



**A FRUIÇÃO DO INCONSCIENTE COMO GESTO DE  
RESISTÊNCIA EM *O CÉU NÃO SABE DANÇAR SOZINHO*,  
DE ONDJAKI**

Carolina de Azevedo Turboli

**RESUMO**

Esse artigo é parte da pesquisa de dissertação de mestrado *A travessia do narrador transforma tempo em espaço em 'O céu não sabe dançar sozinho'* e busca analisar o espaço literário como fruição do inconsciente erotizado por escritor, narrador, leitor e pesquisador através, principalmente, do aparato teórico de Jung, Freud, Frayze, Barthes e Octavio Paz. O objetivo deste trabalho é provar o amálgama indissociável entre vida e obra que alguns consideram como autoficção na análise literária das obras de Ondjaki.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ondjaki; psicanálise; inconsciente; fruição; erotismo.

**ABSTRACT**

This article is part of the dissertation research *A travessia do narrador transforma tempo em espaço em 'O céu não sabe dançar sozinho'* and seeks to analyze the literary space as fruition of the unconscious erotized by writer, narrator, reader and researcher. We mainly rely on the theoretical apparatus of Jung, Freud, Frayze, Barthes and Octavio Paz. The aim of this work is to prove the inseparable amalgam between life and work that some consider as autofiction in the literary analysis of Ondjaki's works.

**KEYWORDS:** Ondjaki; psychoanalysis; unconscious; fruition; eroticism.

**A fruição e o Inconsciente: a literatura é um lugar onde tais forças podem habitar**

O que leva um pesquisador a eleger determinada obra literária para estudo? Embora não exista uma resposta única ou definitiva para essa questão, estamos falando de afeto: nos deixamos afetar e construiremos caminhos na teoria para afetar aos nossos leitores através de uma leitura de tal obra. Tal é o desafio proposto: a partir de minha fruição de leitora diante da obra *O céu não sabe dançar sozinho*, sugerir leituras usando passagens da obra a respeito das dinâmicas espelhadas entre leitor e autor, obra e vida.

Eleger uma obra é, portanto, depositar energia de trabalho nela e coloca-la em evidência no meio acadêmico. É dar visibilidade, falar sobre ela entre amigos; é alimenta-la porque algo nela nos moveu e nos afetou.

A fruição do texto, conceito de Barthes, é elucidativo para essa linha de raciocínio já que, antes de nos tornamos pesquisadores, somos inevitavelmente leitores. E, como leitores, estamos sujeitos à obra:

Ora este *contra-herói* existe: é o leitor de texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz (BARTHES, 1987, p. 8, grifo nosso).

Ainda que não seja possível descrever cientificamente as motivações de uma pesquisa, ou de um texto literário, é possível fluir nas margens ou nos leitos da literatura sem precisar explicar nada. O fenômeno literário não exige provas científicas, nem de si mesmo nem de seu leitor. Por isso, para tantos, torna-se um prazer habitá-lo.

Habitar a literatura, no sentido heideggeriano e generoso que faz das palavras um lugar possível, é olhar de frente para o caos da linguagem (e da mente humana) sem, contudo, precisar domá-lo. No entanto, para o trabalho do pesquisador é preciso inventar rédeas para se mover no caos; há o esforço teórico de demonstrar equanimidade nas palavras, a fim de que o texto crítico possa comunicar algo que não a fruição, que é afeto intransferível de cada leitor e a cada leitura.

A fruição não provém de uma satisfação absoluta. Em vez disso, quando trata-se da fruição do leitor e do trabalho do pesquisador, muitas vezes ela está acompanhada ou inserida da sensação de estranhamento diante da obra de Arte, sobre a qual comenta Frayze (2005), retomando Freud:

Freud está em busca de um efeito específico da relação sensível com as obras de arte, que os profissionais da estética geralmente negligenciaram. Ele o nomeia: das *Unheimliche*, o estranho, e com esse termo designa certa dimensão quase onírica, mas também de pesadelo, engendrada pelo olhar em confronto com a obra de arte. Para a percepção não há nunca visibilidade absoluta (FRAYZE, 2005, p. 16).

