O livro fala em “sertanejos escoteiros [...] em jornada na Bahia ou Pernambuco” (ALENCAR, 1959, v. 3, p. 1047), mas Arnaldo, seu herói, circula apenas entre Quixeramobim e Recife – a grande cidade costeira, símbolo local da civilização e das tentações do progresso –, como mais um avatar desse país orientado para o litoral, de costas para o interior.

12. Ver: Mapa 4 – Os romances e Tordesilhas. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/o-brasil-de-alencar>. Acesso em: 28 nov. 2011.

13. Ver Mapa 5 – Os romances por assunto. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/o-brasil-de-alencar>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

## As jornadas dos protagonistas e a colcha descosida

Contudo, um território não é apenas um espaço fechado por fronteiras geográficas ou imaginárias, mas se define também por suas relações, pelo seu estar-no-mundo. Assim, depois desse mapeamento inicial da obra de Alencar, importa buscar possíveis conexões, seja entre os lugares histórico-ficcionais que a compõem, seja entre eles e outros, do Brasil e do mundo. Para tanto, buscamos concentrar-nos no deslocamento principal dos protagonistas – que se reveste de um valor simbólico – e no quadro de referências geográficas que se podem observar em cada um dos romances – o qual permite intuir as interrelações entre os diversos lugares.

Em estudo sobre a aplicação do conceito de cronotopo bakhtiniano a *Tom Jones* e ao romance grego *Leucipe e Clitofonte*, Roderick Beaton (2015, p. 86) propõe identificar dois tipos de tempo-espaço em toda narrativa: “‘tempo-espaço de aventura’, em que as aventuras acontecem, e ‘tempo-espaço biográfico’, em que os personagens estão em casa, apaixonam-se no início e vivem felizes para todo o sempre”<sup>14</sup>. Franco Moretti (2003, p. 31), por sua vez, preocupa-se com os lugares de origem e destino das heroínas de Jane Austen. Esses locais de início e fim são importantes, pois podem mostrar transformações e permanências. Assim, nesta pesquisa, foi diagramado o deslocamento principal dos protagonistas (ou das protagonistas) de Alencar e seus pares, sempre a considerar a origem e o destino deles, independentemente dos pontos intermediários. Esses locais foram sempre relacionados a um dos polos da dialética histórica alencariana: de um lado, o interior, a província e o sertão; de outro, o litoral e a capital. Em *Cinco minutos*, por exemplo, ambos os personagens começam no Rio de Janeiro (a capital) e terminam em Minas Gerais (a província), depois de viagens à Tijuca (considerada, no caso desse romance, um lugar distante), a Petrópolis e à Europa. O diagrama que, neste caso, interessa aqui registra como origem o Rio e como destino Minas. Em *Sonhos d'ouro*, o enredo começa e termina no Rio de Janeiro, com parte em São Paulo, mas o romance conta que o protagonista masculino veio da capital paulista, e o fato de ele ser recém-chegado

14. O próprio Bakhtin, no seu clássico ensaio “As formas do tempo e do cronotopo”, fala em um tempo de aventuras, ou tempo aventureso, conforme a tradução consultada para este trabalho (BAKHTIN, 2018, p. 16).



tem desdobramentos no enredo. Por isso, considerou-se São Paulo (a província) como a origem e Rio (a capital) como destino. O mesmo procedimento analítico foi aplicado aos demais romances<sup>15</sup>.

Primeiramente, nota-se que as personagens femininas, geralmente, começam e terminam suas trajetórias no mesmo lugar. As exceções são Iracema, que se desloca dos campos do Ipu (o interior) para o litoral e Lucíola que vai de Icaraí (uma área mais agreste, em Niterói) para o Rio. A primeira, contudo, só se move para acompanhar seu amado Martim (que veio de Portugal, o estrangeiro) e é por ele abandonada, enquanto a segunda não deixa de ser uma *outsider*. A própria Cecília de *O guarani*, que teve a sua casa destruída, não logra sair da região do Paquequer. Os personagens masculinos têm mais mobilidade, mas quando não iniciam e terminam o romance no mesmo lugar, deslocam-se do polo correspondente ao passado, à não civilização plena, para aquele mais civilizado ou que possa servir de porta à civilização (a capital – Rio de Janeiro no tempo de Alencar, ou, no século XVII de *As minas de prata*, a cidade da Bahia).

No caso dos romances regionalistas, as forças exteriores chegam, normalmente, na forma do antagonista: o espanhol Molina, em *As minas de prata*, o chileno D. Romero, em *O gaúcho*, Ribeiro, que passou vários anos em Portugal, em *Til*. O mesmo acontece em *O guarani*, com o italiano Loredano.

De qualquer modo, o movimento geral dos heróis confirma o curso proposto por Alencar para a história brasileira, rumo à civilização de matriz europeia, com exceção de dois casos – *Cinco minutos e A viuvinha* –, em que os protagonistas vão do Rio para uma província, Minas Gerais. Talvez por isso, por não corresponderem ao sentido geral proposto em “Bênção paterna”, esses romances tenham sido “deserdados” e excluídos da arquinarrativa alencariana.

Para além dessa valoração simbólica dos lugares, é preciso pensar também como eles se interconectam, de maneira que, em seus encontros, possam constituir mais do que exemplos do velho e do novo país e realmente mostrar um único Brasil. Tais conexões podem-se materializar de diversas formas, tais como a extensão do enredo para outros lugares que não o palco principal de cada romance, a presença de personagens originários de outras regiões, viagens dos

15. Ver o Diagrama 1 em: SALVINO, 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/dial%C3%A9tica-alencariana>. Acesso em: 28 nov. 2020.

personagens, ou mesmo referências, ainda que, incidentais, a outros lugares fora do cenário da narrativa, seja por parte do narrador ou dos personagens. Tendo em vista as discussões do autor sobre as influências estrangeiras na constituição da nacionalidade, torna-se interessante pensar também na presença de elementos que pudessem corroborá-la. Assim, procurou-se levantar o conjunto de referências geográficas existente em cada romance, ou seja, dos topônimos que se refiram a províncias do Império brasileiro, capitânias do Brasil colonial, cidades e outros povoados, países e continentes. O levantamento em questão foi realizado com o uso do aplicativo de busca de uma edição eletrônica dos romances do escritor (ALENCAR, 2014), depois de terem sido elencadas várias possibilidades de ocorrências, as quais foram complementadas com diversas inclusões durante o trabalho. Foram abrangidas nele possíveis perífrases (por exemplo, “cidade luz”, “cidade eterna”, “capital da província”) e outras formas de referência (“corte”, em vez de Rio de Janeiro), assim como houve o cuidado de se trabalhar com os topônimos de cada época (por exemplo, Desterro, em vez de Florianópolis, Piratininga como alternativa a São Paulo, ou Constituição a Piracicaba). Não houve, por outro lado, preocupação sistemática com o fato de essas menções remeterem ou não a entidades contemporâneas à ação dos romances – Roma pode ser a dos césores, uma simples referência histórica ou literária, ou a cidade da época dos personagens –, por se entender que, de qualquer modo, o seu uso remete a fluxos culturais inter-regionais. O trabalho resultou em uma planilha e em diversos gráficos. É óbvio que um levantamento dessa natureza será sempre lacunar, mas o objetivo, no caso, não foi ser exaustivo e sim construir um quadro de tendências<sup>16</sup>.

Os dados coligidos mostram que as regiões das narrativas de Alencar são bastante enclausuradas. Nos romances urbanos, há mais referências à Europa e outros continentes (sobretudo à primeira, particularmente à França, de maneira esmagadora) do que a locais do Brasil que não sejam o próprio Rio de Janeiro, a indicar um evidente fluxo cultural orientado mais do exterior do que do interior do país. Nos romances históricos, mantém-se basicamente esse quadro, com Lisboa no lugar de Paris. Nas narrativas regionalistas, a tendência se

16. Ver planilhas e gráficos em: SALVINO, 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/o-brasil-de-alencar>. Acesso em: 28 nov. 2020.

inverte, não há praticamente menções à capital do país, com exceção de *O tronco do ipê*, em que abundam as referências à corte e são numerosas também aquelas à Europa, inexistentes nas demais obras do mesmo grupo. O Rio de Janeiro é, contudo, neste caso, antes o centro regional que a capital do país. Dada a proximidade entre essa metrópole e a Fazenda Boqueirão, centro do enredo, confirma-se nos números apurados a “influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro” mencionada em “Bênção paterna” (ALENCAR, 1959, p. 698). As referências nesses romances regionalistas a outros locais do Brasil são também praticamente inexistentes. Em *O gaúcho*, o Rio de Janeiro é mencionado apenas quatro vezes, menos que Buenos Aires e Montevideú. O total de alusões a localidades argentinas e uruguaias é, nesse livro, dez vezes maior que ao Rio. Óbvio que isso decorre também de se tratar de um romance de fronteira, com uma ação que se espraia por uma área geográfica ainda em processo de conquista, de limites borrados. Mas, de modo geral, é como se os números levantados mostrassem uma colcha de retalhos ainda descosida, a necessitar de vários alinhavos para realmente se tornar uma única peça e a confirmar, por outro caminho, a geometria arquipelágica desse Brasil a que Alencar pelejava por dar forma em sua ficção<sup>17</sup>.

### Considerações finais

Quando se pensa na geografia alencariana, o que emerge é um quadro talvez único no romantismo brasileiro, bastante ambicioso, com um ímpeto que se poderia dizer quase totalizante. Seus personagens distribuem-se em quatro áreas do litoral do país (Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Ceará) e em quatro áreas no interior (Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Ceará), mas também circulam por outras, sem se fixar nelas (o interior da Bahia, o litoral de

17. Por outros caminhos, Valeria de Marco também chegou a essa fragmentação do território ficcional alencariano: “Este mapeamento do Brasil que a ficção apresenta resulta em um painel cujas fraturas denunciam os limites da compreensão que Alencar tinha do país [...] Aí estão as suas escolhas a explicitarem que ele parte o país em pedaços, como se fossem radicalmente independentes” (MARCO, 1993, p. 226-227).

São Paulo, os Estados Unidos, o Uruguai, a Argentina, a Europa). Essas excursões para fora do palco principal da ação são, contudo, de modo geral, desfocadas, sem pormenores, com nitidez maior apenas no caso das andanças de Vilarzito pela Espanha em *As minas de prata*.

Se o programa enunciado em “Bênção paterna” propõe-se a retratar diferentes facetas do país por meio do conjunto romanesco, a escolha desses cenários descritos com maior acuidade deve atender a significados não apenas intensivos, voltados para cada romance em si, mas extensivos, de modo a encaixar-se na narrativa mais ampla. O conjunto de tais cenários é o que se pode chamar de Brasil alencariano.

Contudo, os limites do país ficcional de Alencar não são, obviamente, os mesmos do país real, ele mesmo ainda em formação naquela segunda metade do século XIX, em que a incorporação, sob o mando do Rio de Janeiro, das terras do extremo Norte era ainda historicamente recente, em que questões de divisas com os países vizinhos eram uma aguda realidade e em que ainda se desfaziam as fumaças das últimas revoltas provinciais. Um país sem um consenso do que seria o Brasil. Nesse quadro, pode-se notar que, curiosamente, como que a atender essa indefinição de caráter mais geral, Alencar escolheu como palco de um de seus romances o insurgente Rio Grande do Sul dos Farrapos, um momento e um lugar em que as fronteiras do país eram colocadas em dúvida.

Por outro lado, se o Brasil alencariano pode parecer pequeno para nós, era indubitavelmente gigante em uma época em que as ferrovias, o telégrafo e a navegação a vapor eram novidades, em que as estradas se confundiam com trilhas. Ainda assim, define-se também por suas exclusões: o “sequestro” de Minas Gerais com a “deserdação” de *Cinco minutos* e *A viuvinha*, a completa ausência da Amazônia ocidental e do Centro-Oeste. Não se trata, obviamente, de cobrar um escritor de obra multiforme e rica por algo que não está nela, mas de vislumbrar limites que não deixam de ser expressivos quando se pensa no conjunto de um universo ficcional tão amplo no tempo e no espaço. O escritor poderia muito bem falar de seu projeto de país fixando-se somente em seu bairro, livro depois de livro. Mas o movimento que instaurou no tempo e no espaço acaba por revelar-se signo de uma escolha, ou, pelo menos, de uma ordem de prioridades. Vivesse mais, talvez tivesse escrito sobre o Amazonas, Mato Grosso, Goiás. Talvez! O Brasil caranguejo é uma opção – e, como toda opção, significativa.

Fala dos limites não só de uma obra literária, mas de um país em que as regiões mais distantes ainda hoje parecem estrangeiras.

A ausência de vasos comunicantes entre as partes dessa entidade orientada mais para fora do que para si mesma é outro aspecto que chama a atenção. Em *Hello Brasil!*, Contardo Calligaris (2017, p. 36-37) cunha um neologismo, *umtegração*, para falar da dificuldade de o país fazer-se um todo, em um plano simbólico que ultrapasse uma mera unidade imaginária e que não sufoque as diferenças internas. O Brasil arquipelágico de Alencar, de certo modo, encarna essa mesma dificuldade.

Como se viu, embora o território literário alencariano seja fragmentado, composto de diversos nichos, há nele um padrão discernível, setas que apontam da capital do Império e grandes cidades para o interior, a indicar o rumo de um progresso vindo de fora, mas que precisa também se alimentar desse “viver singelo de nossos país”, dessas “tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro” (ALENCAR, 1959, v.1, p. 698) encontrados nos rincões mais distantes, como uma marca do passado – um movimento que é figurado também no fato de todos os locais fora do Rio de Janeiro se encontrarem nos tempos idos. Cabe lembrar aqui, mais uma vez, Moretti, para quem, no âmbito da forma romance, “cada gênero possui o seu próprio espaço [...] e cada espaço, seu próprio gênero: definido por uma distribuição espacial – por um mapa – *que é única e que, no caso dos romances históricos, sugere: longe do centro*” (MORETTI, 2003, p. 45-46 – grifo meu). O passado está distante, nos limites desse Brasil fictício, mas define o presente e a nacionalidade. Ainda que se possa discordar, a depender da matriz teórica empregada, das considerações do crítico italiano sobre o romance histórico como um gênero de fronteira, a obra de Alencar – ela mesma uma grande narrativa desse tipo – como que as confirma.

Seria redutor, todavia, pensar que se trate de uma questão meramente representacional. A literatura não está, no caso, simplesmente espelhando um país, mas o constrói, ou pelo menos espera construí-lo, com os materiais que o autor consegue enxergar, em um esforço mimético-criativo. Para citar novamente Bakhtin:

Apesar de toda a impossibilidade de fusão do mundo representado e mundo do que representa, apesar da presença irrevogável da fronteira principal entre esses mundos, eles estão indissolu-

velmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação, ocorre entre eles uma troca permanente, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e seu meio ambiente: enquanto o organismo está vivo ele não se confunde com esse meio, mas, uma vez separado, ele morrerá. A obra o e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores. Sem dúvida, esse processo de troca é ele mesmo cronotópico: realiza-se, antes de tudo, no mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. (BAKHTIN, 2018, p. 231)

Aborda-se, nesse excerto, por outra via, aquele mesmo encontro entre as “duas forças conflitantes e igualmente significativas” mencionadas por Moretti (2013, p. 15) no trecho citado no início deste trabalho: o embate da narrativa com o mundo, de um lado, e o seu movimento interno, de outro. Nesse sentido, os romances de Alencar desenham o mapa de um Brasil imaginário que espelha visões particulares e de classe, concebidas em um determinado momento histórico – um mapa atravessado por aquele pedaço do “mundo real” que se desejava transformar em um país cuja construção exigia olhos postos no presente e no futuro, diante de um espaço e de um passado que, tanto quanto *recuperados* pelo mergulho em testemunhos (as tradições, os documentos, o conhecimento pessoal) precisavam ser *inventados*. Como diz Moretti, preocupado com uma das dimensões desse tipo de movimento (2013, p. 208): “Um novo espaço que faz surgir uma nova forma – que faz surgir um novo espaço. Geografia literária”. Poder-se-ia dizer também: “Uma nova história que faz surgir uma nova forma – que faz surgir uma nova história. História literária”.

## Referências

- ALENCAR, J. de. *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. 4 v.
- ALENCAR, J. *Romances completos*. s.l., s.n. [2014]. Edição do Kindle.
- ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARBOSA, P. M. *O idílio degradado: um estudo do romance Til, de José de Alencar*. São Paulo: Edusp, 2018.
- BEATON, R. Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones. In: BEMONG, N. et. al. (org.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução de Ozíris Borges et. al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 80-101.
- CALLIGARIS, C. *Hello Brasil! e outros ensaios: psicanálise da estranha civilização brasileira*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- ETTE, O. *EscreverEntreMundos: literaturas sem morada fixa (SaberSobreViver II)*. Tradução de Rosani Umbach; Dionei Mathias; Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Editora UFPR, 2018.
- ETTE, O. *TransArea: A Literary History of Globalization*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016. Kindle edition.
- FAÇANHA, D. *Política e escravidão em José de Alencar: O tronco do ipê, Sênio e os debates em torno da emancipação (1870-1871)*. São Paulo: Alameda, 2017.
- HAESBAERT, R. Território e multiterritorialidade: um debate, *Geographia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 19-44, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13531/0>. Acesso em: 17 jul. 2020.
- MARCO, V. de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

- MORETTI, F. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PELOGGIO, M. Apresentação. In: ALENCAR, J de. *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 11-16.
- RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.
- SALVADOR, F. V. do. *História do Brasil*. Brasília: Editora do Senado Federal, 2010.
- SALVINO, R. V. *Atlas alencariano: como inventar um país? História e Geografia em José de Alencar*. Brasília: 2020. Disponível em: <https://www.atlasalencariano.com/>. Acesso em: 29 nov. 2020.



## O desenraizamento em *A bagaceira* e *As vinhas da ira*

Luccas César Bach (UNIOESTE) <sup>1</sup>

### Introdução

A história foi formada com base nos movimentos migratórios, seja com a intenção de fugir do perigo, de buscar uma vida melhor ou de explorar novas regiões. Atualmente, migrações são frequentemente motivadas por fatores econômicos, sociais, climáticos ou armamentistas; mas seja qual for o caso, sabe-se que as migrações movimentam povos, integrando-os e adaptando-os às novas condições habitacionais. Os conflitos entre o povo local e os migrantes pode ser inevitável, sendo as culturas normalmente discrepantes entre si – mesmo originárias da mesma nação –, e os interesses entre os dois grupos se sobrepõem.

Em 1928, o paraibano José Américo de Almeida publicou o romance *A bagaceira*, que ficou conhecido como um dos marcos do período modernista regionalista do Brasil. Uma obra que se passa no outro extremo do Nordeste que foi amplamente disseminado pelos romances da seca: a região da mata, dos canaviais, dos grandes engenhos de cana-de-açúcar. Entre as personagens principais, há uma família de retirantes composta por Valentim e seus dois filhos, que se viram forçados a migrar para fugir da seca de 1898 e chegam no engenho do Marzagão, na Paraíba. No romance americano *As vinhas da ira* (tradução do inglês *The grapes of wrath*), publicado por John Steinbeck em 1939, a família de Tom Joad também se vê obrigada a migrar, mas em decorrência da crise econômica em que se encontrava, em grande parte causada pela seca norte-americana da década de 30. Deixando suas terras do interior de Oklahoma, os Joads partem para o estado da Califórnia em busca de trabalho e de uma nova vida.

Ambos os romances foram amplamente reconhecidos pela relevância social e histórica de sua época; assim como criticados pelos que discordavam de sua perspectiva crítica em relação aos problemas regionais expostos através da trama de suas personagens. Contudo,

1. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Campus de Cascavel.

é notável que as histórias retratadas tomaram por base relatos reais de famílias que precisaram abandonar suas terras e sua comunidade para conseguirem sobreviver às condições externas que lhe foram impostas. No âmbito literário, o que se pode apontar é a semelhança do movimento migratório ao qual as famílias das respectivas obras foram submetidas, desencadeando um processo de desenraizamento que culminou na desintegração do núcleo familiar e na derrocada das personagens.

Enquanto o fator “migração” é comum às duas obras, os seus fatores são contrastantes: a obra almeidiana faz referência à migração sazonal a qual o povo do sertão foi – ou ainda é – submetido periodicamente por décadas; enquanto no romance de Steinbeck, os Joads vivenciam um período de seca e de tempestades de areia, conhecido por *dust bowl*, que durou aproximadamente dez anos na região das Grandes Planícies dos Estados Unidos, levando muitos pequenos agricultores – como os próprios Joads – a perderem suas colheitas por anos consecutivos e, em decorrência disso, terem que entregar suas terras aos bancos. Contextos históricos divergentes, mas a ruptura entre o familiar e a propriedade foi súbita e impositora em ambos os casos.

O objetivo em se abordar a ligação das personagens com a terra de onde foram retiradas é a análise da relação do indivíduo com seu “canto no mundo”. E por isso entende-se o que foi exposto pelo francês Bachelard (1961) de que, para analisar a conexão formada entre o ser humano e o seu espaço, é “[...] preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo””<sup>2</sup> (p. 24). E esse espaço ocupado, esse canto do mundo extrapola os seus limites físicos, como veremos mais adiante. O espaço para a literatura é o contraste entre a personagem e os elementos que a englobam. A seguir, serão apontadas as definições essenciais para a realização desse estudo, ou seja, a importância de se estudar o espaço no campo da análise literária, além do que se entende por “desenraizamento”.

2. “Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un « coin du monde ».” (Tradução Livre – TL)

## A importância do espaço para a literatura

O campo de estudo da literatura é incrivelmente amplo e abre o caminho para a interdisciplinaridade. O estudo do espaço dentro da literatura se mostra cada vez mais relevante uma vez que se entende que o espaço pode ser uma ferramenta na compreensão da personagem, sendo que essa interage com os elementos a sua volta, de modo consciente ou inconscientemente.

O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2019, p. 68, grifos do autor)

O estudo do espaço na Literatura é, portanto, um estudo de contrastes, seja em relação ao seu quarto, à sua casa, à sua comunidade, ao seu canto no mundo. Seria no mínimo desafiador perceber a personagem excluída da ambientação em que vive, em um vácuo espacial. O que é proposto aqui é que se perceba o sujeito em relação aos elementos que o envolvem, sejam esses elementos compostos por construções, por fatores naturais, ou mesmo por sinalizações temporais e/ou históricas; assim, o espaço é ativo no entendimento do objeto de análise aqui proposto. Ainda sobre do papel do estudioso do espaço – o topoanalista –, Borges (2007) afirma que, além de se analisar a vida íntima da personagem, tal estudo:

[...] abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. [...] Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc. (p. 33)

Assim, as personagens serão analisadas a partir de como elas contrastam e/ou interagem com o espaço físico, social e cultural de qual

saíram e no qual se inseriram, já que ambos contribuem para a construção da trajetória e, especialmente, para o processo de desenraizamento desses indivíduos.

Outro ponto a ser ressaltado é o quanto esses ambientes influenciam aspectos psicológicos da personagem dentro da obra, como quando, ao se ver em um local novo e desconhecido, sua percepção moral e cultural é deslocada do que é tido por “normal” e passa a formar a identidade do “forasteiro”. E nesse embate entre o local e o natural do novo ambiente ocupado pela personagem há um conflito identitário que reforça seu sentimento de deslocamento espacial; ou, como coloca Edward Said (2003), nessa dicotomia “[...] está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas.” (p. 50).

Uma vez explicado como o espaço é um elemento de grande significância para a obra literária, pode-se partir à ideia de “desenraizamento”. Entende-se que a palavra desenraizamento se refere à retirada de algo, ou de alguém, da região em que formou suas raízes, local em que se originou, cresceu e se estabilizou. Formar raízes, vínculos com o lugar em que habita, seria um processo gradativo. A filósofa francesa Simone Weil, em seu livro *O enraizamento* (2001), afirma que:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. (p. 43)

Portanto, é necessário compreender que o indivíduo constrói e estabelece suas raízes através da sua participação em comunidade, com seus vizinhos, com sua cultura, com seu trabalho, com a história familiar do local em que nasceu. A partir dessas relações estabelecidas entre o indivíduo e os elementos do espaço que ocupa, ele assume uma identidade social – e, a partir dela, seu entendimento como indivíduo em contraste com as pessoas que o cercam. Assim, esses vínculos são formativos e transcendem o presente. Formativos, pois providenciam o cenário, os gostos, a ambientação para o imaginário do sujeito, assim como seus valores e crenças. E transcendem o presente, pois conectam o sujeito à sua história, à sua ancestralidade, assim

como ditam sua esperança para o futuro – não de forma profética, inviabilizando-o de ditar suas próprias regras, mas, tendo em vista que ele usa a comunidade que o cerca para se identificar como indivíduo único, ele pode então criar suas próprias aspirações futuras, seja para seguir os mesmos passos de alguém, seja para contrariá-los.