A fruição do texto, agora em um sentido mais amplo, nos conduz a perceber um espelhamento: há um autor, há um leitor, há um *entre* que se cria entre essas duas estâncias e funda um espaço outro, feito de outra matéria que não letras, e que será diferente não só para cada leitor, mas também para cada vez que esse leitor experimentar o texto. Assim é que a partir do contato com o espaço físico -o das palavras em um livro ou em um dispositivo digital – são criados outros múltiplos espaços provenientes da escritura: do que ela suscita e do espaço gerado na interação entre leitor e palavras. A linguagem poética, ao abrir janelas e deixá-las abertas, não só nos convida para as janelas que abre; também nos convida para o próprio ato de abrir janelas. Isso significa que, embora a linguagem continue a ser limitada e delimitada pelo texto verbal, naquilo que abre é muito mais potente porque dialoga com as janelas de cada um. Essas janelas é o que metaforicamente estamos pensando como o Inconsciente Individual, conceito junguiano que abrange todas as manifestações psíquicas que não estão sob a luz da mente consciente, mais lógica e racional. A literatura é um espaço possível de habitação do Inconsciente sob a luz racional e binária das palavras no texto.

Mais do que dialogar com as janelas de cada Ser (referido com maiúscula para distinguir o ser uno e individuado, o que Jung chama de *self*, do ser que se identifica com seu ego), o texto literário

funda novas janelas, que não estavam nela e nem no Ser. Ou seja, a criação convida a mais criação, como o milagre da multiplicação ou da procriação. Esse espaço é o suficiente para que haja uma transformação do leitor que se propôs à leitura e, muito embora não possamos mensurar uma transformação do escritor a cada vez que um novo leitor abre as páginas ora escritas, o seu processo de escritura continua a ecoar nesse espaço inaugural, como no eterno retorno nietzschiano, que defende a ideia de que um acontecimento continua a acontecer na vida universal ininterruptamente.

Mas como se dá esse eterno retorno em relação ao escritor? Há, sem dúvidas, o retorno do afeto suscitado pela obra que volta para o escritor. Esse afeto imensurável, que é recebido pelo escritor, encontramos na imagem da abundância que aparece no texto de Ondjaki em relação a seu narrador-escritor: “– Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço.” (ONDJAKI, 2014, p. 107). A constatação desses possíveis duplos – aqui, leitores/escritor – alcança proporções incalculáveis devido ao fato de que os encontros entre leitor e livro, autor e leitor, autor e obra, pesquisador e obra se dão em tempos cronológicos diversos, construindo duplos e espelhamentos em progressão geométrica. Esses espelhamentos, é claro, afetam cada um dos seres envolvidos nessa cadeia virtual de uma maneira diferente; cabe ao pesquisador – que antes era somente leitor fruindo da obra – conseguir, meio à névoa do estranhamento descrito por Freud e Frayze, articular palavra que ilumine algum aspecto sobre a obra como contribuição, e talvez reverência, à fruição proporcionada, ou ao estranhamento necessário à vida. Como nos revela Benjamin:

Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Sabemos, portanto, que ser afetado não é um movimento pacífico. Dizer isso é ir além da ideia de sujeitos e objetos, aderindo às ideias de Frayze de que não somos sujeitos e objetos ao mesmo tempo. O arquétipo do elemento fogo invocado por Benjamin para elucidar o sentimento do leitor vai ao encontro do elemento ar, devido ao seu caráter volátil e de fácil expansão representa arquetipicamente as idéias e os pensamentos, o mundo intelectual. O ar alimenta o fogo; torna-o mais potente e, conseqüentemente, mais perigoso. O pesquisador tenta usar os atributos do elemento terra para controlar a explosão desse encontro através das limitações materiais – tempo, palavra, conceitos – ao menos com algumas palavras e, nessa empreitada, desperta sensações e sentimentos dialéticos que surgem durante a pesquisa e se refletem no trabalho, por vezes, apontando novas perspectivas; em outras vezes, problematizando aquilo que parecia simples e claro.

Nesse espaço edificado pelo gesto da leitura, há um espelho inevitável entre leitor e autor. Ambos se “precisam” e se imaginam livremente. Essa liberdade faz com que o espelhamento também possa ser uma invenção e uma experiência literária, visto que acontece na virtualidade da mente humana – esse órgão criador de poesia – onde tudo é possível. Sendo assim, apresentamos algumas possibilidades de espelhamentos que moram nesse texto que ora se constrói. A idéia de espelhamento é fundamental para ler o texto de Ondjaki, em que um narrador é escritor

que, em seus encontros, é reconhecido através dessa face, e que narra os espelhamentos visando construir seu espaço:

AUTOR – NARRADOR | LEITORA – PESQUISADORA  
OBRA | PESQUISA

A escolha da obra está, portanto, ligada a esse ponto no qual os espelhos se encontram e, por ser esse ponto insustentável, surge um grito. Esse ponto de luz é cego e cega os olhos; e esse grito é, possivelmente, a motivação desse trabalho.

Fruir, essencial à experiência humana, é a ação responsável pela perpetuação desse espaço, como podemos ver em Barthes: “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 1978, p. 8). Nem o texto nem o leitor se entregam; porém, ao desvelamento. Não há chave possível para a escritura; ela só se permite ser observada por ângulos e brechas cambiáveis, líquidas, pessoais. É justamente esse tipo de fruição imanente ao texto literário (que cria um amálgama de arte e dor, autor e leitor, mistério e desejo) a causa de uma erotização verbal, ou de um erotismo textual, sobre a qual Octavio Paz comenta em relação à poesia:

A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias 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).

Quando falamos desse erotismo inerente à palavra, no entanto, não podemos esquecer do quanto ele é interdito no âmbito social, inclusive em artigos acadêmicos como esse. Podemos falar sobre o afeto da perspectiva de observadores de um fenômeno sem, contudo, nos identificarmos parte do mesmo. Para haver erotismo, não é preciso haver um leitor que erotize o texto? E para haver um pesquisador, não é preciso ter havido um leitor “erotizado”?

Seguindo paradigmaticamente esse raciocínio, da mesma forma é socialmente interdito que um leitor assuma seu afeto e o erotismo latente gerado por uma obra para o escritor, ainda que este se constitua parte do duplo escritor-narrador. Uma situação comum na vida de um escritor: um seu leitor, talvez muito assíduo e que, por isso, já carrega consigo uma vasta gama de memórias afetivas suscitadas por suas obras, o cumprimenta com profunda intimidade e aparente conhecimento desse escritor, como se tivesse lido os seus diários ou espiado por sua fechadura. Por mais que haja um espaço compartilhado de afetos esperado – e, por que não, desejado? – pelo escritor, não necessariamente ele estará aberto à transferência desse afetamento, ou do diálogo e da expressão desse erotismo, em uma interação social.

### **A fruição do leitor e a obra do narrador em *O céu não sabe dançar sozinho*, de Ondjaki, como gesto erótico: resistência em segmentar vida e obra**

O elo estabelecido com a visão da Psicanálise Implicada de Frayze tem por objetivo olhar para a obra como diante de um Inconsciente que insistentemente diz o mesmo e que, para dizer o *mesmo*, se transforma e transveste em personagens-facetadas, no gozo e na dor de situações várias,

que estão sempre rodeando ou tentando tocar neste momento de espasmo que dura uma fração de segundo e fica para sempre eternizado; seja na memória, seja na palavra, seja no espaço-tempo. Este *mesmo* que é dito, já que se relaciona com a vida material, se faz matéria. Estas relações com a Psicanálise Implicada buscam reiterar o princípio poético em Ondjaki sobre a indistinção entre a vida e o escrito. Escrever é o que faz o escritor-vivente, impossível de ser encontrado na obra embora esteja em todos os lugares dela.

Ondjaki, escritor angolano nascido em 1977, radicado no Rio de Janeiro, saiu de Angola aos 15 anos. Sua obra ficcional é estudada como autoficcional por alguns pesquisadores. As referências espaciais e temporais na sua obra coincidem em diversos pontos com as de sua biografia. A fricção provocadora do autor aparece no romance de estreia *Bom dia camaradas*, narrado do ponto de vista de uma criança da primeira geração pós-independência em Angola, nos anos 80 do século XX. Caso o leitor esteja atento aos paratextos que a obra oferece na edição de Ndjira, de 2003, como a orelha em que Ondjaki fala de “seu antigamente” que sempre volta (sua infância) e anuncia o romance como uma estória ficcionada, ou quando na dedicatória da folha de rosto indica que os nomes dos personagens são nomes “verdadeiros” - “e os nomes verdadeiros que deixei nessa estória são para vos homenagear, só isso” - poderá questionar-se sobre a veracidade dos fatos, bem como tentar cruzar dados biográficos do autor com os do narrador-menino da obra. Assim é que, na página 88, aparece a personagem Ndalú, anunciado em 3ª pessoa pelo narrador, que descobrimos ser o nome do personagem-narrador; nome de batismo de Ondjaki. Da mesma forma, a troca de cartas entre o escritor e Ana Paula Tavares ao final do livro *os da minha rua*, apontando que enviara para a poetisa como ritual de encerramento da obra e início de um espaço-tempo de recolhimento, silêncio necessário após “sair de antigamente”, ou seja, de sua infância narrada.