Como coloca Bachelard (1961), é em nossa primeira habitação que adquirimos certos valores, certos costumes, além do nosso modo de “habitar” um lugar. Ainda que nos mudemos várias vezes, vinte anos após deixarmos nossa habitação natal, esses valores e modos continuam a popular nossa imaginação e nossos sonhos: “Mas, além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos”<sup>3</sup> (p. 32). Juntamente a esse pensamento referente à primeira casa/habitação do indivíduo, e reforçando o exposto por Simone Weil, tem-se que a formação de raízes em uma comunidade é essencial e inevitável.

Por fim, tendo em vista o quão importante é para o sujeito a formação de raízes para sua identidade social e cultural, entende-se que o processo de desenraizamento pode levar ao conflito interno da personagem com o meio em que é inserida, pois não se reconhece nesse novo espaço, não possui laços afetivos, nem memórias, nem hábitos que a integram no novo meio.

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passo. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com freqüência [sic] em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. (SAID, 2003, p. 50)

Seguidamente serão analisadas ambas as obras propostas para o presente estudo de modo a apontar como essa imagem do exilado, do ser desenraizado, pode ser associada às personagens. E, em decorrência desse processo de desenraizamento, percebe-se o deslocamento dessas personagens na sociedade, a dissolução do núcleo familiar e a impossibilidade de retornar ao seu canto no mundo.

3. “Mais au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d’habitudes organiques.” (T.L.)

## O desenraizamento nos romances

Sendo a terra natal essencial na formação e, portanto, no enraizamento das personagens tanto em *A bagaceira* quanto em *As vinhas da ira*, o rompimento com esse espaço desencadeia uma jornada trágica para os núcleos familiares de ambas as obras. Assim, o desenraizamento pode ser lido como um processo composto por três etapas: a ruptura, o estranhamento, o fim trágico e dissolutivo.

Primeiramente, qual foi o motivo para tal ruptura? Tendo em vista o que já foi exposto anteriormente sobre a importância do espaço e das raízes para um indivíduo, e sabendo que ele pode caracterizar um evento traumático e/ou trágico, pode-se apontar que os eventos externos que desencadeiam o processo de desenraizamento são extremos. É o caso de Valentim ao ter que fugir da seca, um fator popularmente entendido como uma característica da região – tanto climática quanto estrutural. Castro (1984) ilustra a intensidade das secas mais rigorosas:

Sem água e sem alimentos, começa o terrível êxodo. Pelas estradas poeirentas e pedregosas ondulam as intermináveis filas dos retirantes “como se fossem uma centopeia humana”. Homens, mulheres e crianças, todos esqueléticos, “deformados pelas perturbações tróficas, com a pele enegrecida colada às longas ossaturas, desfibrados e fétidos pelo efeito da autofagia”. (p. 249)

As secas do sertão nordestino, especialmente as do final do século XIX e começo do século XX, trouxeram ao imaginário nacional a figura do retirante faminto e desnutrido, em constante movimento e à margem da sociedade. Isso pode ser observado no romance brasileiro, em que as personagens são submetidas à migração sazonal vivida por grande parte do povo do sertão nordestino que enfrenta os períodos intensos de seca.

Já na obra do escritor norte-americano, a família de Tom Joad é submetida a uma migração de cunho econômico. Após anos não conseguindo colher o suficiente para pagar as dívidas devido ao *dust bowl* – período de seca e tempestades de areia que ocorreu em algumas regiões dos Estados Unidos da América, como o estado de Oklahoma, do Texas, entre outros –, os Joads perdem suas terras para o banco e decidem migrar para a Califórnia. É interessante fazer um paralelo com a condição do norte-americano durante os quase 10 anos de *dust bowl*.

Por um lado, os produtores não viam como poderiam continuar a entregar o produto ao mercado abaixo do custo de produção. E com o aumento das dívidas, os fazendeiros estavam perdendo suas fazendas; os bancos estavam executando as hipotecas, retomando propriedades quando um proprietário atrasava o pagamento.<sup>4</sup> (REIS, 2008, p. 53)

Um dos motivos para que os pequenos agricultores estado-unidenses deixassem as suas terras e partissem em direção à costa oeste foi a tomada dos bancos que, tendo capital para investimento na mecanização da produção, levaram tratores para substituir o trabalho das famílias que cuidavam da plantação. Assim foi com os Joads.

A situação em que a seca deixou as famílias das duas obras foi diferente. Valentim ainda possuía sua terra, mas não tinha como sobreviver nela; enquanto os Joads perderam a posse da sua propriedade, e, ainda que conseguissem tirar o suficiente para sustento próprio, não tinham meios de fazê-la ter lucros. No entanto, pode-se apontar para uma motivação em comum: a sobrevivência da família. Começamos com *A bagaceira*, em que Valentim esclarece o porquê de ter deixado o sertão:

— Eu nunca que deixasse a minha terra. A gente teimava em ficar e o sol também teimava, como quem diz: “Aqui estou grimando de cima.” Emperrado de dia e de noite, porque nunca se viu lua mais parecida com o sol. (ALMEIDA, 1981, p. 19)

Valentim ama sua terra, independentemente de como “ela o trata”. Quando a seca não dava sinais de aliviar, ele teve que escolher entre ficar e, assim, abraçar a morte, ou deixá-la e cumprir sua obrigação como chefe de família.

— Deus foi servido acabar tudo, senão ninguém me aluía de lá. Queria ficar abraçado com o mourão da porteira, até esticar a canela. Mas minha vida não me pertencia... Quem tomava conta da minha filha? Quem carregava minha cruz? (ALMEIDA, 1981, p. 20)

4. “On the one hand, growers did not see how they could continue to deliver product to market at below the cost of production. And with debt piling up, farmers were losing their farms; banks were foreclosing, taking back property when an owner fell behind on mortgage payments.” (T.L.)

É a responsabilidade com o pai que faz Valentim ter coragem de deixar suas terras e, em *As vinhas da ira*, os pais de Tom fazem o mesmo: assumem a responsabilidade familiar, sabendo-a estar acima da vontade pessoal. Já quando o avô de Tom se recusa acompanhar o restante da família na viagem para Califórnia, ele o faz por ter passado essa responsabilidade, carregada tanto por Valentim quanto pelo pai de Tom, para a próxima geração. Ele está seguro que sua linhagem estará segura, então ele pode se deixar colocar-se em primeiro lugar:

“Eu não tô dizendo pra vocês ficaram,” disse o Vovô. “Vocês sigam em frente. Eu—Eu fico. Eu pensei nisso quase a noite toda. Isso aqui é minha terra. Eu pertenco a ela. E eu não dou a mínima se têm laranjas e uvas tirando um sujeito da cama. Eu não vou. Essa terra não é boa, mas é minha terra. Não, vocês vão em frente. Eu vou ficar aqui onde eu pertenco.”<sup>5</sup> (STEINBECK, 2011, p. 129)

Quando o avô, já um senhor de idade avançada, é amarrado e colocado no veículo, sendo forçado a deixar suas terras, não demora muito para que ele fique doente e faleça ainda no início da viagem. Após a morte do ancião, Casy aponta para isso como algo natural pois, mesmo que inicialmente o avô parecesse animado para ir até a Califórnia “Ele estava de brincadeira, todo o tempo. Eu acho que ele sabia disso. E o vovô não morreu hoje. Ele morreu no instante que você o tirou de lá. [...] vocês não poderiam ter feito nada. [...] Ele só está ficando com a terra.”<sup>6</sup> (STEINBECK, 2011, p. 171). Casy é o único dos viajantes que não possui ligação de sangue com os demais integrantes do grupo; é também o que tem clareza suficiente para perceber que o velho morreu assim que lhe cortaram suas raízes.

Percebe-se que a noção de terra extrapola a posse de propriedade e a vontade de protegê-la: a terra os definem como ser humano, é parte de quem eles são como pessoas e integrantes do seu espaço. O rompimento com a terra é uma questão de sobrevivência física,

5. “I ain’t sayin’ for you to stay,” said Grampa. “You go right on along. Me—I’m stayin’. I give her a goin’-over all night mos’ly. This here’s my country. I b’long here. An’ I don’t give a goddamn if they’s oranges an’ grapes crowdin’ a fella outa bed even. I ain’t a-goin’. This country ain’t no good, but it’s my country. No, you all go ahead. I’ll jus’ stay right here where I b’long.” (T.L.)
6. “He was foolin’, all the time. I think he knowed it. An’ Grampa didn’t die to-night. He died the minute you took ‘im off the place. [...] you couldn’t a done nothin’. [...] He’s jus’ stayin’ with the lan.” (T.L.)



psicológica e espiritual; e para ambos os casos as personagens lidam com isso como uma questão de vida ou morte: ou fico aqui, e morro, ou me mudo e perco quem eu sou. Uma grande diferença entre as obras é o fato de Valentim ainda ter esperanças de poder regressar ao lar. Após ele passar parte do dia contando histórias de sua mocidade no sertão, Valentim fica pensativo e observa o céu, atento a sinais de chuva: “Para Valentim o relâmpago riscado na treva compacta era o nuncio do inverno sertanejo, a promessa de retorno à sua terra” (ALMEIDA, 1981, p. 30). Esse inverno refere-se ao período em que as chuvas retornam e, assim, permitiriam a ele e sua família o retorno à casa. Em outro momento do romance, ao encontrar um conhecido seu passando pelo engenho, Valentim sente-se nostálgico outra vez, sentindo o quão perdido no mundo ele se vê quando deixou o sertão para trás: “Aviventava a nostalgia incurável, o mal de uma instabilidade que não condizia com a vida sedentária de seu natural. Era a árvore adulta que, arrancada pela raiz, não pega mais.” (ALMEIDA, 1981, p. 77). Ele se percebe, então, como um indivíduo desenraizado e, portanto, desconectado com o seu meio.

Interessante apontar como em *As vinhas da ira* as personagens, antes acostumadas com suas próprias leis de convívio, de terem suas terras transmitidas de pai para filho e nelas passarem toda sua vida, perdem a terra juntamente com sua memória. Na mudança, os móveis são vendidos e apenas objetos essenciais podem ser levados. Cartas, brinquedos, livros – cada um carregando suas lembranças, somando à história da família, não têm como serem levados, portanto são vendidos para comprar gasolina, ou são abandonados e queimados. “Como podemos viver sem nossas vidas? Como saberemos que somos nós sem o nosso passado? Não. Deixe. Queime”<sup>7</sup> (STEINBECK, 2011, p. 103). Quando posto ao lado do valor econômico, o valor sentimental dos objetos acumulados com o passar dos anos não é o suficiente para ser carregado na mala de viagem; mas isso não significa que ele não tenha importância na vida das personagens. A ligação dos Joads com a fazenda tem um significado muito mais simbólico do que um simples apego às coisas materiais, como Muley, um dos vizinhos de Tom Joad que assistiu toda sua família partir para Califórnia enquanto teimou em permanecer em suas terras, coloca:

7. “How can we live without our lives? How will we know it’s us without our past? No. Leave it. Burn it.” (T.L.)

Pois o que é que eles conseguiram quando tocaram o povo da terra com tratores? Que é que conseguiram pra que sua “margem de lucro” estivesse segura? Eles conseguiram as memórias do Pai morrendo no chão, e Joe respirando pela primeira vez, e eu me sacudindo que nem um bode embaixo da moita de noite. O que eles conseguiram? [...] Lugar onde o povo mora é o próprio povo. Eles não estão completos, sozinhos na estrada em um carro amontoado.<sup>8</sup> (STEINBECK, 2011, p. 60).

Nesse monólogo, Muley afirma a importância do passado do indivíduo na construção dele mesmo. A personagem trata de uma busca que permeia todo o romance: uma busca por um lugar ao qual pertencer. E paralelamente à falta de moradia estável, tendo que viver em acampamentos temporários, os Joads não conseguem emprego fixo. Essa instabilidade constante é quebrada nos poucos momentos em que as personagens se encontram com outras famílias em situação e de origem semelhantes, e eis que o leitor testemunha uma lei natural sendo formada: a mesma em que os Joads e as outras famílias estavam acostumadas na terra natal, agora lei do trabalhador migrante. Essas leis de convívio protegem os migrantes de uma forma que os oficiais de justiça e os locais não conseguem – muito menos querem – proteger; portanto, são simulações momentâneas do que eles tinham antes de partirem de suas terras.

A segunda etapa de desenraizamento é a de conflito, um conflito entre essa personagem retirada de seu canto de mundo e inserida em uma região que lhe é estranha, onde não se reconhece. Para Valentim, isso se dá com o estranhamento entre retirantes e brejeiros, enquanto os Joads precisam lidar com a revolta dos californianos contra os milhares de trabalhadores migrantes que buscavam estabelecer uma nova vida em seu estado.

Em *A bagaceira*, os retirantes do sertão nordestino são os “intrusos”, chegam ao engenho em condição de miséria, famintos, fracos e vestidos em trapos. No brejo, as condições de vida são, no entanto, semelhantes: os brejeiros mostram sinais de má-nutrição, não possuem

8. “Cause what’d they take when they tractored the folks off the lan? What’s they get so their ‘margin a profit’ was safe? They got Pa dyin’ on the groun’, an’ Joe yellin’ his first breath, an’ me jerkin’ like a billy goat under a bush in the night. What’d they get? [...] Place where folks live is them folks. They ain’t whole, out lonely on the road in a piled-up car.” (T.L.)

saneamento básico, e são descritos com vestimentas em trapos, mal cobrindo seus corpos. Por verem nos retirantes as condições a que eles mesmos são submetidos, os brejeiros não se comiseram com o pedido dos recém-chegados por moradia e trabalho:

Párias da bagaceira, vítimas de uma emperrada organização do trabalho e de uma dependência que os desumanizava, eram os mais insensíveis ao martírio das retiradas. A colisão dos meios pronunciava-se no contato das migrações periódicas. Os sertanejos eram malvistas nos brejos. E o/2 nome de brejeiro cruelmente pejorativo. (ALMEIDA, 1981, p. 4)

O migrante é mal visto pelo trabalhador local, assim como este é rechaçado por aquele; a desconfiança é mútua, ainda que as condições de moradia e de trabalho não sejam diferentes – um conflito bem resumido logo no início do romance “Estrugia a trova repulsiva: Eu não vou na sua casa, /Você não venha na minha, /Porque tem a boca grande, /Vem comer minha farinha...” (ALMEIDA, 1981, p. 4). A “colisão dos meios” se concretiza exatamente pela semelhança nas condições de vida dos brejeiros e dos retirantes. Para os trabalhadores do brejo, o retirante é mais um que oferecia os mesmos trabalhos que ele e, portanto, poderia roubar-lhe o sustento.

No romance de Steinbeck, a motivação para o conflito entre os polos de trabalhadores é semelhante. Os californianos rejeitam os “*okies*”, pois esses oferecerem mão de obra barata e por ameaçarem o seu modo de vida. Sobre o uso do termo *okie* para os trabalhadores migrantes: “Bom, ser chamado de Okie significava que você era de Oklahoma. Agora, significa que você é um filho da puta imundo. Okie significa que você é escória. Não significa nada em si, é o jeito que eles falam.”<sup>9</sup> (STEINBECK, 2011, p. 241). Em *A bagaceira*, ser chamado de “brejeiro” era, para os retirantes, pejorativo; assim ocorre em *As vinhas da ira* em que a identidade regionalista assume um outro significado: a do “forasteiro”, termo que, por sua vez, remete, para o povo local, a um ser parasitário.

A chegada da família na Califórnia é marcada pelas inspeções policiais. Em um dos pontos em que a família de Tom tem que parar

9. “Well, Okie use’ ta mean you was from Oklahoma. Now it means you’re a dirty son-of-a-bitch. Okie means you’re scum. Don’t mean nothing itself, it’s the way they say it.” (T.L.)

para descansar, um guarda passa pelo pequeno aglomerado de barracas para inspecionar os viajantes, deixando claro que não deveriam estar ali. Ao chegar na barraca dos Joads, o policial encontra a matriarca da família juntamente com outras mulheres; ela questiona o motivo por terem que sair de lá e o policial reage com uma ameaça:

Ele afrouxou a arma no coldre. “Vá em frente”, disse a mãe. “Assustando mulheres. Ainda bem que os homens não estão aqui. Eles acabariam com você. Na minha terra, você cuidava do que você fala.” O homem deu dois passos para trás. “Bem, você não está na sua terra agora. Você está na Califórnia e nós não queremos vocês, malditos Okies, se estabelecendo aqui.”<sup>10</sup> (STEINBECK, 2011, p. 251, grifos do autor)

O uso de uma figura autoritária para ameaçar e expulsar os migrantes é constante. E o que motiva o policial a tocar na arma? O questionamento de uma mulher de meia-idade é um gatilho, mas o que esse e outros policiais mostram no romance é o desprezo pelas famílias que chegam à sua terra buscando se estabelecer. Eles querem proteger seu estado desses migrantes, baseando-se nos pré-conceitos popularmente espalhados em suas comunidades.

A rivalidade entre esses dois grupos – vítimas das condições precárias da região e da exploração humana – também toma forma nas rixas entre Pirunga e os brejeiros. São culturas diferentes, sim, mas todos lutam pela sobrevivência, para não se deixar levar pela inanição. Em *As vinhas da ira*, a mesma animosidade é mostrada entre, novamente, os migrantes e os locais. Em ambas as obras, o embate é quase natural; a questão não é unicamente a diferença cultural, é a necessidade de achar um culpado para os problemas vivenciados por ambos os grupos. Não há emprego, não há espaço suficiente para todos, o instinto de sobrevivência prevalece: antes olhar para o novo elemento no contexto em que estão inseridos, do que buscar as causas da situação em que todos se encontram – pois os “culpados” não

10. “He loosened the gun in the holster. “Go ahead,” said Ma. “Scariner’ women. I’m thankful the men folks ain’t here. They’d tear ya to pieces. In my country you watch your tongue.” The man took two steps backward. “Well, you ain’t in your country now. You’re in California, an’ we don’t want you goddamn Okies settlin’ down”.” (T.L.)

têm rosto, não têm forma, estão presentes apenas como um ser abstrato naquele ambiente degradado.

A população local transformou-se em um molde de crueldade. Então eles formaram unidades, esquadrões, e os armaram—os armaram com cassetetes, com gás, com armas. Somos donos do país. Não podemos deixar esses *Okies* fugirem do controle. E os homens que estavam armados não eram donos da terra, mas pensavam que sim. E os balconistas que patrulhavam à noite não possuíam nada, e os pequenos lojistas possuíam apenas uma gaveta cheia de dívidas. Mas mesmo uma dívida é alguma coisa, até um emprego é alguma coisa. O balconista pensou, Eu ganho quinze dólares por semana. Suponha que um maldito Okie trabalhasse por doze? E o pequeno lojista pensou: Como poderia competir com um homem sem dívidas?<sup>11</sup> (STEINBECK, 2011, p. 333)

A busca por culpados é infrutífera em ambos os romances. Valentim mata o feitor, achando estar matando o amante da filha, e o próprio senhor de engenho ordena sua prisão. Tom Joad mata o policial que assassinou o amigo e é forçado a viver foragido enquanto a família continua viajando em busca de emprego. Foram mortes vãs, pois não afetaram os problemas do espaço em que vivem, apenas trouxeram repercussões negativas para as próprias personagens. Esses assassinatos também simbolizam um rompimento com a ilusão de retorno; retorno para o sertão de Valentim, o retorno a uma vida digna de trabalho para Tom. Houve finalmente uma concretização do desenraizamento das personagens, que se veem definitivamente inseridas naquele espaço que lhes é hostil.

Logo, o desfecho desse processo de desenraizamento é a desestruturação do núcleo familiar. Em *A bagaceira*, Soledade foge para o sertão e cria o bastardo de Dagoberto, enquanto Valentim é preso,

11. “The local people whipped themselves into a mold of cruelty. Then they formed units, squads, and armed them—armed them with clubs, with gas, with guns. We own the country. We can’t let these Okies get out of hand. And the men who were armed did not own the land, but they thought they did. And the clerks who drilled at night owned nothing, and the little storekeepers possessed only a drawerful of debts. But even a debt is something, even a job is something. The clerk thought, I get fifteen dollars a week. S’pose a goddamn Okie would work for twelve? And the little storekeeper thought, How could I compete with a debtless man?” (T.L.)

impossibilitado de voltar a sua terra; em *As vinhas da ira*, os membros da família vão tomando caminhos diferentes um a um.

A família Joad vai diminuindo na medida que se afasta da terra de origem. Os avós são os primeiros a partirem, ambos falecendo na viagem, e são enterrados no caminho para a Califórnia. Os filhos mais velhos dos Joads tomam seus próprios rumos: o mais velho, Noah, por sentir que chegara sua hora de se distanciar da família; Tom, por ter que fugir das autoridades por assassinato; e Al, por decidir se casar e se juntar à família da esposa. Já a filha, Rose of Sharon, além de ser abandonada pelo marido ao chegarem na Califórnia, dá à luz um bebê natimorto.

A situação vivenciada pelos Joads gradualmente se intensifica, pois, o período de colheitas chega ao fim e não há mais vagas de trabalho para os migrantes:

E gradualmente o maior terror de todos apareceu. Não vai haver nenhum tipo de trabalho por três meses. Nos celeiros, as pessoas sentavam-se amontoadas; e o terror apoderou-se deles, e seus rostos estavam cinzentos de terror. As crianças choravam de fome e não havia comida.<sup>12</sup> (STEINBECK, 2011, p. 511)

O que se vê no romance é uma luta constante por trabalho, por abrigo e por comida; mas o companheirismo entre os trabalhadores migrantes é um porto seguro para as personagens. Portanto, o núcleo familiar é substituído pela noção de comunidade entre os migrantes. A mãe Joad, que inicialmente se mostrara a mais preocupada em manter a família unida e proteger os seus, reconhece essa transformação após ter contado com a ajuda de outros migrantes no parto de Rose os Sharon.

A mulher robusta sorriu. “Não precisa agradecer. Todo mundo está no mesmo vagão. Suponha que estivéssemos precisando. Você nos daria uma mão.”

“Sim”, disse a mãe, “nós daríamos.”

“Ou a qualquer outro.”

“Ou a qualquer outro. Antes era a família que vinha em primeiro

12. “And gradually the greatest terror of all came along. They ain’t gonna be no kinda work for three months. In the barns, the people sat huddled together; and the terror came over them, and their faces were gray with terror. The children cried with hunger, and there was no food.” (T.L.)

lugar. Não é assim agora. É qualquer um. Quanto pior nos encontramos, mais temos que fazer.”<sup>13</sup> (STEINBECK, 2011, p. 525)

Já a família de Valentim se afasta do ideal sertanejo através do envolvimento de Soledade com Dagoberto. Sua decadência ocorre no momento que o senhor de engenho põe os olhos na menina. Sua beleza floresce, longe da seca do nordeste, enquanto Lúcio a corteja e Dagoberto fica na espreita. Os fatos que sucedem a violação da menina levam rapidamente a perdição dos sertanejos: o feitor é morto por Valentim, que acaba na cadeia; Pirunga, achando ter matado a prima, também vai parar na prisão, carregado de culpa; e, por fim, Soledade reaparece para Lúcio, anos depois, desprovida de toda aquela beleza juvenil que havia mostrado nos primeiros anos no engenho.

Soledade representava todos os gravames da seca. Não conservara, sequer, aquele acento de beleza murcha da primeira aparição romântica. As olheiras funéreas alastravam-se como a máscara violácea de todo o rosto. Encrespava-se a pele enegrecida nas longas ossaturas. E trazia as faces tão encovadas que parecia ter três bocas. (ALMEIDA, 1981, p. 113)

Essa visão da seca, enegrecida e faminta, é Soledade degradada. No mesmo local em que estive com a família no início do romance, procurando estadia enquanto fugiam da seca.

### Considerações finais

Tendo em vista os objetivos inicialmente propostos, pode-se verificar que a terra natal foi essencial na formação identitária das personagens de *A bagaceira* e *As vinhas da ira*. Tanto o escritor brasileiro quanto o estado-unidense escreveram obras inspiradas na situação social que eles mesmos presenciaram nos migrantes, quase nômades, dadas as circunstâncias. É inegável que os fatores climáticos e econômicos que levaram Valentim e os Joads a tirarem suas famílias

13. “The stout woman smiled. “No need to thank. Ever’body’s in the same wag-on. S’pose we was down. You’d a give us a han’” / “Yes,” Ma said, “we would.” / “Or anybody.” / “Or anybody. Use’ ta be the fambly was fust. It ain’t so now. It’s anybody. Worse off we get, the more we got to do.” (T.L.)

do lar em busca de sobrevivência ocorreram de fato. Essas personagens podem, portanto, humanizar os milhares de sujeitos que foram submetidos à migração em ambos os países. De acordo com Sartre (1948, p. 21) “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

Tentou-se aproximar os enredos e a jornada das personagens de forma a verificar as semelhanças e diferenças entre as obras, especialmente em relação ao processo de desenraizamento a que os indivíduos são submetidos. Observou-se que a motivação foi, em grande parte, a sobrevivência da família, sendo a fuga a única saída em ambos os romances. Foi possível apontar para os conflitos de identidade e com o novo espaço habitado, principalmente pelo fato de que tal processo foi imposto pelas condições climáticas e econômicas, indo contra os desejos das personagens. O desfecho do desenraizamento foi a desintegração do núcleo familiar de Valentim, em *A bagaceira*, e de Tom Joad, em *As vinhas da ira*.

## Referências

- ALMEIDA, J. A. de. *A bagaceira*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.
- BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Presse Universitaires de France, 1961.
- BORGES, O. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRANDÃO, L. A.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- CASTRO, J. de. *Geografia da fome – o dilema brasileiro: pão ou aço*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.
- REIS, R. A. *The dust bowl*. New York: Chelsea House, 2008.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ética, 1948.
- STEINBECK, J. *The grapes of wrath*. Londres: Penguin Books, 2011.
- WEIL, S. *O enraizamento*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001.



## O espaço na literatura utópica

Almir Gomes de Jesus (UNICAMP/IFMT)<sup>1</sup>

### Introdução

Os alicerces sobre os quais as utopias literárias se erigem estão fincados num substrato espacial que é condição *sine qua non* de sua própria existência e que as colocam em relação especular com o mundo, já que institui na consciência imagética do leitor um ‘jogo de contrastes’ entre os elementos disfuncionais da realidade histórica e aquilo que seria sua superação positiva – a descoberta de um *mundus alter* ideal(izado). Nesse sentido, a categoria do espaço imprime forma à utopia justamente porque é inescapável a seu projeto de reformulação do *hic et nunc*, reformulação essa que funciona como instrumento político de crítica, mas também, em certa medida, como proposição de mudança. É, pois, nesses termos que enxergamos a impossibilidade de sua omissão na estrutura narrativa das utopias, já que a arquitetura cidadina, seu lugar privilegiado de existência, desenvolve-se incontornavelmente dentro de dimensões espaciais bem demarcadas, embora, necessariamente, precise haver a apresentação de um espaço que se constitua como uma novidade ao olhar de quem com ele se depare. O espaço, por conseguinte, define a construção da alteridade utópica sem a qual não podem se instaurar as relações contrastivas entre ficção e realidade.

Mas para que ele possa cumprir com seu papel, é necessário, em primeira instância, a implementação de um dispositivo que o torne apreensível como a própria alteridade que se busca alcançar. É neste momento, portanto, que o utopista lança mão das estratégias narrativas de deslocamento e faz desembarcar no ‘outro mundo’<sup>2</sup> sua

1. Graduado em Letras e Mestre em Estudos literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Atualmente, é doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, e docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso.
2. Não se trata, efetivamente, de um outro mundo, mas da percepção de que a realidade já não é a mesma e de que ela se modificou consideravelmente em sentido positivo, criando um sentimento de não pertencimento que gera, por fim, os efeitos de comparação e contraste tão caros ao enredos utópicos.

personagem-viajante. Tal deslocamento perfaz-se, necessariamente, por meio de uma viagem<sup>3</sup>, seja ela no próprio espaço ou também no tempo. De todo modo, é por intermédio dela que o contato com o outro-lugar (ou o não-lugar) utópico se estabelece e, a partir daí, a possibilidade de apreensão das diferenças para com o lugar de origem, o que faz com que elas sejam apreendidas tão logo se compare a organização e/ou reestruturação dos aspectos espaciais das cidades utópicas com suas contrapartes originárias.

Viajar, neste plano de concepção da alteridade, revela também ao utopista a necessidade de dispor de meios materiais para se desprender das circunscrições espaço-temporais que fazem separar o viajor de seu destino, sendo ele planejado ou acidental. A satisfação a esta exigência pode dar-se de modo variado, utilizar-se de recursos técnicos e literários disponíveis à época, e, além disso, estar ou não ligada a um instrumento físico que preste auxílio ao baldear. No entanto, há de se pontuar que dois são os casos que somam as alternativas recorrentes no gênero e com os quais nos preocupamos nos momentos posteriores de nossa discussão. São, logo, duas maneiras distintas de superar aquelas restrições ao deslocamento. Representam, ainda, formas díspares de alcançar o solo utópico, vencendo grandezas de medida semelhantemente diversas.

Para a consecução da primeira, é necessária a supressão dos limites físicos num quadrante de distâncias nem sempre aferidas; para a segunda, é preciso suprimir a velocidade dos ponteiros, instaurando um salto quantitativo e qualitativo na ordem de cronometragem das máquinas temporais. Trata-se, pois, de dispositivos diferentes para se erradicar os 'interstícios' com os quais os utopistas sempre têm que lidar quando buscam ultrapassar a sua própria realidade para encontrar uma outra, mais satisfatória. Neste movimento de expansão das

3. Perfaz-se, na verdade, dois tipos de viagem na utopia, cujas premissas estão ligadas ao preparo e à realização da mudança: uma de avizinhamiento, que cumpre função mediadora entre 'dois mundos', aquele de proveniência e aquele no qual se vai chegar, e que é um ganhar de experiências que prepara o viajante para a nova realidade e é ainda um abandono dos velhos valores para a descoberta e aquisição de novos; uma de atravessamento, que é uma conquista gradual de adaptação e libertação de preconceitos pela qual passam o narrador e o próprio leitor, uma forma de concretização do espaço ideal pela aculturação a um novo código ético-moral que dá concretude histórica à sociedade recém-descoberta.

possibilidades do real, existe, por um lado, a empresa marítima de alargamento do espaço terreal, jogando com o imaginário na descoberta incidental da alteridade utópica; por outro, existe o recurso ao torpor onírico, estado de relaxamento psíquico tão compatível à ascensão consciente dos conteúdos reprimidos; sonho que se tece em narrativa simbólica dos desejos não (ou ainda-não) realizados. Representam ambos, contudo, variações de uma mesma pulsão, embora não se possa afirmar que sejam alternativas intercambiáveis entre si, se acreditarmos ser verdade que agem sobre elas determinações bastante específicas no momento de suas concepções. Mesmo assim, tanto um quanto o outro colocam em evidência o lugar de chegada como o polo que impinge um olhar renovado sobre a realidade. Nesse sentido, o espaço utópico cria a possibilidade de existência de uma alternativa ao *status quo* e instaura o efeito de estranhamento que permite à utopia interrogar a realidade histórica que lhe serve de ponto de partida.

Deste modo, considerando a força instauradora do efeito de alteridade exercida pela categoria do espaço, passamos, no que se segue, a tratá-la em seus desdobramentos no gênero utópico e, mais especificamente, nas obras dos ingleses Thomas Morus, *Utopia* (1516), e William Morris, *Notícias de lugar nenhum* (1890). A escolha dessas obras se deveu ao fato de representarem dois momentos importantes da história das utopias literárias. Por um lado, a obra de Morus representa o surgimento do gênero no início do século XVI, enquanto a de Morris representa um dos últimos modelos de utopias positivas no final do século XIX, período no qual as distopias começam a substituí-las e dão novo direcionamento ao impulso utópico, agora repleto de modelos negativos.

### **A forma espacial da utopia em sua era clássica**

A *Utopia* (1516) de Thomas Morus, obra inaugural e que dá nome ao gênero, arregimenta-se por uma relação contrastiva entre as duas partes que a compõem. Nesta bipartição, sua estrutura resulta num construto dialético pela oposição entre uma imagem recriada da Inglaterra do Thomas Morus personagem e a terra da Utopia, um espaço idealizado que será reportado ao longo do relato do filósofo-viajante Rafael Hitlodeu. Em paralelo a essa oposição, constrói-se, na

primeira parte da obra, um cenário amplo das injustiças e desmandos no Reino Inglês seiscentista através de uma estrutura dialógica que é substancialmente informada pelo paradigma do debate político. O posicionamento crítico de Hitlodeu em relação àqueles problemas o leva à descrição de suas experiências na ilha de Utopia, que será examinada durante toda a sua segunda parte e tratada como a mais justa forma de organização comunitária. Portanto, o movimento que leva de um polo a outro – do pior ao melhor – e que põe em contraste dois níveis de realidade – recuperando-se ficcionalmente uma imagem da Inglaterra quinhentista e criando um espaço insular – institui nas bases do enredo utópico o dispositivo da comparação crítica, algo que se tornará elemento vital para as narrativas do gênero e que será essencial para que a percepção leitora lance um novo olhar sobre suas condições imediatas de existência. Todavia, esse mesmo movimento, representado na própria estrutura dual da obra, só pode ocorrer quando há a passagem da personagem de um *topos* a outro. Assim, a passagem espacial torna-se o elemento que irrompe a percepção crítica no conjunto alegórico da utopia moreana.

Em seu *libellus aureus*, Morus toma uma espacialidade ampla para o desenvolvimento de seu enredo, alocando a ação narrativa em diferentes pontos geográficos. A personagem-narradora, Thomas Morus, é enviada pelo rei da Inglaterra, Henry VIII, para atividades diplomáticas com o príncipe Charles de Castille na cidade de Bruges. Durante o período em que são feitas as negociações entre os reinados, ela decide viajar para a Antuérpia, onde, por intermédio de Peter Giles, conhece o filósofo-viajante Rafael Hitlodeu. Após serem apresentados, Morus e Hitlodeu iniciam um intenso diálogo sobre as condições político-sociais das grandes monarquias europeias, momento no qual apresenta-se a oportunidade para o explorador marítimo português, companheiro de Américo Vespúcio em viagens desbravadoras, apresentar suas experiências junto à comunidade insular da Utopia<sup>4</sup>. Contudo, Hitlodeu não é um viajante comum e sua afeição

4. Fátima Vieira (2010, p. 04) apresenta informações interessantes sobre o modo como a História influíu na composição ficcional da obra de Thomas Morus. Ela argumenta que “More wrote his Utopia inspired by the letters in which Amerigo Vespucci, Christopher Columbus and Angelo Poliziano described the discovery of new worlds and new peoples; geographical expansion inevitably implied the discovery of the Other. And More used the emerging awareness of otherness to legitimize the invention of other spaces, with other people and

à viagem provém da curiosidade e ânsia de conhecimento de um homem versado em filosofia grega e latina. Sua descrição está intimamente ligada a de suas jornadas:

Tendo abandonado aos cuidados de seus irmãos o patrimônio que tinha no seu país - ele é natural de Portugal - e estimulado pelo gosto de conhecer o mundo, juntou-se a Américo Vespúcio e permaneceu em sua companhia durante as três últimas das suas quatro viagens, cujos relatos já se encontram mais ou menos por toda parte. Entretanto, na quarta expedição ele não retornou com o comandante. Chegando ao ponto extremo de sua viagem, Rafael convenceu Vespúcio a deixá-lo, num fortim, juntamente com outros vinte e três de seus companheiros. Ser ali abandonado era sua vontade uma vez que seu desejo de prosseguir em suas viagens era muito maior do que o receio da morte. Ele repetia constantemente esta máxima: Quem não tem sepultura tem o céu para cobri-lo; e ainda esta outra: Para se chegar aos céus o caminho tem a mesma distância em toda parte. Este estado de espírito poderia ter lhe custado caro, se a graça de Deus não o tivesse protegido. De resto, depois da partida de Vespúcio, acompanhado de cinco dentre aqueles que ocupavam a fortaleza, ele percorreu bom número de regiões. Pelos estranhos caminhos da fortuna chegou a Calicut passando pela Taprobana, onde encontrou para sua sorte algumas embarcações portuguesas e, assim, foi trazido de volta à pátria, contra toda esperança. (MORUS, 2004, p. 06)

O percurso destes viandantes se realiza através de uma grande extensão territorial, abaixo da linha do equador e por territórios povoados por figuras bestiais e seres humanos não menos cruéis. A rápida descrição destas aventuras é o introito para o desembarque na ilha regulada pelas leis de Utopus<sup>5</sup>. Além disso, o distanciamento destes lugares, cultural e visualmente tão diferenciados da Europa, é um aspecto da maior importância para a concepção da própria

different forms of organization". Estas informações são interessantes para podermos compreender a relação de Morus com o conhecimento histórico e com a própria História, principalmente quando ele se apropria dele para compor seu texto.

5. Hitlodeu relata que foi Utopus quem, após ter conquistado o território de Abraxa, o desligou do continente e instituiu todas as leis lá imperantes, além de ter substituído seu nome por aquele de Utopia. Utopus representa assim a figura do conquistador que utiliza-se da força para dominar a 'selvageria' e aplicar uma nova forma de regulação comunal.

realidade utópica. Isto quer dizer que o fato de existirem diferenças notáveis entre os modos de comportamento e organização coletiva entre o Velho Continente e o resto do mundo em descobrimento permite que se conceba imaginariamente um lugar em que impeçam novos valores éticos de conduta. Portanto, a estratégia ficcional de “especializar” a utopia, em seus primórdios, aplicando-lhe localização e toponímia imaginárias, esteve inegavelmente ligada à sua própria razão de existir. A etimologia da palavra criada por Morus ilumina a compreensão do construto utópico e as prerrogativas literárias do gênero. O vocábulo ‘Utopia’ caracteriza-se por ser a junção de duas palavras gregas, “ού” (não, nenhum) e “τοπος” (lugar), cujo significado pode ser entendido como lugar-nenhum ou o não-lugar. O lugar desconhecido ou para o qual só existe a possibilidade do desconhecimento é um fator decisivo para se pensar o arranjo formal da obra utópica, já que o não-existente ainda subsiste na dimensão da possibilidade.

Sendo possível, ou havendo a esperança da concretização de um possível, a utopia se torna desejo de uma outra realidade e imagem especular de mudança que se instaura num outro plano espacial. Justamente por ser alternativa e não a norma é que a utopia se coloca para fora, para onde os olhos podem se dirigir e a imaginação vislumbrar, mas onde o corpo jamais pode aterrissar. No entanto, ela também aponta para uma direção que leva a um ideal de bem-estar que não pôde ser alcançado no lugar de onde se partiu, sendo, igualmente, sinônimo do ‘bom-lugar’ almejado.

Não há, portanto, uma única relação de sentidos para a palavra, já que a acepção negativa de um lugar para o qual o próprio Morus havia confessado a Erasmo de Roterdã a impossibilidade de consecução intercambia-se com uma significação conforme um outro composto de palavras gregas: a eutopia, do grego “εύ” “τοπος”; o lugar feliz, afortunado. Assim, ao mesmo tempo que a utopia conduz à negação do espaço, ela também o afirma, criando uma dupla possibilidade – de negação e afirmação – para a existência da alteridade. Nesse sentido, o desejo de expansão das fronteiras conhecidas, conduzindo o viajante para uma ilha ou para um lugar desconhecido, transforma-se na atitude preferida do utopista e sua configuração como espaço-outro exerce função central na estrutura da obra.

Essa atitude de deslocamento para regiões pouco conhecidas, por sua vez, respeitava o princípio da não-contradição, tendo em vista

que quanto menos conhecido fosse o lugar do qual se falava maiores as probabilidades de que não houvesse desmentido sobre os fatos narrados. Desse modo, o deslocamento da personagem-viajante sempre coloca em relação contrastiva dois espaços que servirão como referência para o percurso de saída → viagem → volta. No caso da *Utopia* de Morus, a Inglaterra quinhentista e a ilha dos utopianos servirão como tais pontos de referência.

Além disso, o estabelecimento de tais relações contrastivas pela criação de uma espacialidade imaginária se dá como resultado de uma longa jornada pelo oceano, aos moldes das expedições de achamento iniciadas nos quatrocentos. É neste sentido que Fernando Cristóvão (1999) argumenta que as grandes navegações iniciadas pelos portugueses foram decisivas para a reconfiguração da visão de mundo e da mentalidade europeia, tendo sido igualmente importantes para a construção de um imaginário sobre a geografia terrestre. Dessa forma, um primeiro elemento catalisador das 'estruturas imaginárias' conformadas pelas descobertas náuticas parece se encontrar no "[...] esfacelamento da imagem da terra, antes reduzida a um ecúmeno monolítico (LESTRINGANT, 2006, p. 157). Esta fragmentação da suposta unidade do Velho Continente imprime à consciência coletiva a perda das tradicionais noções de limite demográfico e territorial, o que, por sua vez, provoca novas experiências com a alteridade por intermédio de espaços alegóricos. Mas isto não é tudo, a narrativa utópica também toma para si expedientes dos relatos de viagens para aplicar à construção de um enredo verossímil. Carlos Berriel (2006, p. 07) explica esta apropriação dizendo que:

os utopistas extraíram dos relatos de viajantes não apenas o detalhamento dos cenários naturais, como também procedimentos narrativos e estratégias retóricas, que agregam veracidade ao texto, como por exemplo a narração em primeira pessoa, conforme o modelo dos diários de bordo, dando a clara impressão de ser o utopista um viajante que testemunhou tudo aquilo que escreve de modo veraz, e o uso de léxico especializado em descrições minuciosas da fauna, da flora e outros aspectos do mundo descoberto.

Mas há ainda de se considerar um outro aspecto que influi diretamente neste entretecimento das Grandes Navegações com a literatura. Se as formas de relato das expedições transoceânicas serviram ao princípio de fundamentação da ossatura do texto utópico, a

experiência de relacionamento com os nativos ameríndios, por outro lado, ofereceu uma questão de ordem moral (Cf. TROUSSON, 2006, p. 321). Trata-se, na verdade, de uma ‘lição de relativismo’, dentro da qual os valores civilizatórios corrompidos da Europa são contrapostos à aparente isonomia e desprendimento dos nativos do Novo Mundo. Assim, “a reflexão utópica devia se alimentar do novo relativismo histórico ao comparar às do Ocidente maneiras, leis, organizações sociais tão diferentes” (TROUSSON, 2006, p. 321). Existia, todavia, um alto grau de idealização em relação às características comportamentais dos povos pré-colombianos, cujo fulcro se encontrava justamente no objetivo de conceber exemplos de interações sociais contrastivos ao europeu.

Parte desta mesma premissa, portanto, a insularidade das utopias clássicas, que poderia ser elencada como uma característica resultante do desejo de formular um sistema alternativo de governabilidade. Dessa forma, há uma razão bastante precisa para o utopista alocar sua comunidade de bem-estar coletivo numa ilha, principalmente quando nos atentamos para a dimensão mítica que ela comporta. A ilha do tesouro é um motivo amplamente impregnado no imaginário social, denotando o prospecto de satisfação das necessidades materiais. Entretanto, não se pode deixar de ligar a ela também a particularidade de constituição de um ecossistema fechado, que se diferencia dos outros principalmente por sua unicidade e relações ‘interespécies’ que excluem interferências externas.

Nesse sentido, o par antonímico aberto/fechado não é necessariamente excludente para o utopista. São dois elementos que para ele precisam funcionar conjuntamente. A ilha deve estar aberta ao viajante, condição indispensável para que ele possa conhecê-la e posteriormente dá-la ao conhecimento de seus contemporâneos. Mas esta abertura é restrigente, já que o princípio de isolamento não permite que ela seja inteiramente penetrável por todos os viajantes. Em Morus, a descrição da baía que dá acesso à terra insular registra um percurso perigoso, cheio de rochas de um lado, bancos de areia de outro e uma grande rocha emersa no meio, e sobre ela um “[...] forte construído [...]. Mas outros rochedos, escondidos sob a água, são muito perigosos para os navegantes. Somente os utopienses conhecem bem as passagens e, por esse motivo, raramente os navios estrangeiros se arriscam a entrar sem um piloto utopiense que os guie pelo estreito” (MORUS, 2004, p. 47-8). Apesar deste seu traço natural,



foi a ação de Utopus que determinou definitivamente a insularidade da *Utopia*. A ordem de construir um canal e de separá-la do continente foi dada tão logo ele a conquistou. Porém, este ato de separação física significou igualmente sua retirada do curso da história, pois atingido o estado de bem-estar impingido por aquele rei, já não havia razão para a mudança, entendida como a consequência inevitável de todo processo histórico. Porquanto, “l’isola, in quanto territorio isolato dalla realtà storica, è una sorta di tabula rasa, scenario ideale per gli esperimenti pedagogici dell’utopista che vuole trasformare sia la natura della società che quella dell’uomo” (FORTUNATI, 2014, p. 58). Frente a esta possibilidade, o utopista se inclina para projetar racionalmente um *u-topos* no qual a natureza da ilha esteja radicalmente transformada em favor de um ambiente urbano pensado em cada um de seus aspectos.

Neste projetar arquitetônico, a própria noção de cidade dentro da utopia deixa claro o modo como a transformação do alhures realiza uma necessidade de ‘criação edênica’. A transformação significa, então, dar ordem ao ambiente coletivo segundo um modelo de arranjo completamente novo, que, depois, deverá se cristalizar, evitando, portanto, qualquer modificação subsequente. Isto se opera em um nível tão elevado que toda a individualidade deve ser suprimida em detrimento do bem-estar do corpo social, uma abdicação que deve ser respeitada tanto na vida pública quanto na privada. Esta racionalização do viver se expande para o plano urbanístico e arquitetônico da cidade, dando-lhe, ao fim, uma geometria singular. Para Raymond Trousson (2004, p. 38), na utopia “le trait plus caractéristique, outre l’insularisme, est cette construction géométrique, où la raison s’applique à maîtriser le désordre de la matière et les caprices de l’histoire”. Em acréscimo, poderia se dizer que, distintamente da paisagem natural, a cidade ideal é um projeto do homem, cuja execução parte de um plano abstrato e a partir do qual a utopia torna-se fundamentalmente urbana desde sua origem (Cf. TROUSSON, 2004, p. 38).

Condições históricas bastante específicas fizeram com que este ideário de edificar a urbe de acordo com o desejo de planificação racional pudesse ser retomado a partir de suas raízes gregas. O longo período de tempo entre a ascensão do judaísmo e do cristianismo, passando pela era medieval, até o despertar do movimento renascentista viu se afirmar o argumento teleológico da transitoriedade das ações humanas na terra e a devida busca de transcendência na

imagética da cidade eterna celeste, o que certamente contribuiu para que os tratados urbanísticos fossem escassos e quase nenhuma preocupação fosse legada aos modos de ocupar e habitar as cidades. Ocorrerá, entretanto, uma alteração sensível deste panorama no momento em que é depositada no homem a crença em sua potência de gerir seus recursos e agir no mundo para modificá-lo. Os tratados arquitetônicos italianos quatrocentistas de Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* (1443- 1452), de Antonio Arvelino, *Trattato di architettura* (1460-1464), e de Francesco Giorgio Martino, *Trattato de architettura, ingegneria e arte militare* (1479-1480), são alguns exemplos de análise e crítica das cidades medievais, entendidas como expansões urbanas desordenadas que logo serão substituídas por projetos de formas harmônicas e volumétricas que respondem a uma necessidade de planejamento urbanístico (Cf. FORTUNATI, 2004, p. 12).

É também em resposta a esse amplo influxo renascentista que Morus apresenta-nos os traços simétricos de suas 54 cidades na planimetria de sua ilha forjada. Elas são equidistantes e, como ressalta Hittlodeu, conhecendo uma conhece-se todas. Nada mais justo do que acreditar que esta uniformização obedeça à concepção de uma mesma igualdade nos campos político e social. Desta forma,

per ogni città definisce gli spazi per le abitazioni, le istituzioni, la vita comunitaria, l'attività economica e il lavoro. Lo spazio diventa così il supporto materiale delle principali istituzioni sociali. Il piano urbanistico delle città riflette l'organizzazione politico-sociale: l'egualitarismo di Moro si manifesta da un punto di vista topografico com una disposizione geometrica che non privilegia nessun punto. (FORTUNATI, 2004, p. 12)

O território da cidade, porém, precisa ser protegido de interferências exteriores que possam corromper a felicidade coletiva. Por sua vez, esta proteção é inerente ao próprio projeto político de construção do espaço cidadão: “A cidade é circundada por alta e espessa muralha, guardada por torres e bastiões. Em três dos seus lados há um fosso sem água, mas largo e profundo, cheio de mato espinhoso. O quarto lado é protegido pelo próprio rio” (MORUS, 2004, p. 52). Percebe-se claramente que a cidade sofre um processo de construção que altera sensivelmente a paisagem natural. Tudo é pensado para beneficiar o projeto desenhado pelo legislador reformista e a manutenção da felicidade coletiva é sua principal preocupação ao

desenvolvê-lo. É lícito considerar, portanto, que tanto o espaço interno, o da cidade, como também o alhures especular sejam da maior importância para a estrutura da utopia clássica, dada a especial forma como são tratados e a maneira particular como são compostos.

Nesse sentido, se nos é possível assinalar a força de uma nova consciência sobre o conhecimento geográfico e o decorrente surgimento de uma imaginação geográfica que influi diretamente na criação literária, diríamos que a estratégia composicional de alocação de um estado de bem-estar comunitário num espaço-outro obedece ao princípio crítico e contrastivo da utopia, por meio do qual constrói-se e apresenta-se uma realidade substancialmente diferente que intenta criticar as formas concretas e reais de ação sociopolítica. Desta maneira, a necessidade e a relevância dadas ao espaço estranho/ estrangeiro na criação da *Utopia* é uma estratégia que faz com que as utopias clássicas constituam-se “a partir de um espelho externo para depois voltarem-se para dentro das cidades reais”, e precisem “de um espaço constituído como “alhures” ou “lugar nenhum” para existirem”. É indispensável compreendermos a premência do espaço na configuração da narrativa utópica clássica, especialmente em face da mudança de estrutura sofrida por ela posteriormente, sobretudo por sua temporalização, cuja marca principal é a introdução do processo histórico como propulsor da concepção de um novo modo de organização comunitária.