Para a mente consciente, classificar, esclarecer e entender é necessário. Esse é o seu trabalho. Ondjaki, como mensageiro do Inconsciente, nos lembra que “as coisas” não estão tão bem separadas. Em nenhum momento declara que seus textos são autobiográficos, mas não deixa de referir fotos de seu acervo pessoal em seu site, como se as pessoas de sua infância fossem as personagens de *os da minha rua*. Ora, sabemos que essa transformação, que o poeta português Fernando Pessoa chama de fingimento poético, não pode deixar que seres humanos e personagens correspondam à mesma matéria física. Uns são feitos de carne e osso, outros são feitos de palavra. Mas quem disse que essas “coisas” não se misturam? Qual o limite que as separa, se nos deixamos erotizar pelas obras, fazendo com que elas sejam nos habitem o pensamento e até nos movam a escrever artigos sobre elas?

Muitas vezes com a aparência de um museu de memórias, Ondjaki traz para os paratextos de seus livros, para suas palestras ou para seu *website* a pertinência de acontecimentos pessoais e personagens “baseados em fatos reais”, principalmente nos textos que falam sobre uma infância em Angola, que seria a do próprio escritor. Como no romance *Bom dia Camaradas* e no livro *Os da minha rua* (2007) (que o autor anuncia como livro de estórias, não de contos) e até mesmo em *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008), a poética de Ondjaki inaugura uma estância: a da (sua) infância.

Essa estância é fonte inesgotável e única, embora gere córregos múltiplos em linguagem. Nós, seus leitores, nos enredamos textualmente e vamos seguindo as pistas deixadas nas diferentes

plataformas (livros, *website*, *twitter*), porque há nisso a fruição da leitura, da curiosidade, da descoberta. Livro a livro, Ondjaki instaurou uma poética própria, que conversa com as tradições romanescas como as de Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Paula Tavares, Luis Bernardo Honwana, Raduan Nassar, Manoel de Barros, Guimarães Rosa, dentre outros escritores consagrados que ele reverencia textualmente. Ondjaki não faz uma verticalização hierárquica de influências: ao lado dos escritores já conhecidos, estão as “personagens” da sua vida, as novelas brasileiras, as lendas urbanas angolanas, as *makas*, os chistes, as *estigas*. Versátil, há as produções de Ondjaki que se afastam das chaves infância-memória; peças de teatro, livros infanto-juvenis, novelas curta-metragens e livros de poesia. O livro *O céu não sabe dançar sozinho* está, dentro desse parâmetro, em outra margem: sai do lugar de conforto, a infância, para o desafio da travessia sem saber onde se vai chegar, como na jornada do herói. Acompanhando sua obra, é como se a necessidade de atravessar já tivesse sido plantada em outros livros, como provoca Bachelard com a imagem do caracol:

Robinet supunha que foi rolando sobre si mesmo que o caracol fabricou sua “escada”. Assim, toda a casa do caracol seria um vão de escada. A cada contorção, o animal mole faz um degrau de sua escada em caracol. Ele se contorce para avançar e crescer. O pássaro fazendo seu ninho contenta-se em girar (BACHELARD, 2008, p. 132).

Se o Inconsciente diz sempre o mesmo, o narrador ondjakiano já queria fazer sua travessia, ou seja, sua viagem em direção ao seu próprio centro, muito antes dessa viagem ser anunciada literariamente. Da mesma forma, o escritor busca a matéria do livro escrito longamente; não é possível determinar quando o livro começou a ser escrito nem quando passamos a incorporá-lo como leitura em vez do breve folhear de páginas. Sobre essa imprecisão inicial, questiona Octavio Paz:

Quando se começa a escrever um livro? Quanto tempo demoramos para escrevê-lo? Perguntas aparentemente fáceis, mas na verdade áruas. Se me atenho a fatos exteriores, comecei estas páginas nos primeiros *dias* de março deste ano e terminei em fins de abril: dois meses. A verdade é que comecei na minha adolescência (PAZ, 1994, p. 5).

Da mesma maneira, o caráter próprio de unidade múltipla que se espelha nos contos reiterará a importância da repetição que busca o diferente versando sobre o *mesmo*. O que fala Octavio Paz sobre a escritura de uma obra nos aponta, na outra ponta da corda, para o momento de compartilhá-la:

Lembrei-me do que Barthes dissera ao grupo do seminário, em 1973, sobre o livro que acabara de publicar: “Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia. É um livro sobre o pulsar do coração: medo, gozo, erupção da alteridade” (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 53).