### **A eucronia morrisiana e a reconstrução do espaço pela temporalização histórica**

A primeira edição das *Notícias de lugar nenhum* aparece em formato livresco em 1890, após a reunião dos capítulos já publicados serialmente na revista socialista *The Commonwealth*, entre 11 de janeiro a 04 de outubro de 1890. Sendo o principal veículo de divulgação dos escritos dos membros da Socialist League, a qual Morris se integrara em 1884, a revista já havia posto em circulação grande quantidade de seus artigos políticos, além de seu primeiro texto em prosa, *A dream of John Ball*, entre 1886-1887. Atingindo considerável repercussão em meio ao público leitor tanto dentro quanto fora da Liga, aquela obra tornou-se seu livro de ficção mais conhecido e apreciado e para o qual persiste a afeição leitora até os dias atuais. O título,

contudo, já prenunciava sua ligação a um tipo particular de narrativa, cuja estrutura básica de enredo concentra-se na experiência de encontro com um lugar não existente. A palavra ‘notícias’ expressa no título diz respeito justamente ao relato que será feito do *altrove* utópico, bem sintetizado no original *News from nowhere*, e reforçado pelos subtítulos *An epoch of rest: being some chapters from a utopian romance*. Por outro lado, tem-se na utilização do adjetivo ‘utópico’ a qualificação de uma maneira distinta de escrita, que caracteriza, entretanto, o próprio conteúdo do livro, tornando clara a sua inserção no gênero e sua integração a seus dispositivos narrativos. Além de apresentar positivamente o ‘lugar-nenhum’ a partir do qual nasce o relato de viagem, ao afirmar que lá impera um estado de descanso (*rest*), o emprego de um termo pertinente ao estatuto temporal (*epoch*) acrescenta uma particularidade essencial ao modo de apresentação da obra. Assim, fica explícito ao leitor, primeiramente, que a narrativa se alinha à estrutura da utopia literária e, numa segunda instância, marca sua relação com um certo tipo de tratamento da temporalidade que será determinante para a sua escrita.

Tal tratamento do estatuto temporal é percebido desde o início da narrativa, a partir do momento em que se cria o próprio motivo da passagem temporal. O texto enceta, em discurso reportado, no clima exaltado de um debate político entre membros de uma Liga Socialista sobre a nova configuração da sociedade inglesa após uma possível vitória na luta revolucionária. Ao término deste acalorado celeuma, a personagem William Guest, participante do debate, retorna à sua casa, onde, após um curto intervalo, se rende a um profundo torpor onírico. Quando acorda, na manhã seguinte, já transportada ao século XXII, a personagem se empenhará em percorrer, nas margens do rio Tâmisa, os locais centrais na geografia da cidade de Londres, lugares que serão recorrentes no decurso narrativo. Entretanto, apesar de ser um aspecto importante para a construção de uma imagem da cidade ideal e servir como elemento que sobreleva o contraste, o espaço citadino funcionará como índice da ação transformadora do tempo, cuja preponderância determinará as escolhas e estratégias narrativas no texto morrisiano.

Nesse sentido, William Guest, cuja experiência de deslocamento temporal será narrada, traça um percurso particular de viagem. Seu trajeto será o de redescobrimto de uma geografia conhecida, no qual a Londres de 2102 será examinada com perplexidade por um

visitante advindo da Era Vitoriana. O encontro dessas duas realidades tão distintas será favorecido pelo mote da viagem temporal onírica, que colocará em evidência o paradigma da ação temporal como propulsora dos processos históricos de mudança social. Após chegar ao futuro por meio da letargia, Guest se aplicará a reconhecer na topografia e nos costumes sociais londrinos as grandes transformações ocorridas no lapso de mais de duzentos anos. Entretanto, tendo visto e vivido aquela nova realidade, a personagem se verá novamente circunscrita à sua antiga forma de vida, descobrindo, então, que toda a bonança e felicidade experimentadas no futuro não eram nada mais do que o produto de um sonho.

No que concerne a este modo de desenvolvimento da narrativa, é interessante notar que o modelo de composição ficcional das *Notícias*, no que tange à transposição temporal da personagem-narradora por meio da letargia e à inspeção de uma mudança social impenetrada no futuro, já havia sido seguido por Morris em *A dream of John Ball* (1888 [1892]), obra cujos principais ideais comunitários e recursos ficcionais serão posteriormente desenvolvidos de forma mais ampla na narrativa do começo do decênio seguinte. Já é perceptível lá a confluência de três aspectos decisivos para a construção ulterior da utopia morrisiana:

Sometimes I am rewarded for fretting myself so much about present matters by a quite unasked-for pleasant dream. I mean when I am asleep. This dream is as it were a present of an architectural peep-show. I see some beautiful and noble building new made, as it were for the occasion, as clearly as if I were awake; not vaguely or absurdly, as often happens in dreams, but with all the detail clear and reasonable. (MORRIS, 1892, p. 01)

A preocupação com os assuntos em voga, a asserção do sonho como motivador de uma visão alternativa da realidade – embora nas *Notícias* isto não seja explícita e veementemente afirmado logo de início – e a projeção de um novo plano arquitetônico para a cidade são elementos que encontraremos revalidados de maneira semelhante na história de Guest. O paralelismo da sequência de ordenamento dos elementos é perfeito, embora na obra utópica ela esteja formulada numa extensão maior e seja melhor desenvolvida. Há, porém, um direcionamento diferente para a ação narrativa em *A dream of John Ball*, cuja focalização está concentrada em algum momento da

história medieval da Inglaterra. Um sonho medieval no qual a luta pela autonomia e bem-estar é travada entre os condados de Kent e Essex, representações antinômicas de dois estados de desenvolvimento social da coroa inglesa. Em Kent, um espírito de fraternidade é convocado para salvaguardar a região do ataque de Essex, lugar em que prepondera a instabilidade social em virtude da escassez de recursos causada pelas mortes em guerra contra a França e pela Peste Negra. Mas vindica-se, sobretudo, contra aquele condado a iniquidade preponderante entre sujeitos ociosos que ocupam o poder e trabalhadores campestres que são explorados para a manutenção de seu padrão de vida. Ao contrário disto, em Kent, o trabalho garante o suprimento de todas as necessidades, havendo mesmo a exigência de se estocar os produtos sobressalentes. Este aparente estado de bonança e a fartura fazem com que Essex declare guerra, objetivando dominar e se servir da região rival em virtude de sua própria inabilidade manual e indisposição para o trabalho. Dentro deste cenário bélico, a figura do reverendo John Ball aparece como condutora dos ideais de companheirismo na luta armada contra o levante do inimigo opressor, não hesitando em conclamar o embate como maneira de se conquistar a liberdade.

É, pois, contra as veleidades dos opressores ricos que Ball instiga seus companheiros a se insurgirem, a ponto de pedir que sejam decapitados. Há implicadas nesta atitude duas premissas que serão essenciais também para a composição das *Notícias*. A primeira erige-se sobre a crença de que a luta deve ser travada para que algum tipo de mudança seja alcançada – ação prática que rompe com o mero plano ideológico; a segunda fundamenta-se na ideia de que o tempo, auxiliado pela ação do homem, deve trazer alguma modificação sobre a realidade. É a partir delas que o diálogo do narrador com John Ball, nos capítulos finais da obra, tomará as formas do paradigma do guia que apresenta ao visitante os aspectos diferenciais daquela realidade, questionando-o de igual maneira sobre o seu estado posterior. Com William Guest e seus anfitriões ocorrerá o mesmo, num mesmo espaço reservado ao entendimento de como aquelas premissas agiram na construção da renovada cidade de Londres, embora não ocorra questionamento sobre a posteridade e sim sobre a anterioridade histórica.

Portanto, em *A dream...*, observamos, no conjunto da obra de Morris, um primeiro tipo de subversão do estatuto do tempo, por meio

do artifício de deslocamento regressivo, que depois o levará a caminhar em sentido progressivo. Mas é importante também ressaltarmos que a união dos cidadãos de Kent em torno de um mesmo ideal, alinhavado pelo modelo de fraternidade, e sua predisposição à luta armada para defendê-lo serão elementos decisivos na construção da imagem de sujeito social que empunha armas para propagar e conquistar a Revolução na utopia morrisiana. Esses dois elementos estendem-se das primeiras obras até seu desenvolvimento posterior na visão utópica e prospectiva de Londres. Outrossim, esses dois fatores representam uma técnica de composição ficcional que culminará numa dissociação do paradigma moreano, sobretudo no que diz respeito à ação do tempo sobre a cidade utópica e à imagem não estática do indivíduo.

Assim, detendo-nos cuidadosamente sobre enredo das *Notícias* e sobre a maneira como Morris constrói a narrativa, perceberemos uma alteração substancial nos modos de composição literária relativamente à utopia clássica e uma igual alteração nas concepções de sujeito social. Dessa forma, Willem Voskamp (2009) acredita que a passagem de um modelo de utopias espaciais para aquele das utopias temporais tenha se estabelecido devido à própria modificação na atitude utópica ante a realidade constituída, construindo-se como proposição crítica e alternativa a uma realidade histórica na qual o utopista se encontra inserido. Nesse sentido, ao comparar as utopias espaciais renascentistas com as utopias temporais modernas, Voskamp (2009, p. 440) considera que

o caráter das utopias como uma réplica à história foi, deste modo, fundamentalmente alterado. Se as utopias ordenadas do Renascimento tentaram banir a história por meio do estrito disciplinamento individual, as utopias temporais oferecem concepções segundo as quais o sujeito individual pode desenvolver e aperfeiçoar a si mesmo com uma visada para o futuro, sendo fornecidos objetivos que podem ser progressivamente atingidos.

Há de se notar, portanto, a historicização da utopia, dado que ela passa a se alinhar a uma concepção de progresso e aperfeiçoamento na História. O tempo, desta forma, reveste-se de importância fundamental para se pensar no melhoramento da sociedade. Note-se que, correlato a isso, há uma apropriação de novas estratégias ficcionais no texto utópico, principalmente ligadas ao elemento temporal. A

própria condição de deslocamento se apresenta inteiramente alterada, já que não há a necessidade incontornável de se alocar o espaço utópico num alhures. Vejamos que na utopia de Morris a passagem de uma realidade a outra se dá em conformidade com um princípio de estruturação particular:

Bem, acordei e descobri que tinha chutado os lençóis; o que não é de se espantar, pois o dia estava quente e o sol brilhava. Pulei da cama, lavei-me e vesti-me rapidamente, mas numa condição de meio sono, *como se tivesse dormido por muito tempo* e não conseguisse sacudir o peso da sonolência. [...] Depois de vestido, senti o lugar tão quente que saí correndo do quarto e da casa; e minha primeira sensação foi um alívio delicioso causado pelo ar fresco e pela brisa deliciosa; a segunda, pois já estava recuperando a lucidez, simplesmente de maravilha sem medida. *Pois era inverno quando eu tinha ido dormir à noite, e agora, como o testemunhavam as árvores à beira do rio, era verão, uma linda e clara manhã, ao que parece do início de junho*". (MORRIS, 2002, p. 29, grifos nossos)

Os índices temporais estão presentes em vários momentos do trecho citado, funcionando como indicadores dos efeitos temporais na narrativa, especialmente em relação ao deslocamento sofrido pela personagem. Há certamente a introdução explícita da categoria temporal na tessitura narrativa, que reforça a subsequente contraposição entre os dois momentos históricos da Inglaterra postos em contraste. Por todo o texto, se estabelecerá essa dinâmica contrastiva em que o reforço dos aspectos temporais fará com que a discrepância entre a sociedade inglesa do século XIX e a do século XXII se estabeleça de maneira veemente.

Ainda segundo Voskamp (2009), é possível compreender que a prevalência da categoria temporal nas utopias foi um fenômeno modificador da própria estrutura do gênero. Ademais, seria oportuno notar a relação e a aproximação desse fenômeno com um tipo de escrita ficcional e especulativa que estabelece uma ligação profícua entre tempo, História e ficção e que, voltando-se para o passado para se interrogar sobre possibilidades alternativas para os acontecimentos históricos, cria enredos fantasiosos, e cujo designativo, 'ucronia', passou também a aplicar-se às utopias temporais.

Portanto, a viagem imaginária ucrônica, que se utiliza da dimensão temporal para projetar um futuro de bonança, constitui-se como



uma das formas privilegiadas de estruturação da utopia na modernidade. Por isso, é importante entender que o tempo e o conceito de futuro, em especial, desempenham papel decisivo nesta nova configuração do gênero utópico, e isto graças a uma nova concepção de temporalidade que se fez avultar no pensamento ocidental a partir do século XVIII. A primeira ucronia literária aparece justamente neste período, em 1771, na França, com a publicação de *L'An 2440: rêve s'il en fut jamais* de Louis-Sébastien Mercier. Neste sentido, Gregory Ludlow (*apud* MARCELLESI, 2009) assegura que

Mercier's shift in emphasis from spatial to temporal considerations is linked, politically and philosophically, to the eighteenth-century Enlightenment notion of progress and the perfectibility of man. Unlike his predecessors' works, Mercier's *L'An 2440* affirms the belief in historical progress and development, rather than in the fixist notion of an ideal society, where time has stopped and perfection been achieved.

É propício, desta maneira, partir do entendimento de que o conceito de ucronia literária esteve ligado, desde seus primórdios, a um conjunto de elementos que o sustentavam e o definiam. Sendo assim, não seria possível desligá-lo de uma concepção de História, progresso, sujeito e tempo, que passaram também naquele período a serem considerados aspectos fundamentais da própria definição de um projeto de futuro. Parece-nos verdadeiro, por conseguinte, que essa conjunção de elementos também possa ser encontrada na obra de Morris, resultando, obviamente, de um entendimento de sujeito que sofre grandes revoluções a partir da postura filosófica do cartesianismo e do movimento Iluminista.

Nas *Notícias*, o sujeito social é apresentado como um agente que sofre e pratica transformações no mundo, não sendo, portanto, nem estático nem uma figura passiva. Deste modo, tal representação do ser social permitirá a criação de um modelo de ideal comunitário dentro do qual a regulamentação sociopolítica se dará por acordos de consensualidade totalmente desvinculados de qualquer instância governamental. Nesse sentido, a utopia morrisiana filia-se ao legado iluminista ao propor que os sujeitos definam-se enquanto tais dentro de uma temporalidade histórica de progresso, na qual a ação dos indivíduos é capaz de estabelecer novas realidades que seriam alcançadas pelo aperfeiçoamento das condições de vida no ambiente social.

Interessa notar ainda que este direcionamento da utopia para o porvir, como forma de encontrar o lugar adequado à sua consecução, resultou justamente da tendência de a palavra ‘utopia’ não poder ser interpretada somente como o não-lugar, mas também relacionar-se diretamente com o conceito de ‘eutopia’ – o bom-lugar. Esta dupla possibilidade léxico-semântica, contudo, não foi somente importante para a concretização, no plano simbólico, dos imaginários de bem-estar coletivo, mas também fez com que o termo ucronia pudesse se aproximar do conceito de ‘eucronia’, o bom-tempo, indicando, assim, a temporalização da experiência utópica, voltada, a partir do século XVIII, para um futuro de felicidade e harmonia coletivas.

Desta maneira, a eucronia se estabelece largamente como produto do impulso utópico no período oitocentista. É neste sentido que utopia morrisiana se constituirá como o ‘bom-tempo’ e será tratada como o resultado de uma ação humana efetiva e prolongada, da qual extrair-se-á as melhorias necessárias para o aperfeiçoamento da sociedade inglesa.

Há um capítulo essencial nas *Notícias* que exemplifica adequadamente esta noção de que a ação humana interfere no tempo histórico e possibilita o melhoramento das condições de vida, bem como dá um novo sentido à própria História. Desta forma, em “Como se deu a mudança”, as personagens William Guest e Hammond, ao dialogarem sobre o processo de mudança social ocorrido na Inglaterra, empenham-se em retratar todos os estágios da grande Revolução, permitindo que sejam apresentados de maneira progressiva todos os acontecimentos da tomada de poder pelo proletariado. No diálogo, Guest intriga-se por não entender a forma pela qual se chegou em 2102 àquela maneira harmônica de se viver. Como resposta, Hammond expõe a seguinte reflexão:

Seria difícil contar toda a história, talvez impossível: conhecimento, insatisfação, traição, desapontamento, ruína, miséria, desespero. Os que trabalharam em prol da mudança por perceberem antes dos outros o futuro passaram por todas essas fases de sofrimento e, sem dúvida, durante todo o tempo a maioria dos homens tudo via sem saber o que estava acontecendo, a pensar que era tudo natural, como o alvorecer e o entardecer; e, na verdade, era. (MORRIS, 2002, p. 166)

Portanto, a eucronia, como visão prospectiva de um futuro alcançado pelas transformações operadas pelo tempo, é um fenômeno que constrói uma cosmovisão extremamente historicizada, na qual homem e sociedade modificam-se sempre em sentido positivo. A imagem do porvir presente na utopia morrisina não é outra senão esta, e tanto a figura do homem quanto a organização social são resultados de um processo histórico que os conduz de um estado de degradação à melhoria.

Assim, seria lícito afirmar que obra finissecular de Morris é constituída por um tempo histórico de mudança e progresso, cujo aspecto espacial resulta justamente da força transformadora daquela temporalidade. Nesse sentido, se no Renascimento o homem descobriu que poderia haver outras possibilidades de organização social e, como estratégia narrativa, criou utopias que se localizavam numa geografia desconhecida, na modernidade “it no longer made sense, at a time when the utopist believed that his ideals could be rendered concrete with the help of time, to place the imaginary society on a remote island or in an unknown, inaccessible place” (VIEIRA, 2010, p.10). Por fim, poderia se dizer que o espaço narrativo do texto de Morris, a Londres reconstruída do ano 2102, funciona como índice da ação temporal, sendo reconhecido como terra pátria transmutada. Desta forma,

Morris maps out the future, laying an imaginary *mappa mundi Morrisi* over the topography of the Thames Valley upriver from sea to source, tidal reaches to little stream. Taking the form of a voyage of discovery in the best utopian tradition, the novel recounts a trip into *Terra Cognita*, the capital city adventuring into the hinterland beyond. (TROUVÉ-FINDING, 2005)

Desse modo, o espaço na utopia morrisiana é elemento que instaura o efeito crítico de comparação entre o estado decadente da Londres vitoriana e a integração exuberante entre campo e cidade impetrada à sua versão futura. É somente por intermédio de sua recriação que se pode formular a hipótese de uma mudança tão drástica. Quando Guest se depara com o espaço citadino descaracterizado de seus aspectos mais negativos, inicia-se sua perquirição e busca por respostas para aquela transformação tão radical. Nela, Guest assume que a mudança que enxerga no exterior é resultante de uma outra, que havia acontecido no modo como as pessoas se relacionavam entre si e com o ambiente externo. O espaço “recharacterizado”

de Londres, portanto, não significava apenas um projeto de modificação de seus aspectos paisagístico e arquitetônico, mas confluía-se à alteração de caráter do povo que havia se instaurado ao longo de mais de 200 anos. Consequentemente, em Morris, o espaço representa, em grande medida, a revolução interior ocorrida no seio da cultura inglesa e é, também, elemento indispensável para que sua utopia possa ser erigida e provocar, no leitor, um sentimento de insatisfação para com as condições de vida do povo inglês no século XIX.

### **Considerações finais**

Se em Morus encontramos um tempo de experiências adquiridas no desbravamento de uma espacialidade estrangeira, que reforça a conjugação dos termos não-lugar ou lugar-nenhum, indispensável para a formulação de uma imagem social utópica alternativa, em Morris veremos a problematização de um tempo histórico de mudança, que privilegia uma concepção de temporalidade arraigada nos sentidos de progresso e aperfeiçoamento. Eucronia, assim, é um conceito que responde às expectativas oitocentistas na ação do tempo em direção ao ‘bom-lugar’, cuja localização é imprescindivelmente o futuro. Em consonância com esta modificação de paradigma, a utopia morrisiana pode ser lida como a realização literária das expectativas históricas depositadas no Homem e em sua capacidade de construir para si uma nova realidade, uma confiança que se deposita em sua racionalidade e que de Morus com o seu não-lugar – a utopia – dá passagem à constituição do melhor dos lugares possíveis pela força de mudança operada pelo tempo através da História – a eucronia.

### **Referências**

- BERRIEL, C. E. O. Editorial. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, nº 3, p. 05-13, 2006.
- CRISTÓVÃO, F. O mito do “novo mundo” na literatura de viagens. *Revista USP*, São Paulo, nº 41, p. 188-197, março/maio 1999.
- FORTUNATI, V. L’ambiguo immaginario dell’isola nella tradizione letteraria utopica. In: MICHELIS, L de.; IANACCARO, G.;

- VESCOVI, A. (orgs.). *Il fascino inquieto dell'utopia: percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*. Milano: di/segni, 2014.
- FORTUNATI, V. Progetti utopici ed architettonici: la città ideale nell'Italia del Rinascimento. *Revista Morus - Utopia e Rinascimento*, Campinas, nº 1, p. 11-24, 2004.
- LESTRINGANT, F. O impacto das descobertas geográficas na concepção política e social da utopia. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, nº 3, p. 155-173, 2006.
- MARCELLESI, L. Louis-Sébastien Mercier: prophet, abolitionist, colonialist. *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 40, p. 247-273, spring 2011.
- MORUS, T. *Utopia*. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Instituto pesquisa de relações internacionais, Editora Universidade de Brasília, 2004.
- MORRIS, W. *Notícias de lugar nenhum*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.
- MORRIS, W. *A dream of John Ball*. London: Reeves & Turner, 1888.
- TROUSSON, R. O mito americano: utopias e viagens imaginárias desde a Renascença. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, nº 3, p. 319-339, 2006.
- TROUSSON, R. La cité, l'architecture et les arts en Utopie. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, nº 1, p. 35-54, 2004.
- TROUVÉ-FINDING, S. Real and imaginary topography in news from nowhere. *Symposium on news from nowhere*, Paris, Université Paris 13, 8 janvier 2005. Disponível em: <http://www.univparis13.fr/ANGLICISTES/POIRIER/Morris/ST rTopography2.pdf>. Acesso em: 06 out. 2020.
- VIEIRA, F. The concept of utopia. In: CLAEYS, G. (org.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge Press, 2010.
- VOSSKAMP, W. A organização narrativa da imagem e da contra-imagem. Da poética das utopias literárias. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, nº 6, p. 435-446, 2009.

## O parque Buttes-Chaumont em *Le paysan de Paris*, (1926), de Louis Aragon: do real à poesia no real

Nara Helena N. Machado (PUCRS)<sup>1</sup>

Robert Ponge (UFRGS)<sup>2</sup>

### Introdução

Este trabalho se situa na continuidade de publicações anteriores em que analisamos as transformações de Paris do século XVII ao século XX, paralelamente à investigação dos diálogos entre a literatura e a arquitetura (incluindo o urbanismo e o paisagismo), no mesmo período. No presente estudo, nos debruçamos sobre o parque Buttes-Chaumont, em Paris, e sua presença em *Le paysan de Paris*, livro publicado em 1926 pelo escritor francês Louis Aragon (1897-1982), durante sua fase surrealista (1919-1932). Todas as citações do volume são extraídas da tradução em português de Flávia Nascimento, que saiu à luz em 1996, com o título *O camponês de Paris* (ARAGON, 1926b). As demais traduções do francês, espanhol e inglês são nossas, salvo indicação contrária.

Como procedemos? Inicialmente, situamos a construção do parque no âmbito das gigantescas transformações urbanas vivenciadas pela capital francesa, entre 1853 e 1870, abordando os motivos e objetivos que nortearam a produção-reconfiguração do espaço urbano parisiense. Após esta abordagem extrínseca à literatura, passamos a um exame intrínseco à mesma, estudando o referido livro e, especificamente, o ensaio intitulado “O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont”. Procuramos nele apreender a presença, papel e sentido(s) do parque (e do flunar nele). O que fazemos apontando o duplo caráter do texto (e o lugar do parque nele), examinando cada uma das duas vertentes textuais, bem como a relação mútua entre

1. Nara Helena N. Machado é graduada em arquitetura pela UFRGS, mestre e doutora em história pela PUCRS, professora titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil.
2. Robert Ponge é professor titular aposentado do Instituto de Letras da UFRGS, em Porto Alegre, RS; atualmente, docente convidado do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição.

ambas. Procuramos vincular o ensaio de Aragon (e a deambulação no parque) com os esforços e embates dos surrealistas para apontar novos modos de pensar, sentir, viver, para promover uma beleza moderna e para fomentar a capacidade de enxergar, descobrir a poesia, o maravilhoso presentes no real ou subjacentes a ele.