O narrador, ponto emissor da narrativa, é um escritor. Ele não tem nome, é um narrador autoenunciado/anunciado: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente” (ONDJAKI, 2014, p. 35). Sua presença é povoada pelos caminhos apontados nos nomes dos contos, responsáveis por traçar a cartografia (internacional) dos *afetos* que circulam e se redizem no percurso das histórias. À exceção da Oceania, há espaços situados por todos os outros continentes (América do Sul, do Norte, África, Europa e Ásia), sendo eles: Buenos Aires, Budapeste, Madrid, Giurgiu, Gorée, Macau, Praga, Oaxaca, Nairóbi, Zanzibar, Shangai, Ouagadougou, Dar es Salaam, Siena, Moçâmedes, Laranjeiras, Tanager, Santiago de Compostela e Mussulo. A

única exceção de título que não é um lugar geopoliticamente nomeado, e sim um espaço outro, é Massoxiangango que, segundo o próprio conto, “é o lugar das mulheres chamadas Dissoxi” (ONDJAKI, 2014, p. 126); ou seja, um espaço cuja energia é feminina. Esse narrador-escritor circula por todos esses espaços como uma câmera-*voyeur* que não deseja ser identificada, mas que está sempre colocado em situações de berlinda nas quais deve sustentar as conseqüências do encontro com o Outro (em maiúscula fazendo referência ao Grande Outro dito por Lacan, oposto simétrico de nossa individualidade). Esse encontro, dentro do texto literário, entre duas personagens, é o espelho do encontro entre leitor e obra, narrador e leitor.

O caráter do narrador-escritor se duplica dialeticamente em paixão e ação: o escritor é patético-poético, a paixão movendo a ação e vice-versa. A paixão, aplicada aqui em seu sentido latino (do latim tardio *passio-onis*, derivado de *passus*, particípio passado de *patī* «sofrer») também remete ao sentido bíblico, bem como ao *pathos* observado nas relações entre as personagens, principalmente no que tange os *afetos*. Sendo assim, a medida da paixão fulgura como uma das poucas possibilidades de movimento em direção ao Outro e como sentido para a existência. Vale lembrar, através das palavras de Gerard Lebrun em *O conceito de paixão*:

A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma. Em termos aristotélicos, deve ser lançada à conta da matéria. Em segundo lugar, padecer consiste essencialmente em ser movido (LÉBRUN, 2009, p. 12).

Na narração, há na potência desse encontro uma resistência devido à sua força de transformação. No entanto, uma *hybris* heroica o direciona para esses encontros com o Outro. Podemos observar essa resistência, por exemplo, na citação do conto Madrid: “Ensonado, mal-dormido, (eu) tinha uma longa espera pela frente. Pensei que ainda fosse possível descansar. Sentado junto à porta de embarque, tinha até posto o alarme para 20 minutos antes do vôo” (ONDJAKI, 2014, p. 35). É importante nessa passagem perceber a presença explícita do *eu* narrativo, que se caracteriza por um narrador-personagem – um narrador-escritor – que deseja trazer para si o eixo dos acontecimentos, embora a todo momento o controle lhe escape da caneta que deseja registrar o que vê/vive. Por que, afinal, o *eu* se encontra dentro dos parênteses? A assinatura em 1ª pessoa ali se faz necessária por conta de um tempo verbal que poderia gerar uma ambigüidade entre esse *eu* e o homem com o qual esse narrador encontra, mas por que a escolha dos parênteses? Gráficamente, parece algo que está encaixado onde não deve, em um caráter provisório, emergencial. Semanticamente, parece que esse “eu” deve se “esconder” entre parênteses, como se o foco narrativo estivesse equivocadamente e esse eu que se desnuda ao leitor devesse estar nos bastidores, atrás das câmeras ou atrás das palavras.