### **As obras de Haussmann para transformar e modernizar Paris**

Durante o Segundo Império (1852-1870), Paris vivenciou mudanças convulsivas de cunho urbanístico e arquitetônico. Foram desenvolvidas sob a firme coordenação do barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), nomeado à cabeça da administração de Paris pelo imperador Napoleão III (PRADALIER, 1969, p. 69-73; MONCAN, 2012, *passim*).

Os domínios de intervenção do poder público foram diversos: geografia humana e administrativa, viação, edificações, espaços verdes e sanitaristas, preocupações estéticas (COMBEAU, 2003, p. 65-69; PANERAI *et alii*, 2004, p. 19-22). No bojo destas, houve também importantes intervenções da iniciativa privada. Nos limites deste trabalho, somos obrigados a tratar esses vários pontos de forma muito resumida e desigual.

Os eixos que acabamos de referir não constituíram esferas estanques: as modificações de Haussmann e Napoleão III foram implementadas sincronicamente, a partir de um olhar que priorizava a cidade como um corpo único, total, global, holístico, no qual as partes da urbe estavam interconectadas e interrelacionadas, com a inclusão do espaço suburbano na visão do todo a ser planejado (HARVEY, 2008, p. 143), e no qual a dimensão estética se fazia onipresente, o útil e o belo sendo complementares, devendo sempre andar juntos.

No que tange à dimensão viária do espaço urbano, o antigo tecido da cidade, herdado do passado medieval, era irregular, sinuoso, por vezes labiríntico. Com Haussmann, houve a constituição de uma trama complexa, com fortes elementos de regularidade, garantindo uma eficiente circulação através de uma série de cruzamentos e, sobretudo, amplas avenidas, em diagonais, com gabaritos excepcionais para a época, que tornaram fluida a vinculação dos diversos bairros e os deslocamentos entre eles (CHADYCH & LEBORGNE, 1999, p. 132, 155; PONGE & MACHADO, 2015, p. 331-337).

Efetuadas sob a égide das preocupações higienistas dominantes, as modificações na infraestrutura foram notáveis, com foco tanto no conforto e no lazer como no saneamento e na aeração. Devem ser citados a ampliação das instalações hidráulicas, da rede de esgotos e dos espaços verdes da cidade (BENEVOLO, 1976, p. 99-100; HARVEY, 2008, p. 315-323).<sup>3</sup>

## O Segundo Império e o aumento dos pulmões da cidade

Até então, Paris contava com cinco espaços verdes: o jardim das Tuilherias, os jardins dos *Champs-Élysées*, o Campo de Marte, o *jardin des Plantes* (jardim botânico) e o jardim Luxemburgo. Durante o Segundo Império, a construção de parques e jardins foi considerável, tanto pela crescente valorização da natureza ao longo do século XIX como pela possibilidade concreta de fruição dos ambientes naturais da cidade, que passaram a ser incorporados à vida social urbana como espaços de lazer e distração. Também, por constituírem, no fechado espaço urbano, fatores de abertura, luminosidade e arrejamento, corporificando autênticos pulmões da cidade (LIMIDO, 2002, p. 27-49).

Neste sentido, o *bois de Boulogne* (bosque de Boulogne), próximo da avenida Champs-Élysées e identificado com os setores abastados da sociedade, foi reestruturado e recuperado, com influências do chamado jardim inglês. No outro lado de Paris, na zona leste, foi implementado o *bois de Vincennes* (bosque de Vincennes), também no estilo inglês, destinado aos setores populares, com o intuito de “demonstrar a solicitude do imperador em relação às classes populares” (BENEVOLO, 1976, p. 100). Foram, ainda, organizados três parques menores, dois ao sul (o jardim Ranelagh, o parque Montsouris), o outro ao norte (o parque Buttes-Chaumont), bem como 24 pequenos jardins ou praças ajardinadas (chamados *squares*, em francês) que expressavam a preocupação com uma maior oxigenação da cidade,

3. Para maiores dados e análises sobre o conjunto das transformações ocorridas no período bem como sobre questões específicas (viação, preocupações higienistas, etc.), ver também: BENEVOLO, 1976, p. 97-102; FIERRO, 2001, p. 526-530, 717-718, 833, 842, 948-949, 1049; LOYER, 1987, p. 113, passim; PONGE, MACHADO, 2014, p. 68-89; PANERAI *et alii*, 2004, p. 13-44.



mas, também, com a oferta de novos espaços de lazer para a população (CHADYCH & LEBORGNE, 1999, p. 160-161).<sup>4</sup>

### **Novos espaços verdes, novas influências**

Durante o Segundo Império, as novas composições paisagísticas e o remanejamento de parques antigos foram influenciados pelo chamado jardim inglês que Napoleão III tivera a oportunidade de conhecer e apreciar durante seu exílio político em Londres (BARIDON, 1998, p. 952; RAGON, 1971, p. 90-93).

Nascido no século XVIII, no âmbito do romantismo incipiente, foi concebido como o antípoda do chamado jardim clássico francês, no qual, na percepção crítica do poeta britânico Alexander Pope (1688-1744), “bosquete acena a bosquete, cada alameda tem uma irmã, e metade de um canteiro reflete simplesmente o outro” (POPE, citado por JONES, 1985, p. 60). Trata-se de um tipo de espaço que procura dar a ilusão de um cenário natural, livre da interferência da mão do homem. Em contraposição ao geometrismo, paralelismos e artificialidade do jardim clássico francês (já criticado na França no século XVII, por escritores como La Fontaine e madame de Sévigné), os espaços pitorescos do jardim inglês expressariam “um diálogo com a paisagem”, a natureza não sendo mais “submetida ao serviço do homem”, mas tratada como “uma amiga e sócia igualitária” (JELLICOE, 1995, p. 233). O jardim passou a ser visto, cada vez mais, como uma construção pictórica ou literária, com excessos e exotismos, configurando verdadeiros modismos, com influências do Oriente, entre as quais se destacavam valorizações oriundas da distante China (AL-PHAND, 1867-1873, p. vi-vii; JARRASSÉ, 2007, p. 17-19).

Na França, ocorreram intentos paisagistas com conotações inglesas já na segunda metade do século XVIII, alguns expressando mesmo o gosto pelo exótico. Entretanto, ao longo do século XIX, os jardins mistos foram os mais frequentes, no geral bastante ecléticos.<sup>5</sup>

4. Para maiores dados e análises sobre os espaços verdes, ver também: FIERRO, 2001, p. 717-718, 948-949, 1049; LIMIDO, 2002, p. 105-124
5. Para maiores dados e análises sobre as novas influências e sua recepção, ver também: BARIDON, 1998, p. 963-965; CHADYCH & LEBORGNE, 1999, p. 160; LIMIDO, 2002, p. 62-70.

## Alguns elementos iniciais sobre a concepção e construção do espaço do parque Buttes-Chaumont

Nesse contexto, foi criado o parque Buttes-Chaumont, um dos maiores da cidade, com uma superfície de 24,73 hectares, construído na zona nordeste de Paris (no 19<sup>ème</sup> *arrondissement*), nas alturas da colina de Belleville, lugar então desvalorizado e insalubre, com pedreiras de gesso, além de anteriormente ter abrigado a antiga forca real (ALPHAND, 1867-1873, p. 202-203; CHADYCH & LEBORGNE, 1999, p. 160-161).

A obra iniciou em 1864 e a inauguração ocorreu em abril de 1867, no âmbito da Exposição Universal de Arte e Indústria, realizada no Campo de Marte, ao longo daquele ano (LIMIDO, 2002, p. 125-126). O paisagista Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873) deve ser considerado como a figura chave da obra, apesar de frequentemente preterido pelo engenheiro Adolphe Alphand (1817-1891), seu superior hierárquico (LIMIDO, 2002, p. 90)<sup>6</sup>.

O parque apresenta uma forma curva, parcialmente côncava. Internamente, “a noção de movimento, conceito primordial que condiciona a organização da cidade haussmaniana, encontra-se na base de um sistema de roteiros” circulares que se “entrelaçam de forma harmoniosa” (LIMIDO, 2002, p. 132), possibilitando vários itinerários de perambulações. O relevo natural da colina foi trabalhado com o intuito de dar “a aparência de uma paisagem montanhosa” (Alphand, 1867-1873, p. 203), o que é considerado uma das maiores qualidades do parque.

No nível inferior, tem-se o lago, de contornos aproximadamente quadrangulares com uma saliência convexa. No meio dele, desponta uma ilha artificial, de forma triangular, rochosa, quase vertical, com falésias de cerca de 50 metros de altura. No topo da ilha, tal como em muitos jardins ingleses do século XVIII, comparece o templo da Sibila, imitação de um pequeno templo greco-romano, inspirado no templo circular romano de Vesta, em Tivoli, na Itália (LIMIDO, 2002, p. 130). A partir de alguns ângulos, tem-se quase uma citação

6. Ver dados biográficos de Barillet-Deschamps em LIMIDO, 2002, p.71-90. Esta autora refere que Alphand, entre outros paisagistas da época, “parece ter buscado encobrir a importância de Barillet-Deschamps” no paisagismo da época (op. cit., p. 90).

de *Paisagem fluvial com o templo tiburtino em Tivoli* (c.1635), obra do pintor francês Claude Lorrain (1600-1682).

Há três formas de acesso ao topo da ilha rochosa. Ao norte, um barquinho leva ao pé de uma atordoante escada, talhada na rocha, chamada *chemin des Aiguilles* (caminho das agulhas). Ainda há duas pontes: ao sul, em tijolos e pedras, a ponte dos Suicídios (ou ponte dos Suicidas); à oeste, uma passarela suspensa, com cabos de ferro apoiados em quatro rochas laterais, projeto e realização estrutural do engenheiro Gustave Eiffel (1832-1923).

Na parte sudeste do parque, perto do lago, uma exuberante cascata, com cerca de 32 metros de altura, desemboca numa gruta artificial, construída no local de uma antiga pedreira subterrânea e decorada com estalactites, também artificiais (algumas com cerca de oito metros de altura). Como o resto do parque, o ambiente da gruta é bastante sugestivo, propício aos voos da imaginação. Assim, para Limido, o interior da mesma evoca “uma espécie de antecâmara da exploração dos abismos terrestres, descritos no livro de Jules Verne, *Viagem ao centro da terra* [...]” (LIMIDO, 2002, p. 131), publicado em 1864, ano em que começou a construção do parque.

Na produção do conjunto, de concepção eclética, são patentes as simpatias de Barillet-Deschamps pelas características sinuosas, com elementos irregulares do jardim inglês (o que não significa a negação ou a ausência de valorização de traços regulares, pelo contrário). São também visíveis alguns dos já mencionados artifícios presentes em jardins chineses, combinados com o gosto pelo inesperado e um extremo cuidado com os detalhes. Como bem coloca Olsen, o parque Buttes-Chaumont tem “mais em comum com os jardins chineses descritos por sir William Chambers, que foram concebidos para provocar sentimentos de espanto e de terror, do que com as paisagens plácidas dos parques londrinos” (1986, p. 233-234).

Vamos, agora, situar.

## **A presença do parque Buttes-Chaumont no livro de Louis Aragon**

*Le paysan de Paris (O camponês de Paris)* foi publicado em 1926. Como está organizado? É composto de quatro textos. Abre-se com o “Prefácio para uma mitologia moderna”; na outra ponta do volume, o “Sonho do camponês” faz as vezes de conclusão. Entre ambos,

encontram-se, primeiro, “A passagem da Ópera” e, depois, “O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont”, objeto deste trabalho<sup>7</sup>. De que trata?

É essencialmente o relato de uma visita noturna do parque, feita pelo narrador, Aragon, junto com dois amigos, André Breton (1896-1966) e Marcel Noll (1903?-1937), ambos surrealistas como ele.

Uma precisão importante é necessária: *O camponês de Paris* é todo construído sobre o paralelismo dos ensaios centrais, que dialogam entre si e se respondem. Ambos são passeios um tanto labirínticos. O primeiro é um flunar diurno, solitário, que ocorre no espaço fechado de uma galeria coberta denominada passagem da Ópera. Por sua vez, o segundo é uma deambulação noturna, feita a três, que acontece em um espaço aberto, o parque Buttes-Chaumont.<sup>8</sup> Deve-se acrescentar que ambos os ensaios dizem respeito a uma busca, à tentativa de encontrar respostas ou soluções. Quais?

Para entender, nada melhor que adentrar no texto.

### **Sigamos o narrador!**

O ensaio inicia com uma extensa reflexão sobre as estranhezas humanas e suas confrontações míticas, concomitantes a um desmedido sentimento de tédio. Após, começa a narrativa: no final de um dia, ao entrar em casa, Aragon se deparou com um “espectro absurdo”: “o tédio vestido com seu grande uniforme, sentado numa cadeira” (ARAGON, 1926b, p. 153). Pouco depois, porém, foi mudando a tonalidade ambiental e mental: “Já se abrem as janelas da aventura e eis que começa a cruzada do beijo e dos pássaros”. De repente, “o tédio se levantou” e expulsou Aragon do seu quarto. Este decidiu, então, fazer uma visita a seu amigo André Breton (ARAGON, 1926b, p. 156-157).

No apartamento de Breton, encontrava-se também Marcell Noll (que, desde 1923, frequentava o círculo surrealista). A atmosfera era

7. “O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont” consta nas páginas 139-230 da edição francesa (Gallimard, coll. “Folio”, 2007) e nas páginas 139-213 da edição brasileira (tradução de Flávia Nascimento, Imago, 1996), da qual, vale lembrar, são extraídas todas as citações que fazemos do livro.
8. Sobre o flunar, a deambulação, ver: BAUDELAIRE, 1861, p. 68-69; idem, 1863, p. 793-797; BENJAMIN, 1938, p. 55-98. Sobre o interesse dos surrealistas pelo flunar, pela deambulação, ver: BRETON, 1924, p. 123-127; idem, 1952, p. 81-82, 139.

de “prostração geral”. Os três decidiram caminhar sem qualquer roteiro preconcebido. Na andança, Breton fez a proposta de irem para o parque Buttes-Chaumont (ARAGON, 1926b, p. 158-159). Dito e feito!

Antes de continuar, um breve comentário sobre...

### **A dualidade discursiva de “O sentido da natureza no parque Buttes-Chaumont”**

Deixando de lado alguns aspectos, isto é, simplificando e esquematizando em certo grau, se pode dizer que o ensaio sobre o parque tem essencialmente uma dupla natureza discursiva. Por um lado, é uma narrativa: o relato do passeio e de outros acontecimentos vividos por Aragon (narrativa que, como todas as narrativas, pode conter descrições). Por outro lado, é também uma argumentação: é repleto de trechos, em geral extensos, dedicados a análises, pensamentos, reflexões, confissões, devaneios sobre assuntos que o preocupam. Trechos esses que, *do ponto de vista da narrativa*, parecem digressões em relação a esta.

Ou seja, em “O sentido da natureza no parque Buttes-Chaumont”, o narrador convida o leitor a acompanhá-lo tanto no passeio como em suas reflexões e especulações. Vamos, portanto, nos debruçar, sucessivamente, sobre cada vertente dessa dupla dimensão para, num terceiro momento, tentar entender a relação entre o parque, enquanto espaço, e esses desenvolvimentos de caráter filosófico, estético, psicológico, etc. Ou, explicitando, para tentar compreender a relação entre, por um lado, o relato do passeio e, por outro lado, a dimensão argumentativa do texto.

Meyer denomina o ensaio de “texto-passeio”; igualmente, Bougnoux (MEYER, 2001, p. 25; BOUGNOUX, 2007, p. 1.250). Correto, desde que não se esqueça de complementar que, em decorrência do que acabamos de expor, o ensaio é igualmente texto-reflexão, texto-argumentação.

### **O relato do passeio no parque: sigam o guia!**

O ensaio pode ser lido como um guia do parque, como corretamente assinalado por Meyer (2001, p. 11, 26). De forma que, em seu relato,

Aragon (o narrador) assume o papel de guia turístico. Sendo impossível, aqui, seguir fielmente seu roteiro e explicações, limitamo-nos a registrar resumidamente que, após manifestar surpresa por encontrar o parque aberto à noite, o trio entrou pela porta noroeste, rumou para a parte alta, deambulando e explorando no caminho, chegou à ponte dos Suicídios, aproximou-se do Belvedere, foi baixando, atravessou a passarela suspensa, alcançou a parte inferior do parque, ao nível do lago, e as grandes grutas localizadas ao sudeste.

O que mais dizer? Que, em seu relato, o guia Aragon fez escolhas pessoais: deu destaque a certos aspectos do passeio, sem economizar nos pormenores, chegando às vezes a cair num detalhismo maçante e exasperante, como, por exemplo, quando dedica nove páginas a uma coluna quadrangular (ARAGON, 1926b, p. 182-192), cuja descrição é vazada no mais puro linguajar e estilo de agrimensor e tabelião. Por sua vez, o guia deslizou sobre outros aspectos, quando não os ignorou simplesmente.

Chegados a este ponto, continuamos sem saber, sem entender porque o surrealista Aragon achou por bem escrever sobre o passeio no parque, porque Aragon resolveu misturar passeio e reflexões num mesmo e único texto. Por que?

Porque, em nossa análise, a chave do passeio está nas digressões (naquilo que o leitor percebe e ressentido como digressões), porque é a dimensão argumentativa do texto que joga luzes sobre o passeio, permitindo entendê-lo e interpretá-lo.

### **A vertente reflexiva do texto**

Sobre quais assuntos versam as reflexões de Aragon? O acaso, o mistério, o infinito, o tédio, o mito e a mitologia, os jardins e a natureza, a imaginação, o maravilhoso, o amor, a figura feminina, a magia, o sagrado, para citar apenas alguns. Parece um saco de gatos!

Ora, a busca da modernidade e a tentativa de determinar sua essência e características permeiam os escritos da fase surrealista de Aragon. No âmago desta procura, está a perseguição de uma mitologia moderna (a este respeito, ver o significativo título do primeiro ensaio do livro: “Prefácio a uma mitologia moderna”).

Por que uma mitologia? Porque Aragon atinou que “o mito é antes de tudo uma realidade, uma necessidade do espírito, que ele é

o caminho da consciência, sua esteira rolante” (ARAGON, 1926b, p. 140). Mas não qualquer mito ou mitologia: não se trata de retomar os mitos do passado. Mas de descobrir, reconhecer e apontar os elementos e as condições que, na sociedade contemporânea, são portadores ou propiciadores de uma mitologia moderna. Assim, por exemplo, o “sentimento da natureza”, que figura no título do terceiro ensaio, não passa, para Aragon, de “outro nome” para o “sentido mítico” (ARAGON, 1926b, p. 152).

É, portanto, a procura da mitologia moderna que dá sua unidade à coleção, aparentemente heterogênea, de temas, assuntos e preocupações que ocupam as numerosas páginas especulativas do ensaio.

### **Quais são os elementos propiciadores de uma mitologia moderna?**

Antes de mais nada, um “novo espírito” amparado em valores basilares como a liberdade, a imaginação (e a poesia, inclusive enquanto estado de espírito), a curiosidade intelectual, a disponibilidade, e, portanto, a capacidade de acreditar no acaso (ARAGON, 1926b, p. 160, 163, 139).

Aqui, cabe abrir um breve parêntese para lembrar que a busca de Aragon pela modernidade e por uma mentalidade nova era compartilhada com Breton e os demais surrealistas (com nuances e ênfases individuais), todos eles reconhecendo em Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire e Vaché seus principais inspiradores e precursores (BRETON, 1924, p 181-212; idem, 1952, p 28-36). Fechado o parêntese, quais são os outros elementos propiciadores de uma mitologia moderna?

A disposição de encontrar, conhecer, sentir o “encantamento”, o “*frisson*” chamado *maravilhoso*, que Aragon define como “a contradição que aparece no real”, mas cuja presença no real nem sempre é visível ou imediatamente perceptível (ARAGON, 1926b, p. 140, 142, 228). Ainda, reconhecer que certos lugares, espetáculos, objetos usuais, etc., e, também, certas condições de luz, clima ou outros podem se apossar de nós e sugerir o mistério ou nele nos imergir (ARAGON, 1926b, p. 140-141).

Podemos, agora, tentar entender...

## O papel e significado do passeio no parque

Qual é a relação entre o passeio no parque e a abundância de considerações de teor conceitual, filosófico, polêmico, etc. que invadem e dominam quase totalmente o livro?

O Buttes-Chaumont entra em jogo porque o parque e a deambulação nele são o “terreno de experiências” (ARAGON, 1926b, p. 159) e a comprovação prática que as especulações e teorizações necessitam. Vejamos.

Tal como a passagem da Ópera, o Buttes-Chaumont é um desses espaços que, segundo Aragon, “merecem [...] ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos” (ARAGON, 1926b, p. 44). Com efeito, o nome do parque ressoou, para o trio, como uma palavra mágica, provocou neles “uma miragem”:

O Buttes Chaumont provocava em nós uma miragem [...] Toda melancolia se dissipava sob uma esperança imensa e ingênua. Enfim íamos destruir o tédio, diante de nós abria-se uma caça miraculosa, um terreno de experiências, onde era possível que tivéssemos mil surpresas e, quem sabe? uma grande revelação que transformaria a vida e o destino. (ARAGON, 1926b, p. 159)

Desse feito, ingressaram no parque com um estado de espírito excepcional, “com um sentimento de conquista e com a verdadeira embriaguez da disponibilidade de espírito” (ARAGON, 1926b, p. 163). Ou seja, com a exaltação que acompanha a descoberta do maravilhoso (propiciando assim ao leitor a possibilidade de compreender o que é o maravilhoso).

Outro exemplo: o passeio ocorreu durante a noite. Porém, há noites e noites! A noite, essa em Buttes-Chaumont, alerta Aragon, não é qualquer noite. Não aquela da Idade Média (com seu “morcego”), tampouco aquela do Renascimento (“essa imagem das dores”), é, sim, a “noite moderna”, cujo sangue “é uma luz que canta”: “O sangue da noite moderna é uma luz que canta. Tatuagens, ela traz tatuagens móveis sobre seu seio, a noite. Ela tem bigodinhos de faíscas e, no ponto em que as fumaças evaporam, homens são elevados sobre astros deslizantes” (ARAGON, 1926b, p. 166).

Portanto, a noite moderna confere aos jardins públicos “um sentido que é desconhecido”, pois, na noite moderna, “os parques se levantam” (ARAGON, 1926b, p. 167).



## À guisa de conclusão

No primeiro capítulo de seu *La production de l'espace* (1974), pouco após perguntar em que medida um espaço pode ser lido, apreendido, decodificado, Henri Lefebvre comenta que os “principais surrealistas” (leia-se Breton, Aragon, alguns outros) se empenharam em “decifrar o espaço interior” e “jogar luz sobre a passagem do espaço subjetivo à matéria, corpo e mundo exterior, bem como à vida social”. Lefebvre também aponta que eles recorriam à “mediação do imaginário e da magia” para esse fim (LEFEBVRE, 1974, p. 26). Como exemplo, cita *O amor louco* de Breton (1937).

Em nossa opinião, poderia também ter referido a *O camponês de Paris* e, neste, ao texto que acabamos de comentar, ensaio em que, como mostramos, se dá, de forma efetiva, a passagem do espaço interior ao espaço exterior, do subjetivo ao real (ou melhor, à narrativa sobre ele), numa dialética em que o interior exige o *terreno de experiências* e a comprovação do exterior, cujo relato vai se desenvolvendo, servindo de ponto de apoio e impulso para novos desenvolvimentos e reflexões do espaço interior que, por sua vez, levam, algumas páginas depois, para a passagem ao espaço exterior e assim por diante.

É nesse processo, em que se passa de um espaço ao outro, do especulativo à narrativa, da vivência da aventura poética à teorização de sua possibilidade, da defesa e exaltação do maravilhoso ao relato de sua concretização – é nessa dialética que é tecida a trama do ensaio de Aragon.

Pode ser lido como um guia turístico do parque, porém é, sobretudo, um guia poético que recomenda ao visitante estar disponível para se deixar seduzir pela magia dos lugares e situações, pelo encanto e *frisson* que suscitam, pela poesia e pelo maravilhoso que eles encerram, e até escondem. Em *O camponês de Paris*, o parque Buttes-Chaumont mostra o caminho da aventura poética.

## Referências

- ALPHAND, A. *Les promenades de Paris*. Paris: Rothschild, 1867-1873.  
Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z>  
Acesso em: 15 dez. 2019.
- ARAGON, L. – 1926a. *Le paysan de Paris*. (1926). Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1972.
- ARAGON, L. – 1926b. *O camponês de Paris* (1926). Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BARIDON, M. *Les jardins: paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1998.
- BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. (1861). In: Idem. *Œuvres complètes*. Organisation, notices et notes de Michel Jamet. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1989. p. 3-100.
- BAUDELAIRE, C. *Le Peintre de la vie moderne*. (1863). In: Idem. *Œuvres complètes*. Organisation, notices et notes de Michel Jamet. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1989. p. 790-815.
- BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna*. Traduzido do italiano por A. M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*. (1938). In: Idem. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Traduit de l’allemand par Jean Lacoste. Paris: Payot, “Petite bibliothèque Payot”, 1983, p. 21-145.
- BOUGNOUX, D. Notice sur “Le Paysan de Paris”. In: ARAGON, L. *Œuvres poétiques complètes*, tome I. Édition publiée sous la direction d’Olivier Barbarant. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2007. p. 1248-1266.
- BRETON, A. *Les pas perdus*. (1924). Paris: Gallimard, 1949.
- BRETON, A. *Entretiens*. (1952). Paris: Gallimard, coll. “Idées”, 1973.
- CHADYCH, D.; LEBORGNE, D. *Atlas de Paris: l’évolution d’un paysage urbain*. Paris: Parigramme, 1999.
- COMBEAU, Y. *Histoire de Paris*. 4e édition mise à jour. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 2003.
- FIERRO, A. *Histoire et dictionnaire de Paris*. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 2001.
- HARVEY, D. *Paris, capital de la modernidad*. Traducción del inglés de José María Salido. Madrid: Akal, 2008.
- JARRASSÉ, D. *Grammaire des jardins parisiens: de l’héritage des rois aux créations contemporaines*. Paris: Parigramme, 2007.

- JELLICOE, G. y S. *El paisaje del hombre*. Traducción del inglés de Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- JONES, S. *A arte do século XVIII*. Tradução do inglês de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEFEBVRE, H. *La production de l'espace* (1974). 4e éd. Paris: Anthropos, 2000.
- LIMIDO, L. *L'art des jardins sous le second empire*: Jean-Pierre Barillet-Deschamps, 1824-1873. Seyssel: Champ Vallon, coll. "Pays/paysages", 2002.
- LOYER, F. *Paris XIXème siècle: l'immeuble et la rue*. Paris: Hazan, 1987.
- MEYER, M. *Le paysan de Paris d'Aragon*. Paris: Gallimard, coll. "Folio-Folothèque", 2001.
- MONCAN, P. *Le Paris d'Haussmann*. Paris: Éditions du Mécène, 2012.
- OLSEN, D. J. *The city as a work of art*: London, Paris, Vienna. London/New Haven: Yale University Press, 1986.
- PANERAI, P. et alii. *Formes urbaines: de l'ilot à la barre*. Paris: Parenthèses, 2004.
- PONGE, R.; MACHADO, N. H. N. As transformações urbanísticas de Paris no século XIX: análise e reflexões. In: *Revista XIX*, v. 1, p. 68-89, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/issue/view/1618> Acesso em: 15 set. 2020.
- PONGE, R.; MACHADO, N. H. N. Ville et littérature: transformations de l'urbanisme et de la voirie de Paris au Second Empire. In: LUCHETTI, F. et alii (compiladoras). 1ª ed. *Actes du XIIIème Congrès national des professeurs de français*. Buenos Aires: Editores Asociados, 2015. p. 331- 337. Disponível em: [http://sapfesu-arg.fipf.org/sites/fipf.org/files/actes-du-xiii-congresnational-des-professeurs-de-francais\\_2015b.pdf](http://sapfesu-arg.fipf.org/sites/fipf.org/files/actes-du-xiii-congresnational-des-professeurs-de-francais_2015b.pdf) Acesso em 15 set. 2020.
- PRADALIER, G. *Le Second Empire*. 4ème édition mise à jour. Paris: Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je?", 1969.
- RAGON, M. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tome I: Idéologies et pionniers (1800-1910). Tournai (Belgique): Casterman, 1971.

Éverton de Jesus Santos (UFS)<sup>1</sup>

## Introdução

Este estudo se inicia com uma ressalva: não se trata de os textos literários abordados envolverem em sua composição apenas um espaço – seja mencionado, representado, simbolizado etc. O que a formação do título evidencia é a centralidade que a América Latina tem nas obras, de modo que se torna não somente o conteúdo – digamos, a matéria épica –, mas também a principal (não a única) referência geográfica e histórica sobre a qual se produzem os relatos. É com base nessa percepção que falamos em “um espaço”, ainda que, obviamente, dentro dessa mesma perspectiva, onde sejam identificadas múltiplas menções e ocorrências (continentes e subcontinentes, países, regiões, cidades, povoações etc., salvaguardadas as devidas proporções em cada uma das três obras).

Acreditamos que, tendo como pano de fundo a dimensão geográfica implicada nos textos, isso se transforma numa chave de leitura para compreender epopeias latino-americanas como as obras *Toda a América* (1926), do brasileiro Ronald de Carvalho, *Canto general* (1950), do chileno Pablo Neruda, e *Latinomérica* (2001), do também brasileiro Marcus Accioly. Uma visada sobre dois dos títulos já mostra o aspecto de totalidade em “Toda” e “general” (geral), assim como se nota o aspecto espacial em “América” e o adjetivo “Latino” amalgamado em uma palavra que é ao mesmo tempo “homérica” e “América”, sem nos esquecermos do “Canto” como primeiro índice de vozeamento que o poema traz. É nessa confluência entre canto (no sentido ao mesmo tempo de canção e morada) e conto (no sentido de narração, relato) que situamos a presente discussão, sendo a América Latina tanto aquilo sobre o que se canta/conta quanto aquilo que é canto/território.

Com base nessas noções iniciais, elencamos como objetivo deste estudo elaborar algumas reflexões no tocante à apropriação realizada

1. Graduado em Letras (UFS), Mestre em Literatura e Cultura (UFS), Doutorado em Literatura e Recepção (UFS). Bolsista Capes.

pelos poetas quanto ao espaço latino-americano, fazendo com que seus poemas se tornem uma representação geohistórica do subcontinente (aqui também referido como região). Tal enveredamento parte da hipótese de que a geografia do canto épico e a geografia do canto lugar validam, de algum modo, a ligação estabelecida entre espaço e literatura, algo que fica evidente nas obras *corpora*. Além disso, não podemos nos esquecer de que a tessitura das nações na bandeira da Pátria Grande (expressão cunhada por Darcy Ribeiro) ou da Nuestra América (essa tomada a José Martí) compõem o ideário dos poetas em relação à integração latino-americana, algo com que vários intelectuais e políticos dessa parte dos trópicos já sonharam ou sobre o que já conjecturaram.

Para tanto, faremos leituras dos textos teóricos e críticos selecionados e traçaremos paralelos com o *corpora* literário, buscando reconhecer a incidência da América Latina como pano de fundo de uma série de discursos que legitimam a existência dela como um conjunto, mas também observando a constituição dos relatos a partir da multiplicidade de referentes e ocorrências a ela relacionados.

Com isso, esperamos demonstrar que o *locus* de enunciação latino-americano está também vinculado à perspectiva do espaço enquanto dimensão essencial para se compreender diversas demandas e muitos eventos (anteriores e posteriores à “descoberta” e à colonização), sendo os poetas cantadores de uma região que, ao ser vislumbrada literariamente, avança em direção a intercâmbios culturais, na medida em que se dá o reconhecimento de aspectos históricos e geográficos de alguma maneira compartilhados, corroborando a expressividade das epopeias enquanto recursos de identificação comunitária e, ao mesmo tempo, obras de arte através das quais se aprende, se deleita, se ensina.

### **Algumas considerações iniciais**

Inicialmente, alguns apontamentos de Antônio Dimas (1985) são relevantes para a discussão proposta, pois ajudam a esclarecer a especificidade da imbricação entre literatura e geografia. O estudioso destaca que a importância do geográfico é relativa, mas por vezes ganha evidência tanto quanto o foco narrativo e as personagens, além de ter papel determinante no desenvolvimento das ações e do enredo, ou

seja, o espaço e suas noções se constituem como um viés pelo qual é possível agregar mais sentidos ao texto ou mesmo compreender a obra. Por isso, é essencial “descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1985, p. 6), para que, com isso, as relações entre o espaço e a história/o relato sejam iluminadas.

Desse modo, a função que o elemento espaço tem na literatura é mais do que algo acessório ou complementar, muitas vezes é a própria substância do texto, ficando em primeiro plano. Podemos dizer que isso se aplica às obras selecionadas de Carvalho, Neruda e Accioly pela profusão de elementos que ajudam a caracterizar a abordagem dos poetas acerca dessa região, construindo, assim, objetos literários que, conforme aponta Dinas (1985), beiram a obsessão geográfica, tão grande é a relevância dada ao todo e suas partes da América (Latina). Ou seja, considerar o local em que a maior parte dos relatos ocorre contribui para que sejam estabelecidas leituras concernentes à ambientação, atribuindo significados às escolhas realizadas pelos escritores.

Outro estudioso que pensa a relação entre espaço e literatura é Luis Alberto Brandão (2013), ressaltando a noção transdisciplinar da categoria espaço, a qual é tomada e adaptada por diferentes vertentes e campos do conhecimento, além de assinalar a ausência de um sentido unívoco para o conceito, ao qual são atribuídos definições e sinônimos como “lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território etc.” (BRANDÃO, 2013, p. 50), demonstrando a diversidade de concepções e o uso de termos diferentes, mas com a mesma intenção de remeter ao aspecto geográfico, espacial.

É importante mencionar que existem, segundo Brandão, quatro modos de abordagem do espaço mais recorrentes nos estudos literários ocidentais do século XX, a saber: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem” (2013, p. 58). O tipo de abordagem empregada nesta pesquisa é a primeira, representação do espaço, que, por sinal, é uma das mais utilizadas, na medida em que não se questiona o que é o espaço, ele é dado como algo “pré-dado” no universo extratextual, pré-existente, tendo características físicas e concretas. Assim, o cenário ou os lugares em que são contextualizadas as ações aparecem nas obras em forma de referentes geográficos como um

recurso ficcional que, por exemplo, pode direcionar o olhar para se pensar no pertencimento ao local ou na identidade que se cria na relação firmada entre sujeito/personagens e espaço habitado, pelo qual se viaja ou do qual se ouve falar ou se conhece.

Na questão propriamente épica, Christina Ramalho (2013) faz algumas considerações que nos levam a entender os referentes geográficos como componentes da epopeia, ficando claro que podem aparecer em qualquer parte do texto. O que sobressai de mais relevante para a nossa discussão é a questão do plano histórico, especificamente no que concerne ao conteúdo, emergindo daí duas categorias: “(a) especificamente histórico; (b) predominantemente geográfico” (RAMALHO, 2013, p. 109). Quanto ao plano histórico, trata-se da possibilidade que o poeta tem de tratar da história tradicional a partir de um contato abstrato, evidenciando fatos, eventos, acontecimentos, personagens, lugares, temporalidades, tudo isso em diálogo com versões tornadas matéria nos relatos épicos. Assim, é possível que a escrita de um poema longo focalize o elemento espaço como cerne do plano histórico, dando relevo a uma dimensão que pode exercer funções específicas e colaborar para o estabelecimento de diálogos e de uma cartografia literária em meio à recriação da história, no caso em questão, da América (Latina), o grande referente geográfico em que se inscrevem as ações tornadas substância nas obras *corpora*. A partir desse aparato teórico, passaremos, na sequência, a um levantamento e algumas considerações acerca de elementos espaciais – especialmente os circunscritos à região em questão.

### **A América (Latina) representada: um giro pelos poemas**

O contexto de *Toda a América* (1926), *Canto general* (1950) e *Latinomérica* (2001) se situa em maior ou menor grau em cada uma das obras, na dimensão cultural, histórica, geográfica e política da América (Latina). O uso dos parênteses é para indicar que há casos, como os de Carvalho e Neruda, em que não aparece a expressão “América Latina”, como a menciona profusamente Accioly, mas somente “América”, que se compõe nos dois primeiros poemas quase que sempre como uma designação genérica para todo o continente, mas, de certa forma, uma metonímia para se referir mais especificamente à parte latina dos trópicos.

Iniciando pelo poema de Carvalho, é interessante pontuar que houve uma edição nova lançada no ano de 2001, a qual conta com um prefácio de Antonio Olinto intitulado “Poema de um Continente”, texto em que se apresenta a seguinte explicação: “Éramos, como ainda somos, todos, americanos. Somos a América. Os Estados Unidos se apossaram do termo por haverem incluído em seu nome a palavra América” (2001, p. 22-23). Ou seja, a chamada América Latina seria a verdadeira América, não a do Norte, que teria tomado para si o nome, integrando-se de algum modo ao continente; e é objetivando encontrar ou retratar aspectos da identidade latino-americana literariamente que Carvalho parte, nessa obra, para a criação do sentido dessa massa composta por nações irmãs que se inscrevem sob o nome de americanas, sendo filiadas pela latinidade.

Para executar seu projeto, ainda que não abarque toda a América, como propõe o título do livro, Carvalho recorre a elementos espaciais como “pampas”, “savanas”, “planaltos”, “caatingas”, “sertão”, “mangues”, designando regiões, biomas, formações geográficas que compõem o espaço latino-americano. Em relação ao termo “América”, ele aparece 34 vezes ao longo de diferentes poemas, seja em posição de vocativo, seja como continente em que ocorrem ações, significando a terra americana. Em ambos os casos, a ocorrência cria a representação de uma viagem em que o eu-lírico/narrador – a instância de enunciação dos poemas épicos – atravessa os mares e chega a diferentes destinos, reconhecendo a especificidade de sua terra americana e a contrastando com a Europa. Por sinal, “Europa”, “África” e “Ásia” aparecem citados apenas uma vez em um poema dessa obra de Carvalho.

Mais diretamente relacionados à América, principalmente a Latina, mapeamos os seguintes elementos: “Brasil” (país citado um maior número de vezes) e as seguintes localidades – “Juazeiro”, “Crato”, “Ouro Preto”, “Bahia”, “Congonhas”, “Sabará”, “Copacabana”, “Marajó”, “Ribeirão Preto” e “São Paulo”; “Chile” e alguns de seus territórios – “Iquique”, “Los Andes”, “Antofagasta”, “Arica”, “Maipo”, “Punta Arenas”; “México” e uma série de cidades – “Tampico”, “Tonalá”, “Jalisco”, “Tlaquepaque”, “Xochimilco”, “San Agustín Acólman”, “Cholula”, “Puebla de Los Angeles”, “Puebla”, “Querétaro”, “Guadalajara”, “Orizaba”, “Xochimilco”, “Oaxaca”, “Tenochtitlan”; “Bolívia” e sua capital, “Sucre”, além de “Potosí”; também são citadas “Mollendo”, “Tacna” e “Oroya”, no Peru; “Puente del Inca”, “Punta



de las Vacas” e “La Pampa”, na Argentina; “Pittsburgh”, “Virgínia”, “Alaska” e “Broadway”, nos Estados Unidos; “Bogotá”, capital da Colômbia; “Cuba”; as ilhas ou grupos de ilhas “Trinidad”, “Antilhas”, “Barbados”; e a região dos “Andes”.

Esse painel diversificado – que de certo modo representa um roteiro de viagem percorrido pelo diplomata Carvalho em suas atividades – apresenta os Estados Unidos (que não compõem a América Latina), sendo possível perceber, seja nos títulos, seja no corpo dos poemas, a referência a países, capitais, províncias, comunas, estados, regiões etc. que, no conjunto da obra, recobrem uma parcela do subcontinente e demonstram o itinerário da viagem, mas, acima de tudo, valorizam a pertença a esse território de “[...] massas informes, / onde as raças e as línguas se dissolvem” e em que “o nosso espírito áspero e ingênuo / flutua sobre as coisas, / sobre todas as coisas divinamente rudes, / onde boia a luz do dia Americano!” (CARVALHO, [1926] 2010, p. 31). Assim, a ocorrência desses elementos espaciais eleva a latino-americanidade para além da europeização, da colonialidade, evidenciando a especificidade geoistórica e cultural que dá cor e forma a essa “América de todas as imaginações, do asteca / e do germano, do guarani e do latino, do / hispano e do inca, do aimoré e do saxão, / do eslavo e do africano” (CARVALHO, [1926] 2010, p. 31).

Passando ao poema épico de Neruda, *Canto general* tem um quantitativo maior de elementos e de número de ocorrências<sup>2</sup>. Por exemplo, “América” aparece 62 vezes ao longo dos poemas, mas também são citados “Antártica”, “Ásia”, “Europa” e “Oceania”, além dos subcontinentes “Centro América” e “Norte América”, não aparecendo a América do Sul. A menção a outros continentes não quer dizer, necessariamente, um contraste com a América como a toma o poeta em sua obra, mas vale esclarecer que, por ser a América o centro geoistórico da epopeia, o centramento do relato recai sobre ela, e, conseqüentemente, há um maior registro do nome desse continente.

Ainda que não tenha sido observada, no nosso levantamento, a expressão “América Latina” para indicar a porção do continente em que de fato se situa o épico nerudiano, concebemos que o uso apenas de “América” se trata de uma metonímia, apresentando o todo

2. Em relação a *Canto general* e *Latinomérica*, não procederemos ao registro de todas as localidades mapeadas – como foi feito com *Toda a América* –, pois a variedade de elementos é bem maior.

como a parte, uma vez que, por exemplo, ainda que os Estados Unidos sejam mencionados, ou o Canadá, nossos irmãos do Norte, a ocorrência demonstra disparidades e oposições, especialmente em face do imperialismo norte-americano. Logo, depreendemos, nas nossas análises, que o canto geral é da América Latina, com suas dores, sua história de catástrofes, sua geografia contígua e entrecortada, sua resistência à barbárie, sua cultura mestiça.

No que diz respeito, por sua vez, ao mapeamento dos países latino-americanos e suas localidades, vemos a preocupação de Neruda em abordar ou ao menos pinçar elementos que deem conta de recobrir o território, o que torna sua epopeia uma cartografia literária. A única ressalva a ser feita é a ausência de “República Dominicana” (nominalmente falando), que não consta em *Canto general*, apenas sua capital, Santo Domingo. Já em relação às demais nações que compõem a região, 19 foram referenciadas, apesar de Costa Rica, El Salvador e Haiti somente aparecerem uma vez cada, e Argentina, Equador, Honduras, Panamá, Guatemala, Venezuela, Colômbia, Bolívia e Paraguai não terem muita expressividade – falando aqui em termos de nomeação e quantidade de ocorrência, não de importância no relato.

Por outro lado, na tentativa de justificar a maior quantidade de ocorrências observadas nos casos de Chile, México, Brasil e Peru, por exemplo, é preciso recorrer a eventos relatados na obra e que dizem respeito diretamente à história do poeta. No que concerne ao Chile, além de ser a terra de origem de Neruda, é o principal microcosmo latino-americano com o qual as demandas do eu-lírico/narrador se enredam, valendo lembrar também que, antes de ser *Canto general*, a ideia do poeta chileno era compor um “Canto general de Chile”, que, por sinal, é o Canto VII da epopeia. Já em relação ao México, Neruda morou lá por alguns anos, além de ter sido nesse país, em 1950, que foi publicada a epopeia escrita na clandestinidade, pois à época Neruda estava sendo perseguido politicamente, assim como o Partido Comunista Chileno, pelo presidente Gabriel González Videla. Quanto ao Brasil, por sua vez, é mais lembrado como a pátria de Luís Carlos Prestes, político comunista (assim como Neruda) que encabeçou o movimento chamado Coluna Prestes. E o Peru figura bastante na obra por ser onde se localiza Machu Picchu, a cidade em que Neruda teve a inspiração necessária para registrar a história de martírios da América. De modo a ilustrar o pendão integracionista na epopeia em questão, apresentamos a estrofe a seguir:

Me duele en ti mi pueblo,  
 toda mi patria americana,  
 todo lo que han roído de tus huesos  
 dejándote ceñida por la espuma  
 como una miserable diosa despedazada,  
 en cuyo dulce pecho roto  
 orinan los perros hambrientos  
 (NERUDA, [1950] 2011, p. 486)<sup>3</sup>.

Tais versos evidenciam a totalidade da pária americana do eu-lírico/narrador, que se expressa angustiosamente em face da condição de dor do povo e da série de catástrofes que se seguiram ao choque – não encontro – entre europeus e nativos na América. Esse continente, do qual foram roídos os ossos e que é comparado a uma miserável deusa despedaçada que alimenta seus filhos, ou seja, a massa de povos dessa terra que sofre pela espoliação e pela transgressão com o estado de coisas anterior à conquista, em 1492 (na América espanhola) e 1500 (no Brasil, a América portuguesa), seria marcado pela dor como um laço que unifica as vinte nações. Para curar as feridas coloniais, seria preciso fazer justiça poética e reescrever uma nova história à luz do revisionismo, ultrapassando, sem esquecer, o passado de violências e martírios.

Na sequência, a epopeia *Latinomérica* é a que mais apresenta elementos espaciais não apenas geográficos, físicos, mas também míticos (como “Paraíso”, “Éden”, “Eldorado”, “Atlântida”), compondo uma representação geral do subcontinente e, inclusive, abarcando no relato os demais continentes e alguns países de cada um deles. Além disso, em relação às nações latino-americanas, há uma abundância de cidades, povoações, distritos, capitais, isto é, territórios situados na região, o que mostra a preocupação de Accioly em demarcar geostoricamente sua epopeia.

Na categoria continentes e subcontinentes, a expressão “América Latina” aparece 38 vezes, e o termo “América”, 318, o que reflete a apreensão de duas entidades apenas aparentemente distintas pelo eu-lírico/narrador. Isso porque o continente americano representaria

3. “Me dói em ti meu povo, / toda a minha pátria americana, / tudo o que roeram de teus ossos / deixando-te cingida pela espuma / como miserável deusa despedaçada, / em cujo doce peito partido / urinam os cachorros famintos” (NERUDA, 2010, p. 428, tradução de Paulo Mendes Campos).

a totalidade, ao passo que o subcontinente seria uma porção, uma região. No entanto, o mais das vezes “América” é o referente utilizado metonimicamente para abarcar a pátria grande latino-americana, não necessariamente o todo que integra Estados Unidos e Canadá, pois há uma clara distinção entre as histórias desses países e as das nações desta parte dos trópicos. Em se tratando dos demais continentes, “África”, “Ásia”, “Oceania” e “Europa” são citados (faltando a Antártida), além de se remeter a “América Central”, “América do Sul” e “América do Norte”, constituindo, desse modo, uma cobertura em nível macro, diríamos globalizada.

No tocante à menção a todos os países latino-americanos, como dissemos, vale ressaltar que alguns têm mais expressividade que outros na tessitura do plano histórico, a exemplo de República Dominicana, Costa Rica, El Salvador, Venezuela, Honduras e Equador, cujas ocorrências não são muito significativas (porém, cabe dizer que cada país tem poemas cujos títulos são seus nomes e em que são tratadas questões específicas). O destaque, por sua vez, é dado ao Brasil, terra natal do poeta, país do qual mais se fala, seja pelo afeto e pelo nacionalismo, seja pelo maior domínio da história dele por Accioly, assim como ocorre também em Carvalho e Neruda – denotando maior relação entre poeta e lugar de origem.

Outra constatação a ser feita é que países como Haiti, México, Paraguai, Nicarágua, Cuba, Panamá, Argentina e Colômbia aparecem também com mais recorrência, mas, no conjunto, as vinte nações, ao serem citadas (sem ser necessário calcular quantas vezes para se concluir o que vamos assinalar), remetem ao chamado à identificação com a latino-americanidade e à partilha das histórias para participar da escrita da História, isto é, o fator geográfico serve como ponto de partida para, juntamente com a história, promover a comunhão entre as nações, aproximando-as e tornando o diálogo possível pela literatura. Ao invés da verticalidade dos patriotismos, a horizontalidade do transnacionalismo, essa é a proposta de integração que faz convergir o destino dos países da América Latina. Com o escopo de exemplificar como a questão da integração é trabalhada no poema em tela, trazemos os seguintes versos:

Deus te salve (PátriAmérica)  
 latinunidade (pano  
 de uma só bandeira) ó atlas

de terra (mapOceano)  
 MarOceano pintado  
 de azul e branco (no pano  
 de uma só bandeira) ó terra  
 em cores (globOceano)  
 ó pátria feita de pátrias  
 (ACCIOLY, 2001, p. 395).

O tema da união pode ser percebido no nível da formação de palavras, observando como “PátriAmérica”, “latinunidade”, “mapOceano”, “MarOceano” e “globOceano” se constituem por aglutinação – ou pela justaposição em “MarOceano” –, sobressaindo a ligação entre a pátria e a América (que, no caso, seria a Pátria Grande), a raça latina e a unidade (melhor dizendo, a unidade latina, que poderia ser a mola propulsora da integração), e o mapa, o mar e o globo com o Oceano (trazendo à baila o contexto das navegações e das conquistas). É por meio da síntese das singularidades que os países latino-americanos têm que se abre a possibilidade de pensar o “pano de uma só bandeira” e a “pátria feita de pátrias” como um tecido em que as linhas são as nações. É nesse viés que pensar a unificação dessa região como uma comunidade se torna um projeto que é, mais do que uma idealização, uma realidade a ser vivenciada, na medida em que se poderia, com isso, promover um desenvolvimento mútuo e compartilhado. Feito esse percurso pelas obras literárias, apresentaremos, na sequência, alguns projetos e ideários da integração latino-americana que contribuem para consolidar o que tratamos a respeito da unificação da região literariamente, mas que tem raízes em outros cenários – como as independências nacionais.