Apesar da aparente indisposição ao encontro, vislumbramos uma espécie de gozo e/ou gratidão no *ser-escritor* através das imagens que o narrador elenca para esse papel. Ele veicula o escritor à abundância no olhar do Outro. Vemos em “ – Você é o escritor? – e dava-me outro ramo de flores, embora eu tenha apenas dois braços e um regaço. (Ibidem, p. 107) que a resposta ao trabalho da escritura é mais do que o escritor consegue carregar tendo apenas dois braços e um regaço. *Como se* as medidas do Amor se ampliassem a partir da palavra e do compartilhamento dela; da aceitação do Encontro e das vivências que surgem justamente a partir da caminhada desse

escritor-vivente, *flâneur* do mundo contemporâneo e cosmopolita; e também um ser que é todo o tempo impulsionado a sair de sua zona de conforto por uma espécie de dever sócio-cultural de escritor. Faria nos lembra o propósito último de toda a escrita, a grande energia por trás do empreendimento de narrar e que é a essência do encontro com o Outro:

A vida é imprevisível e não estabelece seqüências rígidas, sendo freqüentemente desviada pelo acaso. A única seqüência que vigora certa é a do amor, porque se agencia em consonância com uma Providência oculta e misteriosa que orquestra em sinfonia os acasos, de modo a deles extrair o rumo certo, que lá estava, mas se desconhecia (FARIA, 2005, p. 20).

Como podemos, então, nos aproximar dessa movimentação que tem início em uma posição estática e de inércia que de repente se vê movida a agir no Encontro, e que em algum momento inventa um ponto de equilíbrio no qual é possível lidar com os trancos do acaso, criando o Espaço da escrita como um lugar em que se guarda os “momentos de aqui” (lembramos que a última parte do livro se chama *Guardamos o lugar*)? Esse movimento de se desequilibrar para, logo depois, encontrar, em consonância com o Acaso, um equilíbrio, é análoga à dinâmica de movimentos da dança. Não por acaso, a dança está presente no título do livro, no qual o céu se personifica e precisa de um Outro porque não sabe dançar sozinho. Como vemos:

Denby caracteriza a dança como uma seqüência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio. (...) Pois a seqüência de movimentos em que o passo perde seu equilíbrio para então recuperá-lo é uma forma arcaica de movimento, que, segundo Denby, já está presente no movimento animal: no galope dos cavalos, no pulo dos cangurus, mas também nas formas de movimento coordenado de coletivos animais – basta pensar na maravilhosa imagem das constantes mudanças no contorno de uma passarada (GUMBRECHT, 2012, p. 108).

Ora, a dança é, denotivamente, **1. intransitivo** - movimentar o corpo, obedecendo a um determinado ritmo musical ou como forma de expressão subjetiva ou dramática (HOUIASS, 2009). O desequilíbrio provocado pelos Encontros está tecido a contrapelo em uma linguagem harmônica e de simples deglutição. Embora haja uma resistência do narrador-escritor em se entregar à dança, ele nos indica constantemente que sabe que deve se entregar. O título – *O céu não sabe dançar sozinho* – sugere a consciência de que a dança precisa de um par. Portanto, o elemento que desequilibra a trama – o Encontro – é justamente aquele que torna capaz a harmonia e a beleza da dança celeste que é encontrada nos ares dos aviões, aeroportos e cidades estrangeiras pelos quais circula o narrador.

Podemos nos recordar também de outras atribuições da dança. O tango, por exemplo, popularizado pela cultura argentina, era tradicionalmente dançado por dois homens que disputavam a primazia por meio da execução de passos cujos movimentos simulam a derrubada do “adversário”. A capoeira, luta originalmente de rua que utilizava muitos movimentos de dança, também utilizava os floreios da dança para enganar o adversário ou simular um falso golpe. Por último, lembramos uma metáfora muito cara aos escritores: dançar com as palavras. Essa dança remete à lapidação verbal, ao embate das palavras com o escritor, com o leitor, com o crítico e, por que não, ao equilíbrio entre palavra e silêncio, palavras e espaços em branco. Sobre a dança, comenta Perrone-Moysés:

A dança é o rastro de uma luta — não é por acaso que a palavra *dança* pode tomar, em várias línguas, o sentido coloquial de *briga* (“buena danza se armó!”). Ora, cada



escritor *tem seu modo* de se haver com a língua, suas táticas de luta. Mesmo os escritos mais desenvolvidos, mais harmoniosos (ou melhor: estes em particular), resultam de afrontamentos e esquivas resolvidos em dança. Na escritura, como na dança, a facilidade, a espontaneidade, o natural, são o efeito de um trabalho (*“c’est du gros boulot”*, dizia Céline numa entrevista) (PERRONE-MOYSES, 1987, p. 66).

A personificação do elemento “céu”, por sua vez, pode nos levar a duas possibilidades de campos semânticos. Uma delas, mais concreta, tem a ver com o próprio deslocamento do escritor-vivente pelos espaços que nomeiam os contos; pelas horas em que passa suspenso, viajando no avião: no ar, aerado. Os três primeiros contos da primeira parte do livro – *Para onde eu vou* – se passam em um aeroporto ou dentro do avião. Não é despropositado, portanto, que o subtítulo mostre para onde o escritor vai: em direção ao mundo, nesse primeiro movimento de saída espacial difusa que, como veremos, terá um retorno e uma edificação de um lugar próprio na última parte do livro – *Guardamos o lugar*. A segunda possibilidade semântica é mais poética, pois nos leva ao universo de metáforas que tem o céu como lugar e caminho; religioso ou amoroso, de paz ou de êxtase. As conotações para céu, sabemos, são positivas, luminosas, amplas; solares. Se dizemos – *estou no céu* ou *quero te levar ao céu* ou *quero ir pro céu* ou *o céu é o limite*, todas as asserções tratam o céu como um lugar/destino edênico. Esse espaço extraordinário, que se contrapõe (fisicamente, inclusive) ao terreno, ao elemento terra, unido à graciosidade da dança, nos conduz e seduz a uma atmosfera onírica, entre o sono e a vigília, como quando o escritor-vivente é convidado à aventura, ainda que ensonado e com o alarme já ativado. Sobre essa energia especial e extraordinária, ainda, Denby e Gumbrecht sinalizam:

De acordo com Denby, o ritmo do corpo dançante produz uma energia especial, uma alegria, um tipo de ilusão de que o dançarino está voando e talvez nunca mais tenha de voltar à terra. Em Heidegger, a graciosidade é um predicado daquele momento em que o Ser se impõe contra o ente e assim se desvela. Esses momentos graciosos de “autodesvelamento do Ser” não dependem apenas das pessoas, de seus esforços para entender e de suas intenções; esses momentos de “autodesvelamento do Ser” – por mais estranho que possa soar – dependem, segundo Heidegger, do próprio Ser. É o próprio Ser que se dispõe da iniciativa para seu autodesvelamento (GUMBRECHT, 2012, p. 124).

Dessa forma, não é estranho inferir que há uma atmosfera onírica que se desvela a cada encontro, revelando a intimidade do narrador sempre que um acontecimento o afeta e o co-move. Esse incômodo em ser revelado é análogo ao nosso incômodo como leitores, ao estranhamento produzido pela obra de arte [sobre o qual comenta Freud e Frayze (2005)], onde mais uma vez podemos ver o espelhamento se reproduzir.

### **Conclusão: a vida é uma obra de arte, a arte é uma obra de vida. Fazer arte é resistir.**

Para Jung, os sonhos são pontes importantes entre a mente consciente e a mente inconsciente. Se a mente inconsciente corresponde aproximadamente à 85% de nossa mente, somos muito mais Inconsciente do que mente consciente. Essa mente Inconsciente se manifesta através de sonhos e símbolos, dentre outras formas possíveis. A arte, por sua vez, também pode recorrer a símbolos e arquétipos. Como dito, não é preciso justificar seus processos; no entanto, há clara similaridade e, não à toa, sempre houve artistas, em todos os tempos. Ainda assim, há muitas culturas que não separavam artistas de não-artistas: a vida em si, como obra de arte individual, é

a prova viva de um artista e a noção de autoria veio com a palavra escrita e com a vivência mais individualista.

Não por acaso, o primeiro conto do livro se abre com a temática do sonho e da indistinção espaço-temporal dos acontecimentos. Em *Para onde eu vou*, ele tenta cochilar no voo e é acordado por um homem desconhecido em “Madrid”. Em “Buenos Aires”, já na primeira linha do texto, um homem começa a questionar sobre os seus sonhos, perguntando se o narrador-escritor já teria visto um homem chamado Oriegn Artse, no que ele replica “Gostaria de não ter respondido. De conseguir resistir e não dar continuidade à conversa. Mas talvez me fosse arrepender. Há dias – e pessoas – que se revelam mais poderosos do que bons momentos de ficção” (ONDJAKI, 2014, p. 17). Na segunda parte, *Ferve a luz*, no conto *Nairobi*, há também recusa em aceitar o recado do Acaso: “Quando se aproximou, a mulher trazia vestida no corpo a carga de uma notícia. Eu não quis acreditar. Pensei que (eu) estivesse a ler sinais inexistentes” (Ibidem, p. 67). Na parte *Sonhos azuis*, a terceira, no conto *Dar es salaam*, há mais uma vez o evitamento: “Arrasto o passo enquanto posso. Evito olhar – mas desconsigo. O velho não me viu. Nem verá (Ibidem, p. 87). Só na última parte de contos, *Guardamos o lugar*, é que o narrador revela seu intuito metaficcionalmente: “Falo com alguém que não conheço. Há meses que faço isso. Provoco diálogos absurdos para testar a resistência dos meus interlocutores. Se vejo uma fila, ponho-me nela, espero. Sem saber o quê” (Ibidem, p. 117).