### **Projetos de integração e latino-americanidade**

Tendo realizado anteriormente considerações acerca do espaço latino-americano enquanto locus de enunciação dos poetas e território de origem e lugar de pertencimento, mas também, arena de lutas e resistência, tudo isso involucrado na perspectiva da valorização de referentes geográficos ao longo dos poemas *corpora*, passamos a compreender que existe a intenção de situar a América Latina a partir de suas partes, igualmente do todo que ela é. Tudo isso corresponde a um projeto integracionista que pressupõe a solidariedade e a união

entre as nações, de maneira a se estabelecer o conjunto como uma pátria, um tecido composto por repúblicas irmãs.

Para exemplificar a existência desse ideário que tem almejado promover a integração latino-americana, trazemos, a princípio, o documento “Carta de Jamaica”, publicado em 1815 pelo militar e líder político venezuelano Símon Bolívar, que concebia o Novo Mundo como “um país tão imenso, variado e desconhecido” (2015, p. 09, tradução nossa), a partir do que se nota que “Novo Mundo”, expressão que designa o continente americano, é retratado como uma totalidade, um conjunto, ainda que o foco recaísse nos países de colonização hispânica. Com vistas à superação dos tormentos que atingiam a Venezuela, mas ampliando seu foco para as independências nacionais, o objetivo de Bolívar se constituía em promover a autonomia da América em relação à Espanha, amadurecendo identitariamente e com isso, ultrapassando o estado de infância em que se encontrava o Novo Mundo. Nesse toar, mediante seu desejo de tornar a América uma imensa nação, elevada ao patamar de grande república do novo mundo, Bolívar escreveu o seguinte:

Eu desejo mais que qualquer outro ver formar na América a maior nação do mundo, menos por sua extensão e riquezas, que por sua liberdade e glória. Ainda que aspire à perfeição do governo de minha pátria, não posso persuadir-me de que o novo mundo seja pelo momento regido por uma grande república; como é impossível, não me atrevo a desejá-lo, e menos desejo ainda uma Monarquia universal da América, porque este projeto, sem ser útil, é também impossível. Os abusos que atualmente existem não se reformariam, e nossa regeneração seria infrutuosa. (2015, p. 23, tradução nossa)

Das palavras de Bolívar ressoa a utopia da liberdade e da glória americanas, de uma nação composta pelas diversas nações, formando a maior do mundo, embora se tenha a consciência de que, realisticamente, não seria possível tornar a América uma grande república ou uma monarquia universal. Tal impossibilidade resvala na autonomia de cada país, mas também na força inimiga, no caso a herança da colonização hispânica, além de que a regeneração por essa via resultaria infrutífera. No entanto, ainda que se tenha ciência de que se trata de uma impossibilidade, percebendo que um único governo à frente da grande pátria seria apenas fruto da faculdade de um deus, Bolívar em sua Carta assinala que “É uma Ideia grandiosa pretender formar de todo o novo mundo uma só nação com um só vínculo que

ligue suas partes entre si e com o todo” (2015, p. 28, tradução nossa), o que demonstra que tal projeto era, apesar de inexecutável, uma utopia que visava a conformar sob o manto de uma só nação as partes (os países) em ligação com o todo, a América como Pátria Grande.

Vale citar que Bolívar considerava o fato de haver uma origem, uma língua, certos costumes comuns, uma religião e formas de governo afins (em se tratando da América espanhola), o que justificaria a unificação dos diferentes Estados-nação em formação. Porém, diante da tarefa impossível, considerando-se a distinção de clima, de situações, de interesses, de características, o general concebe sua idealização apenas como um sonho ao qual não se pode pôr termo, uma vez que, para além das similaridades entre os países e a despeito de ser favorável tê-los sob o mesmo governo, seria improdutivo, dispendioso e inútil compor uma grande pátria do Novo Mundo.

Como vimos, a ideia de integração vem de muito tempo, tendo sido, também, uma das pautas do ensaio político-filosófico do cubano José Martí, intitulado *Nuestra América*, publicado em 1891. Nesse escrito, visto como a utopia de um novo mundo, seu autor se propõe a estabelecer as bases de um nacionalismo universalista, com o enaltecimento da América em relação a outras nações e outros blocos, com o fito de promover um projeto integracionista latino-americano. Para tanto, as peculiaridades da região e a valorização de sua história (que deveria ser ensinada) deveriam ser os pilares de sustentação desse programa, além de se recomendar o seguinte: “Enxertem-se nas nossas repúblicas o mundo; mas o tronco tem que ser o das nossas repúblicas. E cale o pedante vencido; que não há pátria onde possa ter o homem mais orgulho que nas nossas dolorosas repúblicas americanas” (MARTÍ, 2011, p. 21). Com esse espírito, o criador do Partido Revolucionário Cubano considerado herói da independência daquele país se refere ao tronco pátrio das vinte nações irmãs e assinala que o mundo pode ser implantado nas terras latino-americanas, composta por diversas repúblicas orgulhosas e dolorosas (como tantas vezes enfatiza o intelectual no decorrer do ensaio), mas é preciso ter como ponto de partida a cor local, o nacionalismo, a ênfase no pertencimento, para que sobressaia a identidade da grande pátria.

Dando prosseguimento aos projetos que têm como fundamento a ideia de uma Pátria Grande latino-americana, de uma *Nuestra América*, o livro de Ottocar Rosarios trata exatamente da pertinência de uma consciência voltada para pensar as 20 repúblicas como uma

única nação, dando destaque à noção de totalidade da América Latina como um destino para o qual todos os países devem estar preparados, de modo a se integrarem e assumirem sua responsabilidade frente ao mundo. A percepção, à época, sustentava que o “continente inconcluso, em formação, unido será sua integridade consumada. Ainda que outra significação não tivera ou consequências, a unidade latino-americana, para justificá-la, bastaria isso” (ROSARIOS, 1969, p. 31-32), ou seja, ainda que fosse um subcontinente em construção, pois seus países se encontravam apartados, a integração seria o caminho para sanar os males de origem e suturar as veias abertas. Nesse sentido, quanto antes as nações se projetassem para o projeto unificador, mais rapidamente sua significação enquanto região viabilizaria o reconhecimento do destino comum e o gozo das benesses da unificação.

É interessante notar as vantagens e consequências que poderiam advir dessa integração, como a criação de um mercado comum latino-americano; o trânsito e a repercussão das obras produzidas por escritores e intelectuais; a criação de um sistema de defesa compartilhado; a diminuição das burocracias e a formação de uma bacia que tornasse os rios Orinoco, Amazonas, Paraná e Plata navegáveis por todos os países. Como se pode perceber, trata-se não de uma idealização, mas de medidas cabíveis e aplicáveis, capazes de dar unidade e sentido aos esforços comunitários e solidários dos países se houvesse o esforço mútuo para concretizar tais intentos.

Diante das discussões empreendidas por Rosarios, fica clara a noção de que a união, para além de um ideário ou uma hipótese, é um projeto que não obteve resultado porque as nações latino-americanas, inclusive o Brasil, não puseram na pauta do dia essas demandas, ainda que fosse um projeto urgente, principalmente porque “houve sempre – e há – um segundo patriotismo que excede os limites de nossas repúblicas” (ROSARIOS, 1969, p. 36). Desse modo, esse transnacionalismo, isto é, esse nacionalismo que ultrapassa os países e se evola entre as vinte nações, interligando-as, irmanando-as, é algo que não obedece às fronteiras, constituindo-se como um segundo patriotismo. Por conseguinte, o autor entende que “precisamos dar ao conceito pátria maior elasticidade, engrandecê-la. Criar um novo sentimento patriótico latino-americano” (ROSARIOS, 1969, p. 56), de forma a abarcar as idiosincrasias de cada país, obviamente, mas caminhando para a integração com vistas a fortalecer os laços e promover o sentimento



de pertença a uma entidade maior que sua comunidade nacional. A afinidade, assim, deveria ser estimulada, favorecendo as trocas e os intercâmbios, além das relações, o que faria o subcontinente ser representado com mais traços identitários e mais aproximações, tendo em vista esse alargamento do conceito de pátria.

Não obstante essa identificação mútua que deveria impulsionar a criação de um sentimento de pertença a algo maior que as nações em si, Darcy Ribeiro, ao questionar se realmente existe a América Latina, conclui que há semelhanças e diferenças entre os países e os povos, considerando que “O certo é que nossa latino-americanidade, tão evidente para os que nos olham de fora e veem nossa identidade macroétnica essencial, só ainda não faz de nós um ente político autônomo, uma nação ou uma federação de estados nacionais latino-americanos” (2010, p. 36-37). Nesse contexto, generalizar a noção de Pátria Grande não tornaria imperativa a consciência de um ente comum que partilha dessa feição histórica, geográfica, cultural, política, econômica etc. com traços comuns, pois, embora os tenha, a integração demanda associação entre as nações e reconhecimento da unidade – também pela via literária –, mas nem sempre isso ocorre, acarretando por vezes a formação de blocos regionais como o Mercosul, que conta apenas com Argentina, Brasil, Uruguai, Paraguai, Chile, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru, estando suspensa a Venezuela desde 2016.

Vale ressaltar que, dentre as diferenças elencadas por Ribeiro (2010), estão a colonização portuguesa no Brasil e a espanhola na maior parte da América Latina, além da francesa; há, também, diferenças étnicas com base no quantitativo indígena e negro que varia bastante de país para país; já no que concerne às semelhanças, o estudioso observa “a unidade do produto resultante da expansão ibérica sobre a América e o seu bem-sucedido processo de homogeneização” (RIBEIRO, 2010, p. 34), do que sobressai, para além da mestiçagem e do hibridismo enquanto processos de misturas étnicas e culturais com perdas e ganhos, a submissão dos nativos, a escravização, a espoliação das riquezas das colônias, tudo isso funcionando como engrenagens da expansão ibérica em seu processo dito civilizatório na América Latina.

A partir dessas considerações sobre projetos de integração latino-americana e da caracterização que intelectuais fazem do subcontinente, é possível depreender que se trata de uma idealização mais do que

de um projeto, ainda que fosse algo viável para fazer confluir a transnacionalidade, o patriotismo alargado, capaz de respeitar as diferenças e impulsionar as semelhanças, além de progredir na consecução de interesses e objetivos comuns para criar ou reforçar os processos identitários da região, bem como o desenvolvimento dela.

### **Considerações finais**

Diante dos apontamentos expostos, fica claro que *Toda a América, Canto general e Latinoamérica*, a despeito das peculiaridades que subjazem a cada obra, apresentam afinidades e exploram o potencial da integração latino-americana, seja aproximando realidades nacionais, seja narrando eventos, ou abordando aspectos da cultura, ainda, recriando, a partir de topônimos, o sentimento de pertencimento que se expressa a partir do lugar. Numa perspectiva mais ampliada, cada elemento relacionado ao espaço é um recorte da América Latina, e o conjunto composto por cada recorte forma um mosaico, um tecido, o pano de uma só bandeira, fazendo eco, assim, a uma rede de pensadores e intelectuais que encorpam os debates quanto à unificação da região como uma transnação.

O que podemos depreender disso é que a literatura – como os exemplos de Carvalho, Neruda e Accioly – é uma via de acesso e difusão desses discursos que apregoam a latino-americanidade como identificação entre as vinte nações desta parte dos trópicos, não necessariamente uma união sob o domínio de um único governante ou um bloco com a finalidade de permitir fluxos financeiros somente, mas sim um conglomerado de países que se reconhecem como irmãos, aceitam suas diferenças, impulsionam suas semelhanças e se influenciam mutuamente a partir de trocas e diálogos, fazendo da solidariedade uma marca e da integração uma postura combativa para resistir aos imperialismos norte-americano e europeu, também se libertando das heranças coloniais e se projetando no cenário global.

Por fim, tanto com base nos textos literários selecionados para este estudo quanto nos textos que tratam de projetos de unificação, a Nuestra América (como a denominou José Martí), a Grande Pátria latino-americana (como cunhou Darcy Ribeiro), a grande república do novo mundo (como sonhou Símon Bolívar), o patriotismo alargado para além das nações (como apontou Ottocar Rosarios) são utopias

que concebem o destino histórico – calcado também na geografia – da América Latina. Para que se consolidassem essas visões, o esforço dos vinte países deveria ocorrer, desde o mais pobre ao mais rico, do menor ao maior, para se engendrar um todo articulado e orgânico, com a superação do nacional e o cultivo dos caracteres comuns, o que parte, sobretudo, de uma consciência regional – que é perpassada também pela literatura e pelas artes em geral – que ultrapasse a noção (apregoadada por muitos) de que a América Latina é uma nação fragmentada, desfeita, que permanece na desunião, atentando, assim, contra seu próprio desenvolvimento, sua irmandade e sua solidariedade.

## Referências

- ACCIOLY, M. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- BOLÍVAR, S. *Carta de Jamaica, 1815-2015*. Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica. Venezuela, 2015. Colección Unidad Nuestraamericana.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CARVALHO, R. de. *Toda a América*. Ilustrações por Nicola De Garo. 3. ed. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001 [1926].
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- MARTÍ, J. *Nossa América = Nuestra América*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- NERUDA, P. *Canto geral*. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- NERUDA, P. *Canto general*. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011 [1950].
- OLINTO, A. Prefácio: Poema de um Continente. In: CARVALHO, R. de. *Toda a América*. Ilustrações por Nicola De Garo. 3. ed. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001. p. 19-24.
- RAMALHO, C. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.
- RIBEIRO, D. *A América Latina existe?*. Apresentação de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010.
- ROSARIOS, O. *América Latina: 20 repúblicas, uma nação*. Tradução de Aluísio D. de Menezes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1969.

## Um espaço em trânsito: as dinâmicas do deslocamento em *Dora sem véu*, de Ronaldo Correia de Brito

Manoelle Gabrielle Guerra (UNESP)<sup>1</sup>

### Introdução

Um dos grandes temas que permeiam a literatura desde seus primórdios é a viagem. As idas e vindas do homem têm sido narradas há séculos e constituem parte fundamental de um processo de busca pela identidade que está intrinsecamente vinculado ao espaço ocupado pelos sujeitos e às diversas configurações daquilo que se pode chamar de lar, lugar onde habitam o desejo e a força de ser do eu. Do retorno de Ulysses a Ítaca às diásporas que marcaram o século XX e ainda se desdobram no atual, o movimento constante do homem tem se tornado um fator determinante para sua identidade, conferindo a ela marcas indeléveis e mudando irreparavelmente a forma como se relaciona com o espaço por ele ocupado.

Os deslocamentos se intensificaram de acordo com as transformações políticas e econômicas vivenciadas pelos diversos grupos sociais, principalmente com o advento da globalização. A derrubada de fronteiras e a ideia de uma política de livre trânsito de pessoas e mercadorias podem ter como consequência a estraneidade que, como aponta Canclini (2010), pode estar ligada à perda de reconhecimento do eu em relação à identidade até então portada. Nesse campo, o trânsito é tido como condição a qual se submetem os sujeitos que tentam reajustar-se consigo mesmos, de modo que essas idas e vindas aliam-se aos processos de busca pela identidade e sua (re)construção em meio às transformações sofridas pelos diversos grupos sociais e pelos espaços em que se estabeleceram.

Nesse contexto, a literatura brasileira das últimas décadas tem evidenciado o tema da viagem como uma de suas linhas de força, como pode ser observado no conjunto de narrativas cujos personagens encontram-se em trânsito ou narram sua experiência. Sair pelo próprio

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara.

país, ou mesmo pelo mundo, tem sido a estratégia encontrada para descobrir-se e entrar em comunhão com uma identidade que, muitas vezes, via-se sufocada pelas vivências em um espaço do qual já não se reconhecia como parte integrante. São sujeitos que necessitam deslocar-se para viverem plenamente a vida e suas paixões, como Cora e Júlia, protagonistas de *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Ben-simon, ou que estão à procura de um vínculo com seu próprio passado, uma maneira de enxergarem-se como ocupantes do lugar que lhes cabe como descendentes de um povo, como ocorre com Haruki, o artista de ascendência japonesa do romance *Rakushisha* (2014), de Adriana Lisboa. Todos estão deslocados de um modo que vai além do plano físico e a viagem lhes permite viver esse momento de desajuste com a própria história e, talvez, encontrar as respostas necessárias para seguir.

Dentre os inúmeros viajantes de nosso tempo presente, destacamos aqui aqueles que retornam a um espaço já conhecido, já habitado, que carrega lembranças e também respostas para sanar dúvidas de um passado longínquo. Esses são os protagonistas de romances como *Galileia* (2009) e *Dora sem véu* (2018), de Ronaldo Correia de Brito, indivíduos que possuem, de um modo ou de outro, as raízes enterradas no sertão, espaço marcado por tradições e uma cultura que dialogam constantemente com os avanços da modernidade. Um meio árido, duro, que forja homens e mulheres resistentes, os quais povoam as narrativas do escritor cearense. Tendo em vista as dinâmicas desse espaço ímpar e o modo como seu povo tem-se deslocado constantemente pelo país ao longo de décadas, pelas mais diversas razões, o presente trabalho objetiva pensar o deslocamento representado no último romance do autor, *Dora sem véu* (2018), verificando as singularidades que residem na construção da viagem, em seus meios e nesse tempo vivido em trânsito. Para tanto, pensamos brevemente a figura da estrada e sua importância, seguida pela figura do veículo, os quais possibilitarão, posteriormente, uma reflexão em torno das dinâmicas que regem o contexto do deslocamento no interior dessa narrativa.

## **O tempo do encontro e o espaço do trânsito**

*Dora sem véu*, romance publicado em 2018, expõe a trajetória de Francisca, uma socióloga de meia idade que parte à procura de sua avó,

Dora, vista pela última vez em Juazeiro do Norte, cidade para a qual rumam a protagonista. Ligadas por um laço de sangue e separadas por décadas e quilômetros, essas duas mulheres atravessam o sertão ansiando por respostas e são levadas ao centro religioso nordestino, a terra de Padre Cícero, destino de muitos que buscam a salvação pela palavra de um messias. A narrativa intercala o presente de Francisca, a viagem e posterior estadia em Juazeiro, a cenas da jornada de sua avó, colocando-as lado a lado por meio desse deslocamento repetido tantas e tantas vezes por milhares de outras Doras e Franciscas.

As ações do romance se dividem em dois núcleos espaciais: a cidade e a estrada, sendo esta última de maior interesse para a discussão que aqui se busca efetivar. Tomemos como ponto de partida a ideia de cronotopo desenvolvida por Mikhail Bakhtin, da qual a estrada seria um representante por excelência. Em “Formas de tempo e de cronotopo no romance” (1998), o teórico russo esclarece o conceito de cronotopo, tomado de empréstimo da física, como uma indissociação entre espaço e tempo que pode ser assimilada pela arte na fusão de indícios que sinalizam essas duas grandezas. Nesse sentido, “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211). A estrada é sua manifestação mais notável, posto que nela se dão os encontros que transformarão a essência dos personagens ou que possibilitarão uma reflexão sobre suas próprias vivências. Portanto, é na estrada que o processo de formação do indivíduo se organiza e concretiza-se, pautando-se, por sua vez, em um tempo específico que é o da jornada, do trânsito.

Deslocar-se prevê, ainda, o movimento em si. Surge, então, ao lado dessa peça central que é a estrada, uma figura que passa despercebida, por vezes, mas que assume centralidade ao longo da narrativa de *Dora sem véu*, uma vez que é determinante para o desenvolvimento das ações e para o processo de busca identitária da protagonista: o meio de transporte. Sobre esse tópico, em seu texto “Cronotopo e exotopia” (2009), Marília Amorim se vale do cinema iraniano de Kiarostami para apontar o automóvel como um elemento cujo papel é cronotópico no interior de determinadas narrativas, sejam elas cinematográficas ou literárias. Tal afirmação parte da noção de que há uma compressão do tempo do deslocamento por parte do veículo,

tornando-o perceptível pela contraposição daquilo que se encontra do lado de fora com os sujeitos que estão trancados em seu interior. Somado a isso, nota-se que esse transporte, em específico, permite a transposição de espaços sem que haja um abandono da posição de conforto e proteção:

Com o carro encontramos o *outro*: outro lugar, outra cultura, outras pessoas, de dentro de nosso mundo, recobertos por nossa capa. Com ele, podemos ir mais longe do que a pé ou a cavalo, e, sobretudo, estamos protegidos e exercemos um maior controle daquilo que poderia interferir em nossa viagem. Nosso contato com o *outro* obedece às condições ditadas pelo “estar de carro”. O carro nos torna mais *independentes* do *outro*. (AMORIM, 2006, p. 106, grifos meus)

Assim, é possível perceber que o viajante observa o mundo passando por sua janela, sem que precise pensar sobre ou mudar sua posição de observador, estando apartado de tudo aquilo que transcorre do lado de fora. Aquele que viaja permanece encapsulado, envolto na proteção proporcionada pelo veículo e preso em um momento de suspensão devido ao qual encontra-se incapacitado de agir sobre os acontecimentos externos, participar deles, tornando-se uma espécie de espectador desse outro mundo que vê através do vidro. Enquanto tudo se move ao redor, ele mantém seu olhar fixo e, por vezes, inerte, o que não significa, porém, que deixa de sentir o impacto desse movimento e por ele ter sua essência transformada.

Ao pensarmos o romance de Ronaldo Correia de Brito tomando a perspectiva do veículo por base, percebemos uma grande diferença na construção dessas noções de dentro e fora. Em *Dora sem véu* (2018), as proposições de Marília Amorim (2009) são postas em xeque pela escolha feita em relação ao meio de transporte, pois a narradora decide viajar a Juazeiro em um caminhão de romaria, abrindo mão de um possível isolamento ou de qualquer tipo de conforto que seria proporcionado por um veículo particular e recusando-se a comprar uma passagem de ônibus, como havia aconselhado seu marido. O ar condicionado, as poltronas estofadas e a manutenção de certa privacidade são colocadas de lado pelo que seria, segundo Francisca, uma experiência sociológica necessária: colocar-se lado a lado com os devotados romeiros, em uma viagem longa, cansativa e cheia de dificuldades que os levará à terra de Padre Cícero.

Os chamados “pau-de-arara”, como são conhecidos os caminhões que fazem o transporte de romeiros, caracterizam-se por sua lotação e pelo pouco conforto e segurança a que submetem seus passageiros. É um transporte precário e que, muitas vezes, opera às margens da lei, embora represente a única possibilidade de deslocamento para muitas pessoas que vivem com pouco dinheiro e não dispõem de condições para viajar de outra forma. Ao longo da narrativa, Francisca reconta os momentos vividos na viagem em conjunto com diversas outros viajantes e descreve os poucos cuidados de que todos se valiam para se protegerem das intempéries do sertão:

O ajudante baixa uma lona acima da cabine e outras laterais à carroceria do caminhão. Pula sobre as tábuas improvisadas em assentos, procura espaço onde firmar os pés. Corpos comprimidos, as cabeças baixas, o rebanho não se queixa do desconforto nem da falta de segurança. Habitou-se a não reclamar de nada. Sou a única erguida, procurando enxergar lá fora, entre as emendas das lonas. Um relâmpago clareia e logo escutam os trovoadas. Cai chuva e as vozes tentam se elevar acima do barulho, cantando os mesmos lamentos sobre a morte e a salvação. (BRITO, 2018, p. 9)

A passagem torna evidente uma das particularidades desse tipo de transporte escolhido pela protagonista: a ausência de lugares demarcados. A carroceria do caminhão comporta muita gente e os passageiros estão em seu maior número possível, o que confere à viagem uma nova dimensão, associada diretamente a uma constante negociação de espaços e a sua ocupação. Francisca viaja ao lado de pagadores de promessa, gente abastada em termos de fé, mas carente financeiramente, condição que determina o modo como as relações humanas se estabelecerão nesse pequeno mundo em suspenso que habitam temporariamente. São sujeitos que vivem coletivamente o deslocamento, dividem redes e tábuas, comida e água, o pouco que possuem está à disposição do outro, o que faz a socióloga questionar sua própria forma de ver o mundo.

Tal configuração espacial determina um contato constante entre as pessoas e retoma uma das questões pontuadas por Amorim (2009), a qual diz respeito à impressão de imutabilidade existente aos se ponderar as ações que ocorrem no interior dos veículos. A autora diz tratar-se de uma falácia a perspectiva de que o tempo não age sobre aqueles que estão encapsulados, uma vez que os viajantes, quando



acompanhados, engendram sua transformação por meio do diálogo com o outro. As mutações humanas resultam desse contato com outra voz e outras vivências, as quais instigam e permitem um repensar do próprio eu, afirmando uma vez mais a ideia da viagem como um processo de (re)descoberta. Viajar em companhia de outrem, além de estimular a troca de experiências, promove o crescimento pessoal com a passagem por espaços diferentes daquele já ocupado pelo ser.