Podemos verificar, então, que, embora a linguagem seja prosaica e conectada com o cotidiano, sem esconder o (eu)-escritor que se pronuncia durante os contos, o discurso aponta um desejo de permanecer dentro de parâmetros racionais que possam delimitar um (eu) – mais uma vez posto entre parênteses, como a se proteger e se destacar do corpo do texto – do que é o Outro, como se fosse possível não ser incomodado por esse Outro e ter o controle, assim, do rumo de suas próprias ações. Entretanto, a persistência do Encontro e a entrega, ainda que relutante, às conversas e ações desencadeadas pela alquimia (eu) + Outro é revelada na última parte, quando há um regresso e uma reverência ao público característica do teatro, onde as máscaras são retiradas e as “identidades reais” são reveladas. É conveniente evocar a visão de mundo alquímica: quando o alquimista fala das transmutações da matéria, a intenção é falar do processo de transformação que nele ocorre. Por não ter conhecimento exato da matéria no momento da transformação, esta se torna um espelho para o que ocorre em sua alma – como na experiência do transe, onde espaço e tempo se tornam um e o mesmo.

A relação com o Inconsciente, com a Psicanálise Implicada, com a noção de estranhamento cunhada por Freud, com o erotismo elucidado por Octavio Paz e a fruição do texto destacada por Barthes é demonstrar que não há separações ou barreiras claras entre escritor e escrito, leitor e escritor, pesquisador e leitor, narrador e escritor, bem como essas barreiras não existem na mente humana. O esforço comunicativo de elucidá-las nos ajuda a entender a nós mesmos e a criar formas de compreender o mundo, mas esse é um esforço criativo, bem como o é o do escritor. Assim, vida e obra não se distinguem, na medida em que somos todos pinceis e pincelados, afetados e afetadores. Criamos limites para que a sanidade seja possível, mas é no erotismo do Uno, de quando nos fundimos com a obra, que pode ser equiparada com a experiência do nirvana, que está no âmbito espiritual, ou com a experiência sexual, que está no âmbito romântico, que retornamos ao espaço-tempo da infância, esse “antigamente” relatado por Ondjaki, onde não é preciso distinguir as coisas e as limitações do tempo e da matéria não existem, fazendo

com que tudo se torne e pareça possível. São a esses tempos que desejamos voltar para repousar da vida, aquela cotidiana, quando abrimos uma obra, e quando falamos dela para um outro provável leitor.

## Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Martins Editora, 2008.
- BARTHES, R. *Aula* seguido de PERRONE, Moyses. *Lição de casa*. Trad. Leyla Perrone Moyses. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BLUMENBERG, H. *Paradigmas para uma metaforologia*. Trad. Jorge Pérez. Madrid: Trotta, 2003.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. A. Ubirajara. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FARIA, M. L. G. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005; Tese (Doutorado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- FRANCO, R. G. O início era sempre assim: o sopro e a vida. *Anais do II CLUERJ-SG*, Rio de Janeiro, volume único, ano 2, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertaguimaraesfranco.pdf>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.
- \_\_\_\_\_. “Bom dia camaradas” é um retrato de uma (infância em) Angola. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, v. 1, n. 1, p. 88-92, agosto de 2008. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010\\_Roberta.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf)>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, Dor*. Inquietudes entre estética e psicanálise. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2010.
- FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. ESB, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer*. ESB, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneio*. ESB, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O tema dos três escrínios*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Recordar, repetir e elaborar (1914)*. ESB, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b.
- HILLMAN, J. *Estudos de Psicologia Arquetípica*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- JUNG, C. G. *Estudos sobre Psicologia Analítica*. Petrópolis, Editora Vozes: 1978
- LACAN, J. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LEITE, I. F. S. *Criação, híbris e transgressão na mitologia heroica*. Disponível em: <http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%-C3%A7%C3%A3o,%20H%C3%BDbris%20e%20Transgress%C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%C3%B3ica.pdf>. Acesso em: 23 de dezembro de 2015.

ONDJAKI. *E se Amanhã o Medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os da Minha Rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dentro de Mim Faz Sul Seguido de Acto Sanguíneo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bom Dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Editora Njira, 2006.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.