Ao discutir as particularidades presentes nas diversas práticas que envolvem deslocamentos, em *A invenção do cotidiano* (1998), Michel de Certeau pontua a viagem como um evento que une sujeitos, colocando-os em contato direto por meio do transporte, um elemento capsular que insula os seres e produz um apartamento da realidade externa em favor de criar uma situação que, embora pareça estática, dinamiza-se pelo diálogo e pelo compartilhamento de conhecimentos, como já mencionado. Segundo o historiador, “os contrários coincidem durante o tempo de uma viagem. Momento estranho em que uma sociedade fabrica espectadores e transgressores de espaços, santos e bem-aventurados colocados nas auréolas-alvéolos dos seus vagões” (CERTEAU, 1998, p. 196), situação similar àquela representada no romance, guardadas as proporções em relação ao tipo de coletividade que o transporte coloca em cena.

O espaço quente e apertado do caminhão força, em Francisca, um contato marcado pelo estranhamento diante da cultura e das tradições do povo que a acompanha, deixando entrever um forte ceticismo que se alia a um sentimento de superioridade em relação às crenças dos devotos. Essa condição emocional da protagonista legitima-se em seu discurso defensor da sociologia como campo de estudo pautado na observação das dinâmicas sociais e como isso a tornou alguém que está acima de devoções e outras manifestações de fé populares. Ao assumir para si mesma tal posição, ela acaba, por outro lado, invalidando a dimensão transformadora do diálogo travado durante esse deslocamento, tornando-o infrutífero, uma vez que essa mulher não se mostra disposta a tentar compreender o ponto de vista de seus companheiros. Assim, a troca de experiências como dinâmica para um crescimento individual não parece concretizar-se e seu impedimento reside na resistência que há em relação, principalmente, ao domínio da crença.

É possível traçar um paralelo entre a narrativa de *Dora sem véu* (2018) e uma outra, anterior, contida no volume de contos *O livro dos*

*homens*, publicado por Ronaldo Correia de Brito em 2005. Em “Milagre em Juazeiro”, uma situação semelhante é posta evidência, na qual Maria Antônia viaja, em companhia de seu marido Afonso, para Juazeiro do Norte à procura de uma avó desconhecida. O casal de médicos faz a mesma escolha pelo “pau-de-arara” e passa os dias em que transcorrem o trânsito dividindo o espaço de uma carroceria lotada com inúmeros devotos. A semelhança dos enredos pode ser explicada pelo fato de que o conto originou e estabeleceu as bases para a narrativa que viria a ser o romance, com os núcleos ampliados e os acontecimentos complexificados, entrelaçando os personagens para além do tempo da viagem. Tais mudanças traçaram uma linha entre as duas protagonistas, impedindo que vejamos uma narrativa como extensão da outra, mas ainda permitindo que tomemos o conto como parâmetro para pensar o comportamento das mulheres e o modo como as duas viagens foram experienciadas por cada uma, o que determinou seus desfechos.

No que concerne aos enredos, a predisposição de cada protagonista a relacionar-se com o coletivo é diferenciada; embora ambas pertençam a uma classe social mais abastada e possuam uma posição profissional que as coloque em destaque – Francisca é socióloga e Maria Antônia médica –, o que determina o afastamento ou não em relação ao outro é a existência de uma barreira cultural e religiosa a qual é preciso transpor nesse contato. Maria Antônia se abre para partilhar o que tem e também para oferecer escuta às diversas histórias, buscando integrar-se à romaria por meio de um movimento de aproximação entre ela e as demais mulheres. Francisca, em contrapartida, segue um caminho diferente, marcado por um distanciamento que se sustenta nas afirmações sobre a dificuldade de manter-se fora do papel de socióloga que a todos observa e estuda. Sua profissão é utilizada como máscara para justificar o olhar clínico e racionalizado que ela direciona às pessoas, ao transporte e à razão pela qual todos, exceto ela, estavam ali.

A escuta é peça fundamental para a criação de vínculos, principalmente entre as mulheres. Sob essa perspectiva, a integração feminina, durante a viagem, está diretamente atrelada ao compartilhamento de experiências e de aprendizado, o que, por sua vez, adentra o campo dos encontros. Durante a romaria, Francisca conhece pessoas que estarão diretamente implicadas nas ações que se desdobrarão após sua chegada a Juazeiro do Norte, como Maria do Carmo,

uma mãe que partiu com a família para pagar a promessa que fez em favor da vida de sua filha Daiane. Grávida de um filho indesejado, a jovem fez um aborto e quase perdeu a vida devido às complicações decorrentes do procedimento, porém, graças à promessa feita ao Padre Cícero, recuperou-se e, portanto, deve ir até seu túmulo prestar os agradecimentos.

Mulher forte, crente e temente a Deus, Maria do Carmo constrói-se como figura antagônica à de Francisca, portando características que nada dizem à socióloga e que representam, segundo sua visão de mulher estudada, uma espécie de atraso. Ao iniciarem um diálogo, percebe-se a articulação de um embate ideológico que se intensifica em decorrência do comportamento da acadêmica e que se estenderá por toda a viagem e após ela, polarizando as figuras femininas. As duas personagens possuem centralidade na narrativa e colocam em pauta uma série de discussões que vão desde as concepções existentes sobre temáticas como casamento até a problematização dos deslocamentos femininos no tempo presente e as mudanças que indicam em relação ao papel da mulher e a sua visibilidade em um universo marcado pela masculinidade.

Nesse contexto, é imprescindível destacar a importância de se ter não duas, mas quatro figuras femininas conduzindo o enredo – aqui somam-se Dora, a razão de ser da narrativa, e Daiane a esse quadro. Em entrevista à *Revista CULT* em 2018, ano de publicação do romance, Regina Dalcastagnè discute a ausência feminina nas narrativas contemporâneas, evidenciando, por meio de um levantamento que vai 2005 a 2014<sup>2</sup>, uma minoria de mulheres protagonistas – presentes em 41,3% dos romances mapeados – e, principalmente, de narradoras, cujas ocorrências somam o incrível número de 46 romances; essa situação reflete a visibilidade e o poder de fala ainda pequenos que a mulher possui na sociedade vigente e no campo literário. Ao considerarmos um romance que pode ser pensado como uma narrativa de estrada e, ainda, cujo espaço central é o sertão, a presença de quatro mulheres ocupando papéis centrais é fundamental, além de propor uma discussão em torno das possibilidades de trânsito às quais elas têm acesso na atualidade.

2. Esse levantamento ateu-se aos três principais grupos editoriais do país: Companhia das Letras, Record e Rocco, considerando os romances brasileiros publicados entre os anos mencionados no texto.

Uma das questões fundamentais a se colocar diante de tal problemática envolvendo o trânsito é a quem é dado o poder de viajar. Quem são as mulheres que atravessam o sertão – ou os sertões de nosso país – e que papéis sociais desempenham? Há um dado político e econômico que aponta para a hierarquia de classes como fator determinante para responder a essa pergunta, o que retoma, no romance, as figuras de Francisca e Maria do Carmo, as quais possuem como única característica comum o fato de serem mulheres. Enquanto a socióloga, professora universitária com carreira longa e estudos realizados no exterior, possui uma vida confortável financeiramente, a romeira é uma mãe humilde que vive com a família no interior do sertão e luta pela sobrevivência em uma comunidade cujas fontes de sustento já estão escassas. Diametralmente opostas, essas duas situações são responsáveis por abrir portas e limitar acessos, respectivamente, instigando uma reflexão acerca da opção por um caminhão lotado como meio de transporte.

Sob essa perspectiva, viajar em romaria, para Maria do Carmo, é tudo o que sua condição econômica permite, justamente por levar outros três membros da família consigo. Além disso, é preciso considerar o fato de que ir a Juazeiro não é exatamente uma escolha, mas uma necessidade vital, inquestionável para a manutenção de sua relação com o mundo divino, sendo um ato de fé. É preciso que seja paga a promessa feita em favor da vida de Daiane, para que a saúde da jovem seja conservada. Para Francisca, ao contrário, a romaria atende a um desejo de conviver com o povo e de reviver os tempos em que entrevistava pessoas e fazia seus trabalhos de campo em meio a gente humilde. O que para uma representa a única forma de cumprir com os preceitos que sua fé exige, para a outra não passa de um capricho de entusiasta que deseja fabricar experiências.

Torna-se evidente, portanto, que os diferentes espaços possuem seus acessos atrelados a diversos fatores, compondo uma hierarquia na qual quem ocupa seus postos mais altos pode ir e vir livremente. Ainda que Francisca seja mulher e tenha seu trânsito regulado pelos inúmeros empecilhos impostos cotidianamente ao feminino, ela se encontra em uma posição privilegiada em relação a Maria do Carmo, dispondo de escolhas que não são dadas à romeira. O que coloca a protagonista em desvantagem é sua falta de integração à viagem, uma vez que isso a impossibilita de viver plenamente o processo de compartilhamento de vivências proposto pelo deslocamento.

## Romaria: o espaço-tempo da fé manifesto

O fato de que se viaja na carroceria de um caminhão, dividindo tábuas e negociando o mínimo de um conforto impossível coloca em pauta a dimensão que a atividade da romaria assume em um contexto que diz respeito, no momento de publicação do romance, a um sertão contemporâneo ainda marcado por uma forte religiosidade. Não se pode perder de vista que, aqui, a romaria, mais do que um deslocamento, é uma prática representativa da fé de um povo que toma forma na própria imagem do caminhão carregado de gente, ao som de cânticos de louvor. A religiosidade e a crença são motores que mantêm o povo em trânsito, empreendendo constantes travessias por um sertão bruto e árido em busca de graças, de modo que esse tipo de viagem, em específico, é um elemento cultural cujo vínculo com a vida sertaneja é estreito.

Nesse contexto, as romarias a Juazeiro do Norte são ainda mais importantes, pois sustentam uma tradição em torno de Padre Cícero, figura central na transformação da cidade cearense em centro religioso e comercial. Milhares de pessoas peregrinam até seu túmulo para agradecer pelas graças conquistadas, as quais, no romance, estão fortemente ligadas à recuperação da saúde. São sujeitos que esbanjam fé e gratidão, mesmo que não possuam quase nada de material, o que os obriga a se valerem dos transportes precários e lotados para cumprir com suas promessas e honrar a palavra empenhada no nome do Padre. Como aponta Juliana Santini (2017, p. 13):

[...] como prática cultural, a romaria constrói uma articulação entre tempo e espaço que se relaciona com a dimensão subjetiva daquele que cruza o caminho. Seja pelo sofrimento, seja pela devoção ou pelo agradecimento, é a ordem do simbólico o sentido que se cria entre aquele que transita e a espacialidade ou, ainda, entre o tempo da jornada e o encontro com o sagrado.

Para cada indivíduo que se encontra encapsulado na carroceria do caminhão haverá uma percepção do tempo e um sentido a ser assumido por ele e pela própria viagem, no entanto, algo permanece o mesmo para todos, funcionando como um elo comum: a devoção. Francisca, por outro lado, possui como fim último de seu deslocamento a busca pela avó Dora, uma romeira que atravessou o sertão com os filhos a tiracolo, a pé, buscando pela salvação nas palavras

de Padre Cícero, a quem encontrou ao fim de sua jornada. Sua trajetória, marcada pela fé e pela coragem inabalável de partir sem nem mesmo ter condições de fazê-lo, coloca-a em pé de igualdade diante das mulheres que se encontram no caminhão, dividindo o espaço com a socióloga, mas distancia sua figura da de sua neta em razão das bases intelectuais que se erguem como uma barreira no acesso à fé e, em última instância, à figura buscada.

Em decorrência disso, observa-se, no interior da narrativa, uma polarização entre tradição e modernidade, perceptível na manutenção de traços referentes a um passado histórico cujas raízes na religiosidade continuaram crescendo fortes ao passar das décadas. É profunda a marca deixada pela crença no cotidiano do povo nordestino, como pode-se notar pelas passagens do romance que remontam a trajetória de Dora. Tais trechos retratam o período da seca de 1932, uma das mais agressivas do século passado, e o movimento crescente de homens e mulheres que partiram rumo a Juazeiro, agarrados às palavras de Padre Cícero como às de um messias. O fato de que essa travessia do sertão se repete, ano após ano, persistindo até os dias atuais confirma a resistência dessa crença e o posto primordial ocupado pela fé no cotidiano do povo sertanejo.

Entretanto, há que se pontuar a existência de uma contraposição a essa fé, representada na figura de Francisca, a qual vê de maneira cética e arrogante a religiosidade do outro justamente por percebê-la como um sinal de atraso frente aos seus conhecimentos de mundo. Esse olhar afeta a objetividade de sua observação, pois a descrença e a superioridade com que contempla as práticas religiosas de seus companheiros romeiros borram a compreensão de seus significados no interior desse universo que compõe a romaria, impedindo-a de tomar parte nele. Além disso, ao não se integrar à situação proposta pela viagem, a protagonista se coloca um passo mais distante de entender sua avó e, portanto, de encontrar as respostas que procura.

Somado a isso, há o estranhamento que marca sua relação com a dinâmica estabelecida no espaço da carroceria, pois diversas vezes ela se refere às pessoas ali agrupadas usando o termo “rebanho”, fortemente vinculado à imagem de ovelhas reunidas e comprimidas, reforçando a precariedade do transporte. O rebanho não se inquieta, não reclama e “se aconchega entre as tábuas” ao menor sinal de chuva. Se, por um lado, a ideia de rebanho assume um sentido religioso, do povo de Deus, os filhos da promessa que caminham pela

terra como ovelhas sem pastor, por outro, não é livre de ironias esse uso semântico do termo, já que a protagonista é uma completa descrente que vê na fé uma fraqueza e uma espécie de inferioridade.

A construção de um microcosmo para a romaria se efetiva ao longo da viagem por meio da constante cantoria, forma de manifestação simbólica da fé que funciona de motor para o trânsito desse povo. Como pontuado por Francisca diversas vezes ao longo da narrativa:

Os romeiros cantam desde quando partimos, de madrugada. Não param com receio de quebrar a ordem sobrenatural que sustenta o mundo. Alguns benditos sete vezes, para dar vida e movimento, influenciar os seres celestes. Ou doze, o número do povo de Deus, da Igreja triunfante. (BRITO, 2018, p. 12)

Por ser um espaço físico no qual estão confinados todos os passageiros, o caminhão assume características que permitem enxergá-lo como um símbolo representativo de determinado grupo social – os romeiros – levando-o a transmutar-se em um todo de sentido que pode ser lido e compreendido de maneira plena por aqueles que compartilham da mesma cultura. Assim, é inquestionável a importância assumida pelas particularidades que tal veículo incorpora em sua forma física, como as bandeiras e faixas contendo nomes de cidades e comunidades das quais partiram os viajantes. São esses elementos que permitem a identificação dos romeiros como um grupo social quando estão na estrada.

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a inserção de marcas nos espaços por partes dos grupos sociais que os ocupam funciona como estratégia de reconhecimento e demarcação, uma vez que esses elementos são inteligíveis pelos membros de uma mesma comunidade, os quais reconhecem os símbolos que os unem. O comportamento destacado pelo sociólogo se estende a diversos domínios, dentre eles o da religiosidade, justificando não somente a construção de templos como também a presença de objetos simbólicos, imagens e rituais que instituem a importância de cada religião e contribuem para a manutenção das práticas de adoração. Assim, o caminhão que se dirige a uma romaria será revestido de adereços para que possa ser visualmente identificado como um transporte cujo trânsito atende a funções religiosas e, ainda, para que possa se tornar um espaço que, embora provisório, abrigue os fiéis e cumpra seu papel de instrumento portador de fé e religiosidade.

Tal configuração pode ser observada no longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), dirigido por Marcelo Gomes e Karim Ainouz, no qual o protagonista, um geólogo, atravessa o sertão para fazer um levantamento de dados. Em determinado ponto da estrada, ele passa com seu carro por um caminhão de romeiros, este todo enfeitado com bandeiras coloridas e faixas contendo o nome de inúmeras cidades. O cruzamento dos veículos, ainda que breve, possibilita captar a essência do que é o “pau-de-arara” quando rumo a uma romaria: “A perspectiva da fé é marcada na narrativa pelo som estridente das buzinas, entrecortado por palmas e cantos, o que faz a cena ser invadida pelo ritmo - e, no limite, pelo tempo - dos romeiros” (SANTINI, 2017, p. 15). Nota-se, então, que a caracterização externa alia-se a toda uma gama de acontecimentos que se dão no interior da carroceria, funcionando em conjunto.

A consagração dessa transformação que busca converter um simples veículo em uma capsula na qual está condensado o ato de fé da romaria são os cantos e rezas. O destino dita o rumo e a forma como essa viagem se dará e, nesse caso em particular, estabelece, em conjunto com a paramentação do espaço, o tempo do deslocamento como, acima de tudo, um tempo de oração, penitência e espera do encontro com o divino. Sob essa perspectiva, é possível pensar na organização da própria romaria como um cronotopo, uma vez que o tempo da oração e do canto – momento de vivência dessa manifestação religiosa – atrela-se irreversivelmente ao espaço que se construiu no interior da carroceria do caminhão, convertendo o veículo em um templo temporário para essa fé. Todos os que vivem essa viagem estão encapsulados nesse microcosmo particular cujas marcas físicas refletem o tempo do louvor, com sua marcha se estendendo por quanto também se estender o deslocamento.

Nesse sentido, compartilhar a carroceria do caminhão faz com que Francisca se veja imersa, mesmo que apenas corporalmente, em um universo religioso dependente de uma crença que não possui. Há, nesse meio, uma derrubada das fronteiras entre o eu e o outro como resultado do convívio em um espaço restrito com um grande número de pessoas, traçando um distanciamento claro em relação ao uso do automóvel, como apontado inicialmente, uma vez que os anteparos existentes entre sujeito e mundo também são postos abaixo devido à coletividade exigida por esse tipo de transporte.

A possibilidade de pensar a viagem como uma apropriação



temporária de determinado espaço por um dado grupo é importante no interior da narrativa e, ao considerar a figura da protagonista e seu desajuste nesse meio, percebe-se a problemática em torno do processo de transformação e aprendizagem proposto pela viagem. Em *Pelo espaço*, Doreen Massey (2009, p. 15) aponta que “se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros”. Tomando essa afirmação como norte e relembando a fala de Certeau (1998) sobre o encontro de opostos, conclui-se que a romaria, como manifestação, exemplifica muito bem essa união de um tempo de oração e penitência, louvor e adoração a um espaço paramentado para isso, a carroceria do caminhão, trazendo à coexistência sujeitos diversos que contribuirão, por meio da partilha de experiências, para a transformação que cada um busca quando se entrega ao propósito previsto para essa viagem.

No entanto, para Francisca a experiência como romeira não é um propósito verdadeiro, mas forjado pela sede de experimentar uma vez mais o exótico e satisfazer a curiosidade em relação a esse grupo que tanto incomoda seu olhar cético. A necessidade de estabelecer um vínculo com seus companheiros de viagem surge da ideia de que compreendendo seu ímpeto religioso, será capaz de entender sua avó e buscá-la guiando-se pelas motivações desta. Desse modo, o movimento que empreende ao inserir-se nesse meio romeiro pode ser visto como uma tentativa de aproximar-se, ainda que sem sucesso, da figura do devoto, uma vez que era de seu conhecimento que Dora partiu rumo a Juazeiro movida pela crença em um homem místico que a guiaria por caminhos de salvação. No entanto, a resistência em relação aos discursos de ordem religiosa e o ceticismo acerca dos cânticos e orações, além da máscara de superioridade que veste por enxergar sua racionalidade e formação acadêmica como um remédio para a dita ignorância dos crentes impedem que ela atinja seu objetivo e que acesse os sentidos simbólicos com os quais está revestida a viagem da qual compartilha.

E Dora, o que a empurrava ao Juazeiro? Seu eu soubesse, talvez compreendesse o meu impulso. Olho as pessoas como se as visse pela primeira vez. No entanto, vivi anos entre elas; fiz a mesma viagem de carro, ônibus e avião um número incontável de vezes. Mas nunca deixei de interpretar o papel de pesquisadora, nem larguei o formulário de perguntas que deveriam ter as respostas imaginadas por mim. (BRITO, 2018, p. 25)

Francisca não vê propósitos na romaria e nem nas crenças porque não possui razões espirituais para isso, posto que não acredita em nada que coloque em xeque a objetividade do olhar e a racionalidade do mundo, o que deixa claro desde o início da narrativa, ao dizer: “Sinto a estagnação das vidas. Não creio no sentido espiritual da romaria, homens e mulheres gastam a coragem física num deslocamento sem razão” (BRITO, 2018, p. 25). Nesse caminhão abarrotado de fiéis, atravessando o sertão à procura de uma miragem, a protagonista é uma descrente que vive a dura empreitada de conviver com a ideologia do outro, de perceber que há diversas formas de ver o mundo, colocando como fim último a transformação de seu eu em alguém que seja capaz de desbravar as ruas e travessas de Juazeiro a procura de uma Dora que se desfaz em sombra. A resistência que habita seu peito, porém, permanece como um empecilho para essa conquista, fazendo de missão quase um capricho, um desejo que não possui força ou profundidade suficientes para motivá-la a despir-se de sua máscara e integrar-se ao grupo que a acolheu durante essa travessia do que parece ser um mundo entre ela e aquela que busca.

### **Considerações finais**

A travessia de espaços e a experiência da viagem como processo de transformação converte-se, no interior do romance *Dora sem véu* (2018), de Ronaldo Correia de Brito, em uma resistência às práticas do outro cujo fim último é a reafirmação de um desajuste social gerado pela incompatibilidade de crenças. Francisca, a protagonista que parte rumo a Juazeiro do Norte tomando como transporte um caminhão de romaria, caracteriza-se, primordialmente, por não possuir crenças religiosas e, assim, vê-se incapaz de acessar e compreender os sentidos existentes na viagem que partilha.

A opção por um transporte coletivo, sem conforto algum e sem proteção, associa-se à necessidade de adentrar um universo ao qual não pertence. O caminhão cumpre, na narrativa, a função de comprimir em si todo um imaginário referente ao sertanejo romeiro, funcionando como uma cápsula de suspensão que porta um espaço e um tempo próprios do deslocamento que empreende, apartados da realidade externa, tornando a própria romaria um cronotopo. Além disso, esse veículo cumpre o papel de colocar Francisca frente a frente

com o outro, obrigando-a a coexistir com as diferenças e, se não a aceitá-las, a enfrentá-las por meio do diálogo. Assim, o embate social e ideológico travado com a figura de Maria do Carmo, a mãe sofredora e crente, promove um contrapeso a essa mulher descrente e tão certa de sua superioridade, apontando o terreno da religiosidade como o campo no qual se fundam os estranhamentos que impossibilitam uma integração plena à viagem e ao seu propósito.

Nesse ínterim, é possível concluir que o processo transformador proposto pelo deslocamento e pelo contato com o outro não se concretiza, seja em seu objetivo de trazer respostas a essa mulher que procura pelo ente perdido, seja em gestar a reflexão sobre o eu e o compartilhamento de experiências como formas de crescimento. Ao contrário, tal viagem intensifica o estranhamento e leva Francisca à triste verdade de que sua busca não obterá êxito, justamente pelo fato de ela própria não ser capaz de reconhecer-se como parte do mundo de Dora. Ao final, enxerga a avó em todas as mulheres e em nenhuma em particular. Todas que se deslocam, que partem em busca de salvação para si e para os seus carregam um pouco dessa mulher, por não temerem, por andarem na contramão de uma sociedade que reduz seu valor como sujeito, por insistirem em manter-se em trânsito e por teimarem em conquistar um espaço que lhes é negado. Maria do Carmo, Daiane e mesmo Francisca, ainda que não reconheça, todas são Dora.

## Referências

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Ed. UNESP, 1998. p. 211-362.
- BENSIMON, C. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BRITO, R. C. de. *Dora sem véu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BRITO, R. C. *Livros dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CANCLINI, N. G. O mundo inteiro como lugar estranho. In CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. Tradução de

- Larissa Fostinoni Locoselli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 55-72.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DALCASTAGNÈ, R. Quem é e sobre o escreve o autor brasileiro. Entrevista concedida a Amanda Massuela. *Revista CULT*. 5 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>. Acesso em: 12 ago. 2019.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- LISBOA, A. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- MASSEY, D. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- SANTINI, J. Narrativas de estrada e o sertão na literatura e no cinema brasileiros contemporâneos. In: *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. n. 28, p. 5-18, jul./dez. 2017.
- VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes; Karim Aïnouz. [S.l.]: Rec Produtores Associados, 2009. 1 DVD (75 min).

---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“As contribuições registradas a seguir abarcam diferentes teorias e reflexões relacionadas: (a) à poesia como liberdade e como transgressão; (b) à poesia e performance; (c) à poética da emulação e anacronismos; (d) às poéticas da contenção; e (e) ao espaço na literatura. São textos escritos por colegas que, como nós, acreditam nesse poder da palavra literária e na sua força de, transformando as pessoas, tornar nosso mundo melhor para todos.”

